

П. П. ГНѢДИЧЪ.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ.

—

ТОМЪ ВТОРОЙ.

П. П. ГНѢДИЧЪ.

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ.

(Зодчество, Живопись, Ваяніе.)

**ТОМЪ ВТОРОЙ.**

(Съ 5 раскрашенными таблицами, 15 отдѣльными рисунками на цвѣтномъ фонѣ и 660 рисунками въ текстѣ.)

**ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНІЯ.**

Италія.—Нидерланды.—Испанія.—Германія.



**С.-ПЕТЕРБУРГЪ.**

Изданіе А. Ф. МАРКСА.

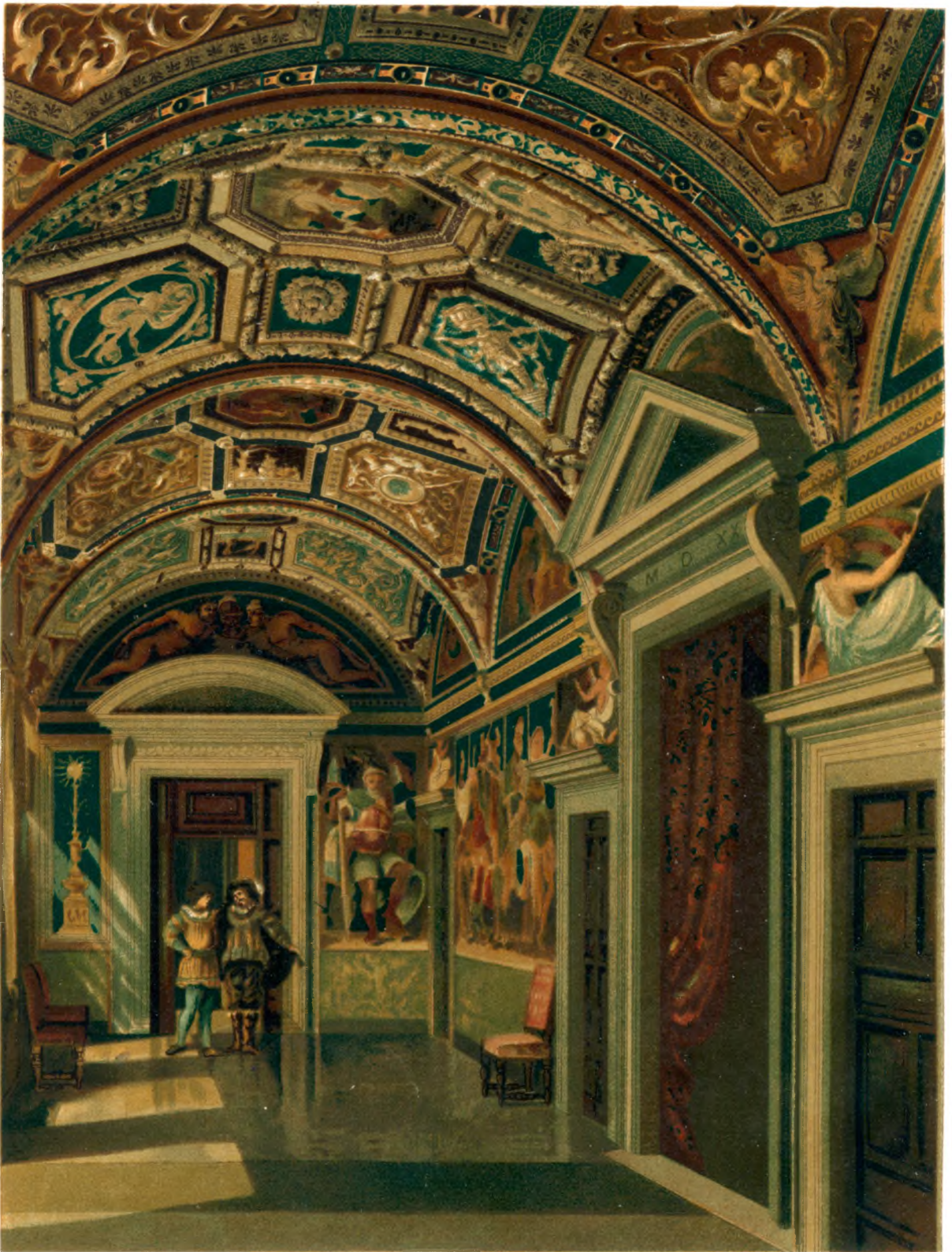




Типографія А. Ф. Маркса, Ср. Подъяческая, № 1.







ЗОДЧЕСТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. Залъ въ Палаццо-Доріа въ Генуѣ.  
Съ акварели архитектора Шустера.

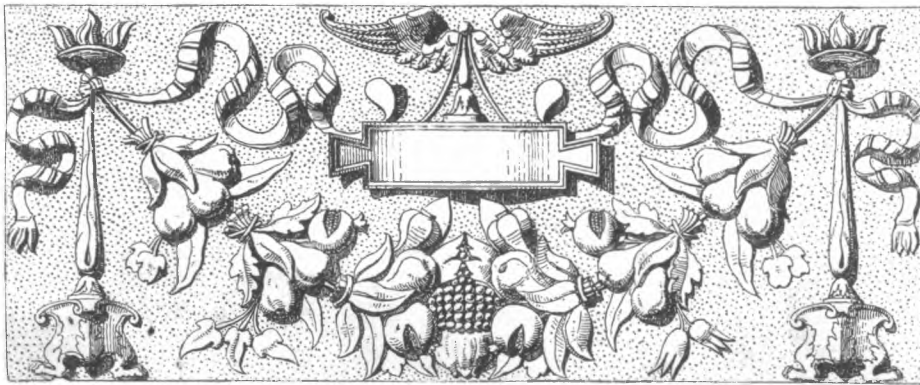


Рис. 1. Орнаментъ на двери въ ватиканскихъ ложахъ.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

# Италія въ эпоху Возрожденія.

Высшій расцвѣтъ искусствъ.—Великіе мастера: Да-Винчи.—Микель-Анджело.—Рафаэль.—  
Венеція съ Тиціаномъ во главѣ.

### I.

**В**озрожденіе Италіи совпадаетъ въ XIV вѣкѣ съ тѣмъ событіемъ, которое извѣстно въ исторіи подъ именемъ Авиньйонскаго плѣненія папъ. Латинскій языкъ, какъ языкъ богослуженія, сдѣлалъ Римъ столицею міра, дозволилъ ему играть международную роль; всѣ люди одного направленія и одного духа говорили на одномъ языкѣ. Начало европейскихъ національныхъ литературъ какъ разъ совпало съ упадкомъ латинскаго католичества. Живая мысль пробилась сквозь прежній мертвый языкъ; летаргическій сонъ среднихъ вѣковъ проходилъ; латинскій мертвый и неподвижный языкъ смѣнялся жизненною, гибкою рѣчью. Явился Данте, который создалъ не только «Божественную комедію», но и языкъ для своей поэмы. Общій поворотъ въ мысляхъ и понятіяхъ совершился. Папа Николай V былъ меценатомъ и наукъ, и искусствъ, а соперникомъ ему въ этомъ дѣлѣ былъ его другъ Козьма Медичи, который былъ настолько врагомъ

современнаго католицизма, что призвалъ, умирая, не духовника, а философа, утѣшавшаго Козьму примѣрами и цитатами изъ греческой философіи. При общемъ подъемѣ духа, возрождалась изъ забвенія и старогреческая литература, Петрарка, вмѣстѣ съ Боккачю, изучалъ греческихъ авторовъ,

понимая, что на эллинскихъ образцахъ зиждется фундаментъ всемірной литературы.

Во второй половинѣ XV столѣтія совершились два великихъ событія въ Европѣ: Америка была открыта Христофоромъ Колумбомъ, и Константинополь палъ подъ натискомъ турокъ.

Масса греческихъ бѣглецовъ—ученыхъ и художниковъ—искала себѣ убожища въ сосѣдней Италіи.

Латинскій переводъ Библии, считавшійся до тѣхъ поръ непогрѣшимымъ, потерялъ свой авторитетъ при сравненіи съ греческими и еврейскими подлинниками, хранившимися въ библіотекахъ греко-византійцевъ.

Около 1440 года было изобрѣтено Гутенбергомъ книгопечатаніе. Искусство это сразу достигло удивительныхъ результатовъ, и во главѣ новаго движенія стала Венеція. За первые 30 лѣтъ книгопечатанія изъ нѣсколькихъ тысячъ изданій, вышедшихъ въ Европѣ, на долю Венеціи приходится почти одна треть. Правительство, сносившееся съ народомъ при помощи церкви, теперь, съ изобрѣтеніемъ печатнаго станка, могло притти въ непосредственное съ нимъ общеніе и, такимъ образомъ, государство стало мало-по-малу отдѣляться



Палаццо дожей.

Рис. 2. Венеція.  
Памятникъ герцогу  
Урбино.



отъ церкви. Но, конечно, кафедра проповѣдника была долгое время могучимъ соперникомъ прессы, достигавшей своего значенія постепенно.

Въ XV вѣкѣ обстоятельства сложились такъ, что умственное первенство Италіи стало неизбѣжнымъ. Англія была занята губительной войною Алой и Бѣлой Розъ, и тамъ во всей силѣ царила та грубость нравовъ и варварство, блестящія картины котораго съ такой гениальной силой отражаются въ произведеніяхъ Шекспира. Въ Германіи шла война гус-



Рис. 3. Венеція. Ріальто. (Мостъ и рынокъ).

ситовъ, не менѣ жестокая, чѣмъ война Розъ. Кулачное право было на первомъ планѣ; пьянство, грубость и безобразія преобладали въ обществѣ.

Во Франціи дворянство все время не сходитъ съ лошади; англичане господствуютъ въ странѣ; общее неблагоустройство таково, что волки забѣгаютъ къ самому Парижу. Феодалное право еще охватываетъ всю Европу: тамъ пьютъ, ѣдятъ и дерутся.

Не то въ Италіи:—здѣсь новыя вѣянія, новыя идеи. Здѣсь цвѣтетъ торговля, сюда стекаются капиталы. Въ сно-

шеніяхъ съ сосѣдями силу кулачнаго права замѣняетъ дипломатія. Послѣ того, какъ античная цивилизація пала, мы здѣсь впервые встрѣчаемся съ обществомъ, которое живетъ умственнымъ наслажденіемъ. Дворъ Версаля, считавшійся идеаломъ блестящаго общества, былъ только подражаніемъ итальянской утонченности нравовъ. Ученые не таятся уже по монастырямъ, не укрываются отъ суеты мірской въ пыльных книгохранилищахъ, правительство вызываетъ ихъ на арену общественной дѣятельности, они становятся секретарями, министрами. Учреждается академія философіи, воз-

становляются пиры Платона. Въ особое зало собирается цвѣтъ учености и искусства и здѣсь бесѣ-

дуетъ между собою безъ чиновъ и этикета о тѣхъ вопросахъ, которые такъ часто тревожатъ воображеніе, не находя себѣ отвѣта.

Конечно, нравы и характеры общества сильно смягчились; изящная обстановка породила изящное обращеніе. Жизнь шла весело и шумно, каждый домъ мецената и дворецъ были пріютомъ дѣйствительнаго веселія. Итальянцы давали полный просторъ своей оригинальности и гибкости ума, не стѣсняясь никакими формальностями, смѣняя ужинъ танцами, танцы—веселыми забавами и болтовней.

Искусство было такъ родно душѣ ихъ; умѣніе рисовать и знаніе живописи считалось необходимымъ. Взглядъ современниковъ на женщину отличался свѣжестью и простотой. Они требовали, чтобы женщина была всегда ровна, спокойна въ своихъ манерахъ, всегда подчинена правиламъ приличія, но живость ума должна удалять ее отъ скуки; она должна



Лагуны.

Рис. 4. Венеція. Улица.

держаться середины, далекой отъ всякихъ крайностей и никогда не переступающей извѣстныхъ границъ. И дѣйствительно, въ эпоху Медичи, мы встрѣчаемъ въ Италіи женщинъ обширно образованныхъ, изящнаго вкуса и ума, съ восторгомъ отзывающихся на благородныя теоріи Бембо, — о всеобъемлющей чистой любви \*). Этотъ взглядъ на женщину отразился и на искусствѣ. Нигдѣ мы не встрѣчаемъ такихъ благородно-утонченныхъ, деликатныхъ типовъ мадоннъ и святыхъ, какъ именно въ Италіи. Въ нихъ нѣтъ ни мѣщанскаго до-вольства типовъ сѣверной живописи, ни страстнаго темперамента испанцевъ. Тихая, ласкающая кротость, чистое сіяніе красоты, по-



Рис. 5. Дворецъ Ка-д'Оро и набережная близъ Піацетты.

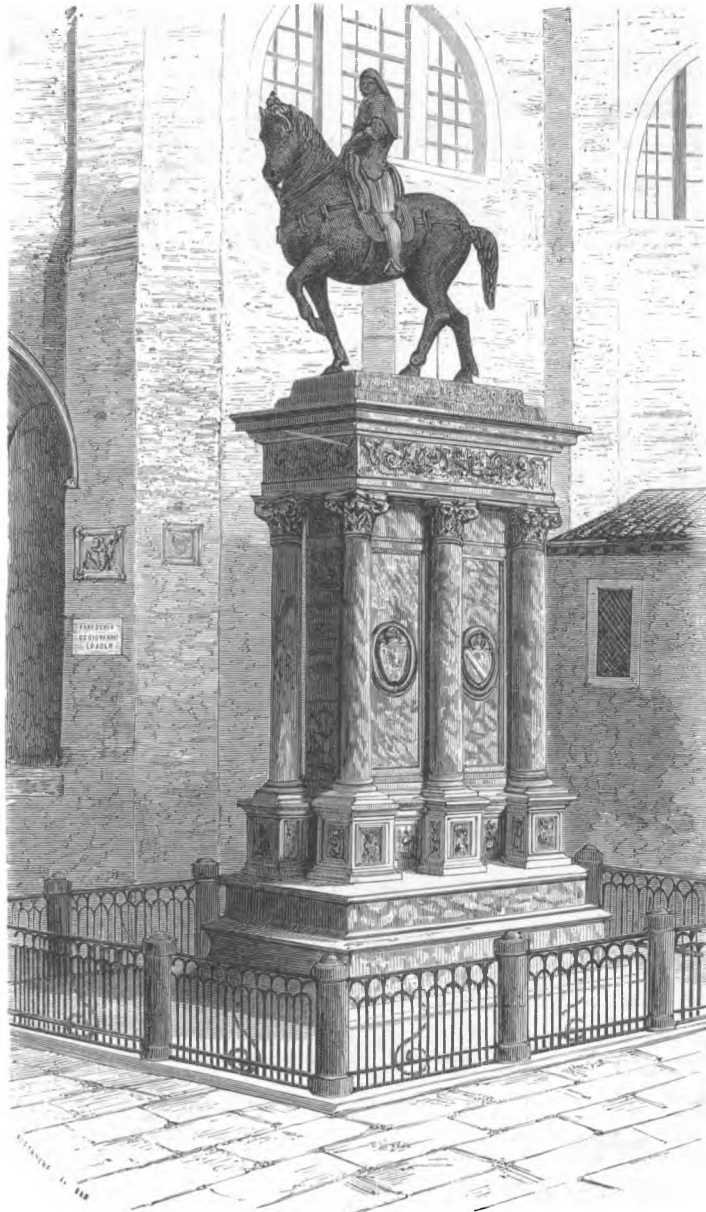
рою нелишенной кокетства, — вотъ отличительная черта итальянской школы, проявившаяся съ особенной силой въ работахъ Рафаэлло Санти.

Жизнь Италіи въ эпоху Возрожденія и жизнь наша такъ далеки другъ отъ друга, представляютъ такой уди-

\*) См. Тэна, лекціи эстетики. Тамъ читатели найдутъ блестящую картину эпохи Возрожденія въ Италіи.



вительный контрастъ и съ внѣшней стороны, и со стороны внутренняго содержанія! Однообразно-сѣренькій тонъ жизни



**Рис. 6.** Статуя Коллеони на площади с. Джованни въ Венеціи, работы Вероккіо.

современнаго большаго города, нашъ скучный черный мужской костюмъ, скучная обстановка комнатъ, отсутствіе истиннаго вкуса въ современныхъ дамскихъ нарядахъ, предста-



Рис. 7. Дворъ палаццо Веккіо во Флоренціи. (Въ настоящее время.)

вляють такую разницу съ великолѣпіемъ обстановки и костюма Италіи въ то время! (См. таблицу XVI и рис. 8.)

Когда герцогъ объѣзжаетъ страну, за нимъ ѣдетъ нѣсколько тысячъ челоуѣкъ свиты, одѣтыхъ въ бархатъ, шелкъ;



Рис. 8. Чимабуэ. Богоматерь. Флоренція С. Марія-Новелла.

онъ ѣдетъ со всею охотой, съ сотнями собакъ и соколовъ. Герцогиня Лукреція Борджіа въѣзжала въ Римъ со свитою въ 200 амазонокъ, изъ которыхъ за каждую слѣдоваль свой кавалеръ. Вся жизнь Италіи—какая-то выставка, какой-то

чудесный парадъ, одно сплошное, блестящее празднество. Наслажденія— вотъ основной жизненный принципъ: наслаждаться слѣдуетъ всѣмъ—и умомъ, и чувствомъ, а въ особенности глазами. Никакія религіозныя идеи, никакія обращенія язычниковъ, никакіе вопросы о народномъ образованіи не волнуютъ итальянцевъ. Они не религіозны, они привели въ



Рис. 9. Джіотто. «Плачь надъ тѣломъ Христа». Падуа, Капелла делл'Арена.

ужасъ Лютера своимъ безбожіемъ. Даже посѣщая церковь, они говорили, что дѣлають поблажку народному суевѣрію.

По выраженію Лютера, они или эпикурейцы, или фанатики. Пуще всего на свѣтѣ они боятся св. Себастьяна и Антонія, потому что святые эти насылають язвы; они боятся ихъ гораздо больше, чѣмъ самого Бога; они не вѣрятъ ни въ

воскресеніе мертвыхъ, ни въ вѣчную жизнь; ихъ философы не признаютъ ни души, ни откровенія. Надъ монастырями смѣются; надъ монахами постоянно изощряютъ свое остроуміе.

Развратъ и безбожіе дѣйствительно занимали въ Италіи не малое мѣсто, и Савонаролла, который прямо объявлялъ, что жизнь Рима по преимуществу животная, былъ совершенно правъ..

Въ театрахъ давались пьесы, которыхъ теперь не рѣшился бы играть ни одинъ антрепренеръ. Дворцовыя представленія имѣли сюжетомъ миѳы классической древности, изображавшіе охоту и любовныя похождения боговъ. Папа Левъ X, человѣкъ съ большимъ образованіемъ и изящнымъ вкусомъ, окружалъ себя толпою прихлебателей, поэтовъ и музыкантовъ, подшучивалъ надъ своими гостями, подавая имъ къ столу блюда изъ обезьяны или вороны. Надѣвъ сапоги со шпорами, онъ съ дикою страстью носился на конѣ по холмамъ Чивитта-Веккіа за оленемъ и вепремъ; у него шуткомъ состоялъ монахъ Маріанно, который проглатывалъ сразу цѣлаго голубя, могъ съѣсть 20 цыплятъ и 40 яицъ. Страсть къ зрѣлищамъ не прошла въ Римѣ: состязанія и бѣга были попрежнему въ ходу; и самыя зрѣлища народныя, къ общему соблазну, были безнравственны и льстили инстинктамъ чувственности.

Но двѣ мощныя силы уже бьются въ человѣкѣ,—одна напряженная, болѣзненная—сила полудикаго варвара; другая—тонкая, пытливая, изощренная сила мысли человѣка, уже вкусившаго цивилизаціи. Одной внѣшности ему уже мало, онъ требуетъ внутренняго побужденія,—требуетъ идеала.

Италія предоставила фламандцамъ заниматься будничными, повседневыми сценами мелкаго жанра; она презираетъ пейзажъ, не вдохновляется тѣми неодушевленными предметами, за изображенія которыхъ съ такимъ наслажденіемъ берется сѣверный художникъ. Истинный предметъ искусства, по мнѣнію итальянцевъ,—только живое человѣческое тѣло,—все остальное, по словамъ Микель-Анджело, пустая забава,

которую можно предоставить меньшимъ талантамъ. «Для искусства нужно одно», — сказалъ Челлини, — «умѣть превосходно выписать мужской и женскій торсъ». И дѣйствительно, итальянцы дошли въ изображеніи этого торса до совершенства. Ихъ человѣческое тѣло является на картинахъ здоровымъ,



Рис. 10. Джіотто. Пиръ у Ирода. Флоренція. Санта-Кроче.

энергическимъ, атлетическимъ. Оно родственно античному тѣлу Греціи; каждая мышца, каждый суставъ, каждый волнистый изгибъ тѣла изученъ до мельчайшихъ подробностей, переданъ въ изображеніи съ необычайнымъ совершенствомъ.

Всякая жестокость, все вызывающее ужасъ или состра-



даніе—чуждо итальянской школѣ. Только въ періодъ упадка появляются въ Болоньѣ трагическіе сюжеты.

Мягкіе, кроткіе мотивы съ воздушными очертаніями линій полны благородства и свѣтлой, могучей силы таланта. Тутъ нѣтъ спокойнаго домашняго затишья, которымъ такъ часто вѣетъ отъ сѣверныхъ школъ, но зато здѣсь вознесена чело-



Рис. 11. Джіотто. Падуа. Капелла д'Арена. Бракъ въ Канѣ Галилейской.

вѣческая личность на недостигаемую высоту, проникнута высочайшей степенью христіанской красоты и незлобія.

Періодъ блестящаго процвѣтанія итальянскихъ школъ былъ очень непродолжителенъ: это всего какихъ-нибудь пятьдесятъ лѣтъ, послѣдняя четверть XV вѣка и лѣтъ

тридцать XVI столѣтія. Кругъ художниковъ тѣсенъ: въ одну ли, въ другую ли сторону отступите отъ этого круга,— вы встрѣтитесь либо съ невыработанными, неустановившимися хотя и глубокими по чувству формами, либо съ искусствомъ, одряхлѣвшимъ и испортившимся. Въ тѣсныхъ граняхъ небольшого періода времени проявилась плеяда такихъ именъ, кото-

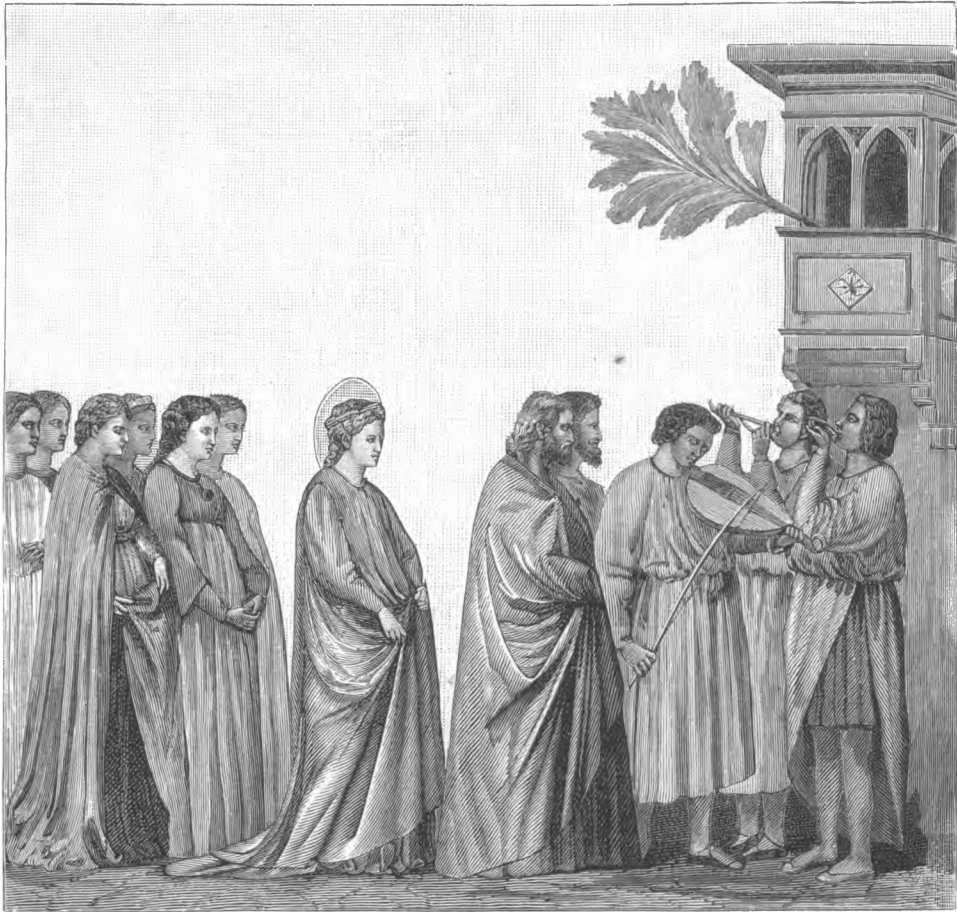


Рис. 12. Джіотто. Бракосочетаніе Богоматери. Капелла д'Арена въ Падуѣ.

рыя служатъ вѣковѣчными образцами того, что, въ полномъ смыслѣ слова, можетъ быть названо искусствомъ. Живопись выступаетъ на первый планъ, архитектура и скульптура меркнутъ передъ нею. Ліонардо-да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэль, Андреа-дель-Сарто, Фра-Бартоломео, Тиціанъ, Дель-Піомбо и Корреджіо,—вотъ сила и слава Италіи.



Конечно, могучая школа не явилась сразу; подготовительное изучение антиковъ образовало тотъ renaissance, кото-

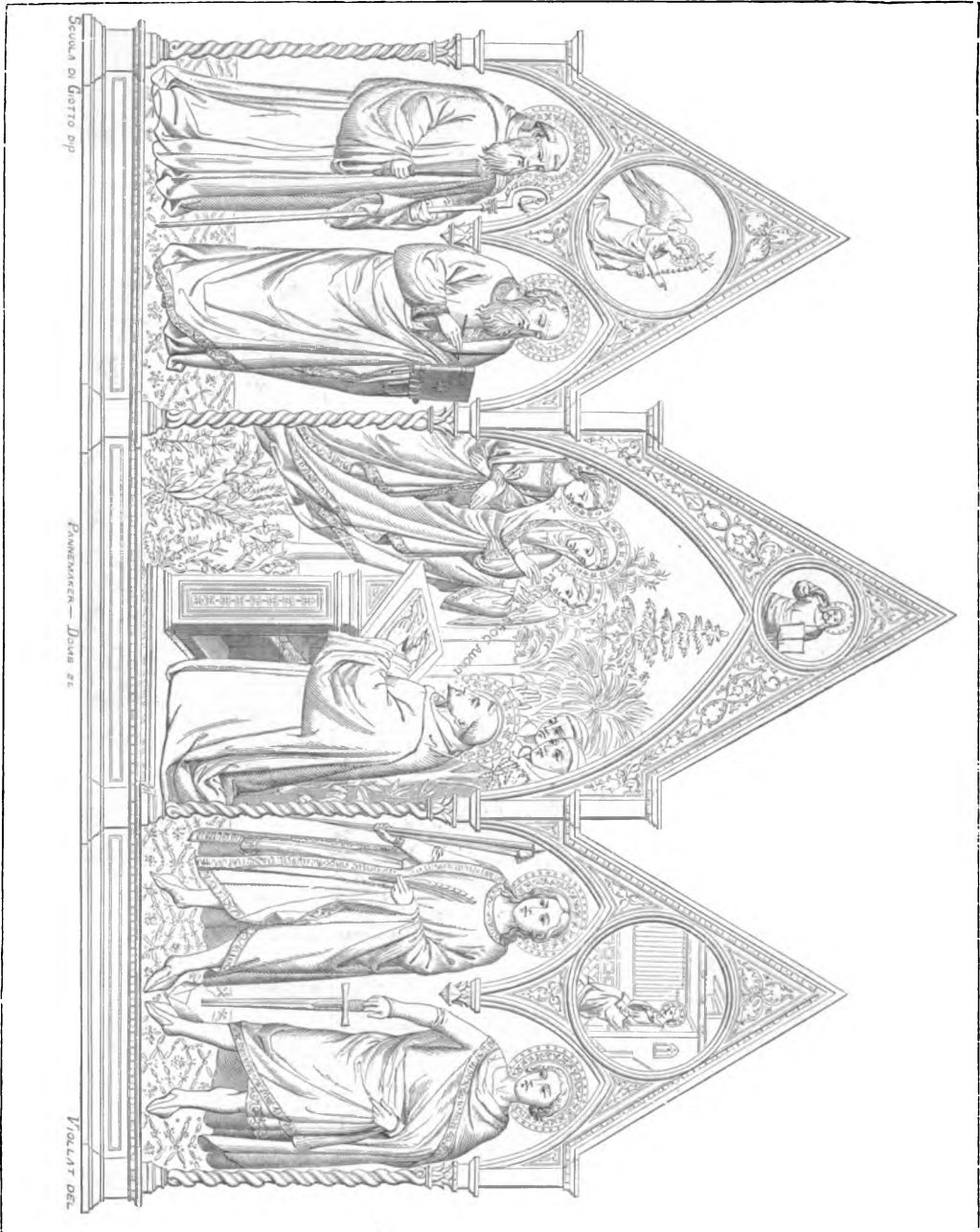


Рис. 13. Джотто. Явление Дъвы Маріи св. Бернарду. (Флоренція.)

рый по самому значенію слова показываетъ возрожденіе того, что уже существовало прежде.

Первымъ по времени крупнымъ представителемъ блестя-

щей эпохи итальянской живописи принято считать Джіованни Чимабуэ, родившагося въ 1240 г. и умершаго около 1300 г. Въ произведеніяхъ его еще чувствуется вліяніе Византіи, но нѣкоторый художественный размахъ уже прорывается въ желаніи придать натуральность изображенію, въ изученіи не только традиціонныхъ приемовъ, но и природы. Извѣстнѣйшею его картиною считаютъ «Мадонну» (см. рис. 8), писанную для церкви Santa-Maria-Novella во Флоренціи \*). Тамъ же показываютъ



Рис. 14. Спинелло. Возвращеніе папы Александра въ Римъ.  
Изъ стѣнной картины въ Палаццо Публицо въ Сіенѣ.

нѣсколько его довольно сомнительныхъ произведеній; въ Мюнхенѣ и Парижѣ тоже есть «Мадонны» Чимабуэ; нашъ Эрмитажъ работъ его не имѣетъ.

Въ главной нишѣ собора Пизы есть огромная мозаика, изображающая Христа, Богоматерь и Предтечу. Работу ея приписываютъ Чимабуэ; голова Юанна здѣсь уже въ значительной мѣрѣ свободна отъ условности византійской школы. Еще значительнѣе работа Чимабуэ въ монастырѣ св. Франциска, сооруженнаго въ половинѣ XIII вѣка. Большія фрески верх-

\*) Хотя нѣкоторые оспариваютъ принадлежность этого произведенія Чимабуэ.

ней церкви исполнены съ безспорнымъ талантомъ и, по преданію, изъ цѣлаго ряда работавшихъ здѣсь художниковъ Чи-

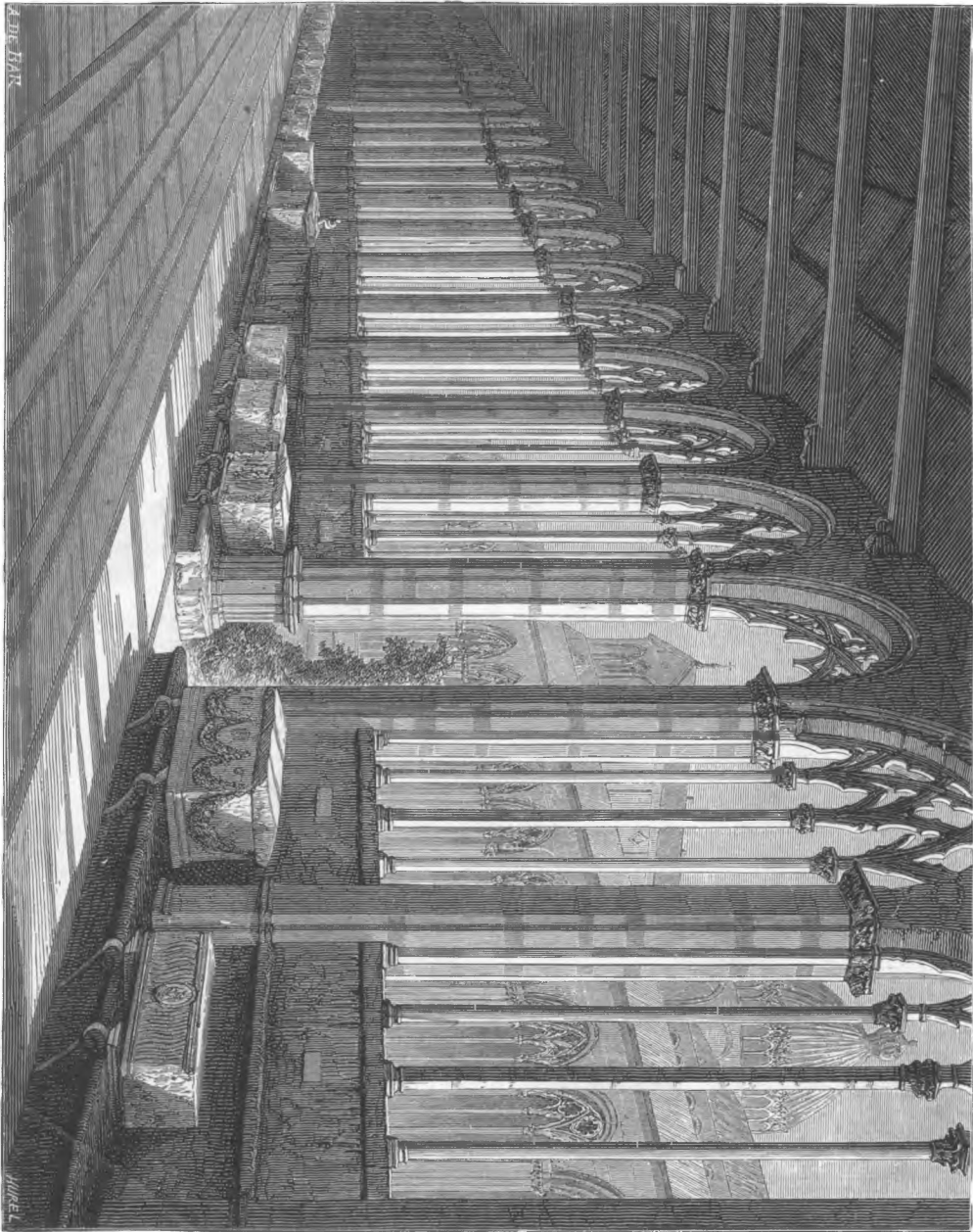


Рис. 15. Каппо-Санто (кладбище) въ Павіа.

мабуэ стоялъ на первомъ планѣ. Въ иныхъ фигурахъ чувствуется не только византійскій пошибъ, но и непосредственное изученіе античной римской живописи.



Рис. 16. Триумфъ смерти. Лиза. Кампо-Санто. (Стѣнная живопись).  
(Авторы фрески съ точностью не опредѣлены).



Блестящимъ ученикомъ Чимабуэ былъ Джіотто ди-Бондоне (1276—1336). Онъ былъ простымъ пастухомъ и близъ Флоренціи пасъ стада овецъ. Однажды Чимабуэ засталъ его чертившимъ на каменной плитѣ контуры овецъ. Замѣтивъ непосредственный талантъ въ молодомъ пастухѣ, онъ взялъ его къ себѣ въ мастерскую. Надежды Чимабуэ оправдались. Дантѣ въ «Чистилицѣ» (глава IX, стихъ 94-й) вспоминаетъ о томъ, какъ слава Джіотто затмила славнаго Чимабуэ. Монастыри,

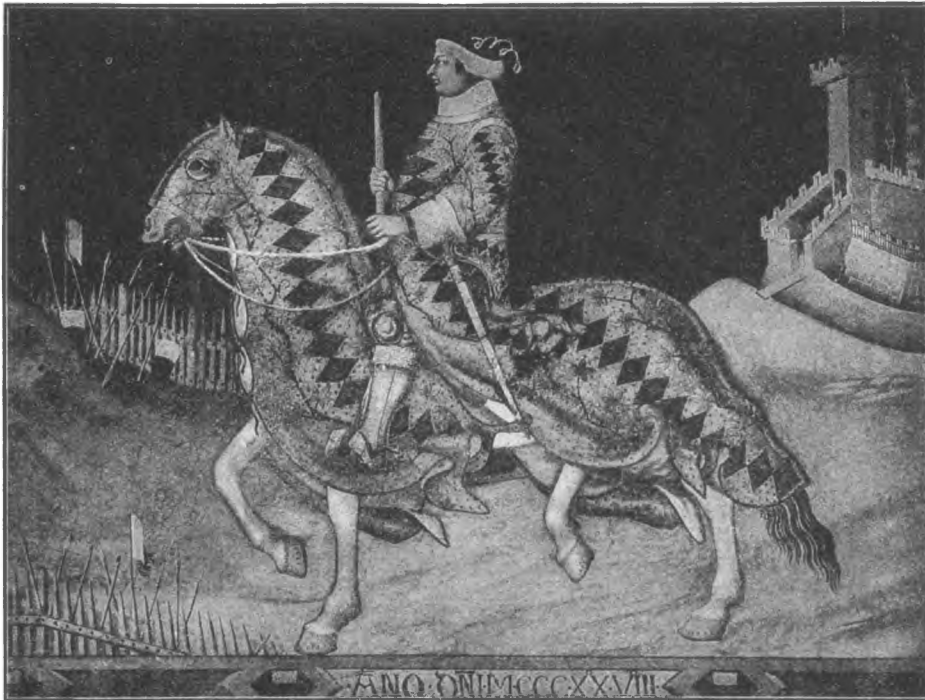


Рис. 17. Симоне Мартини. Гвидориччіо Фоліани. Стена. Палаццо Публико.

города, папы,—всѣ обращались къ нему съ заказами и какъ къ живописцу, и какъ къ зодчему. Какъ и послѣдующіе итальянскіе художники, онъ много отдавалъ времени и ваянію, считая, что всѣ искусства сродны между собою.

Замѣчательнѣйшими произведеніями Джіотто являются фрески въ церкви надъ гробомъ Франциска Ассизскаго. Особенно интересно аллегорическое изображеніе—«Обрученіе св. Франциска съ нищетой». Нищета изображена въ видѣ женщины въ тернахъ; уличныя мальчишки издѣваются надъ нею;

вокругъ стоятъ ангелы, призывающіе къ благотворительности богачей, но тѣ не идутъ на этотъ призывъ. Произведенія его можно найти въ музеяхъ Рима, Антверпена, Парижа, Флоренціи, Венеціи и др., но многое только приписывается Джіотто, а принадлежитъ скорѣе кисти его послѣдователей. Изъ портрет-

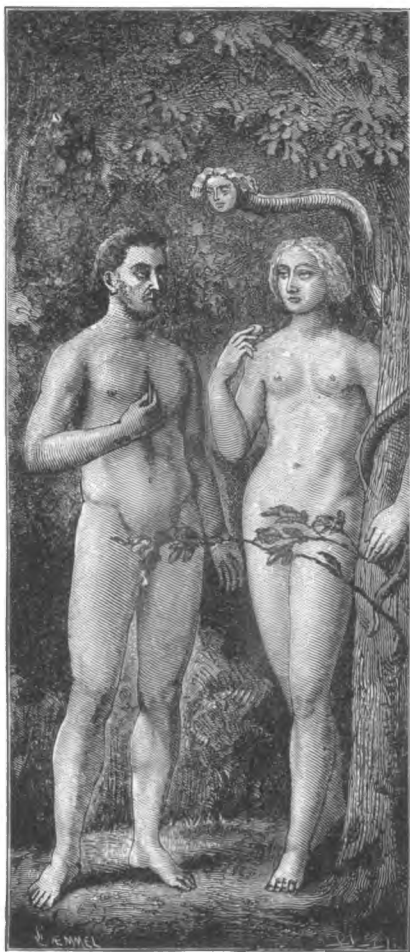


Рис. 18. Мазолино. Грѣхопадєніє. Флоренція, церковь Кармине.



Рис. 19. Мазаччіо. Изгнаніє изъ рая. Флоренція, церковь Кармине.

ныхъ его произведеній славится портретъ его друга Данта—единственный достовѣрный изъ дошедшихъ до насъ.

Въ нашемъ изданіи помѣщены: рис. 9. «Плачь надъ тѣломъ Христа», изъ капеллы дель Арена въ Падуѣ. Въ этой картинѣ Джіотто мастерски передалъ экспрессию скорбящихъ. Ангелы, летающіе на небѣ, изображаютъ волнующее ихъ горе

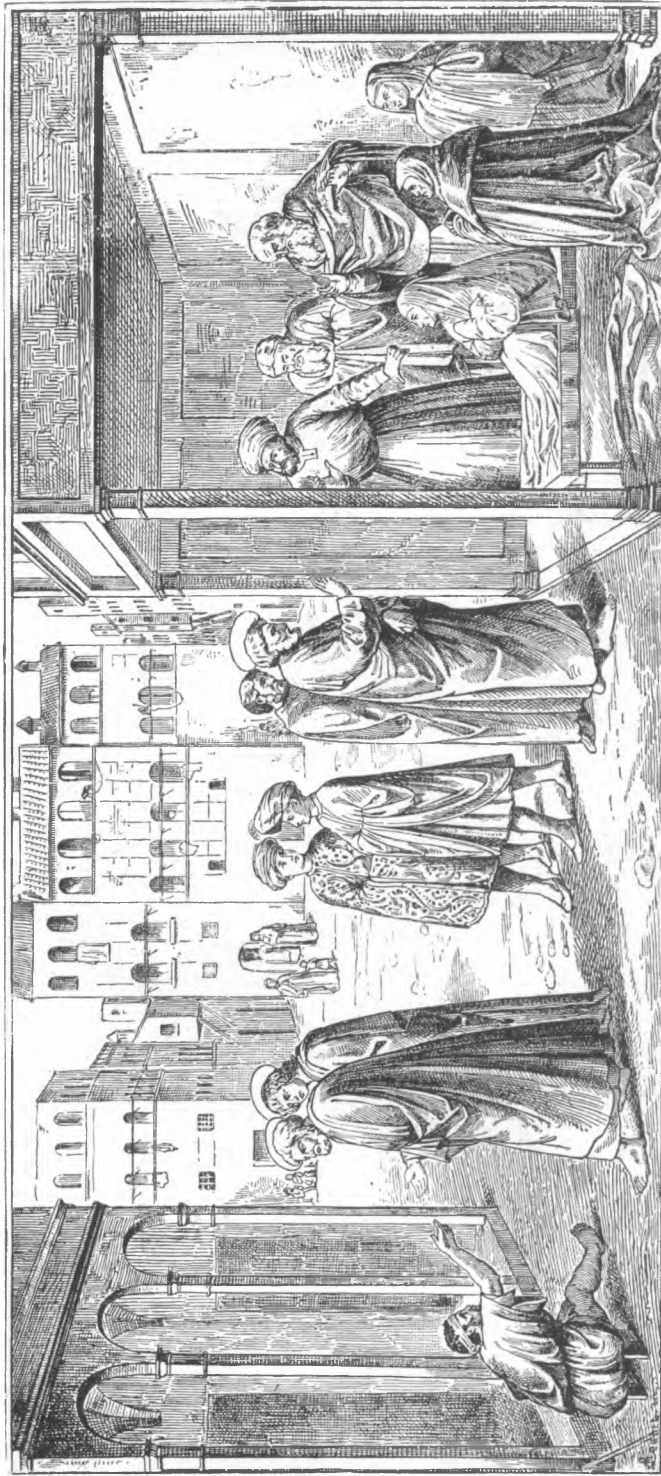


Рис. 20. Мазолино. Исцѣленіе параличнаго. Воскресеніе Тавносе.  
Стѣнная живопись въ капеллѣ Бранкаччи.

отчаянными движеніями: они разрываютъ одежды, всплескиваютъ руками, скрещиваютъ ихъ; все это наивно, но искренно и заставляетъ забывать и некрасивыя головы ангеловъ, и ихъ неуклюжій полетъ.



Рис. 21. Мазолино. Группа изъ живописи на стѣнѣ въ Кастильоне д'Олона.

Рис. 10. «Пиръ у Ирода»,—въ С. Кроче (Флоренція). Здѣсь ясно проступаетъ фантазія Джіотто,—живая передача и ясно изложеніе душевныхъ движеній. На фрескахъ этой капеллы



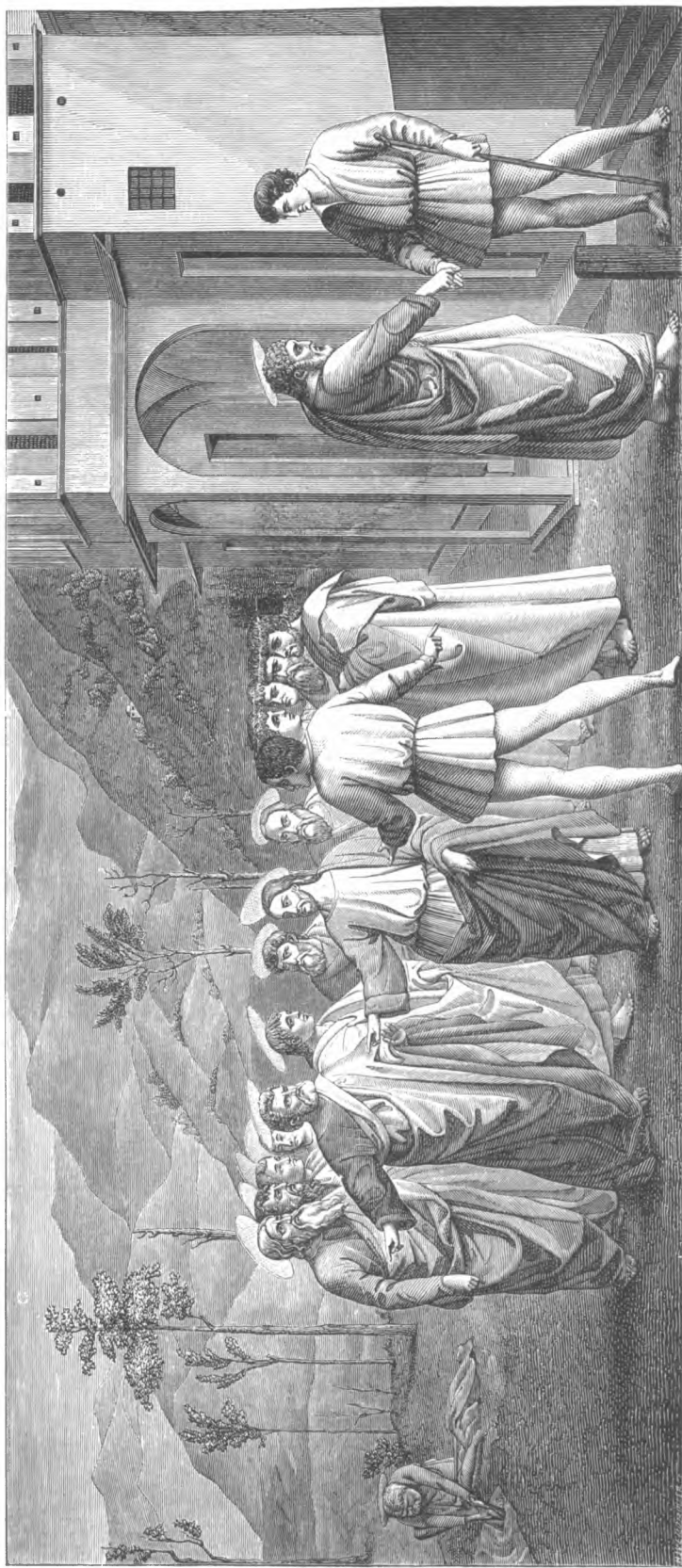


Рис. 22. Мазаччіо. — Мытарь.  
Стѣнная живопись въ капеллѣ Бранкаччи церкви дель Кармине во Флоренціи.

изображень рядъ сценъ изъ жизни Иоанна Крестителя. Вообще Джіотто любилъ жизнерадостныя темы, что видно по двумъ

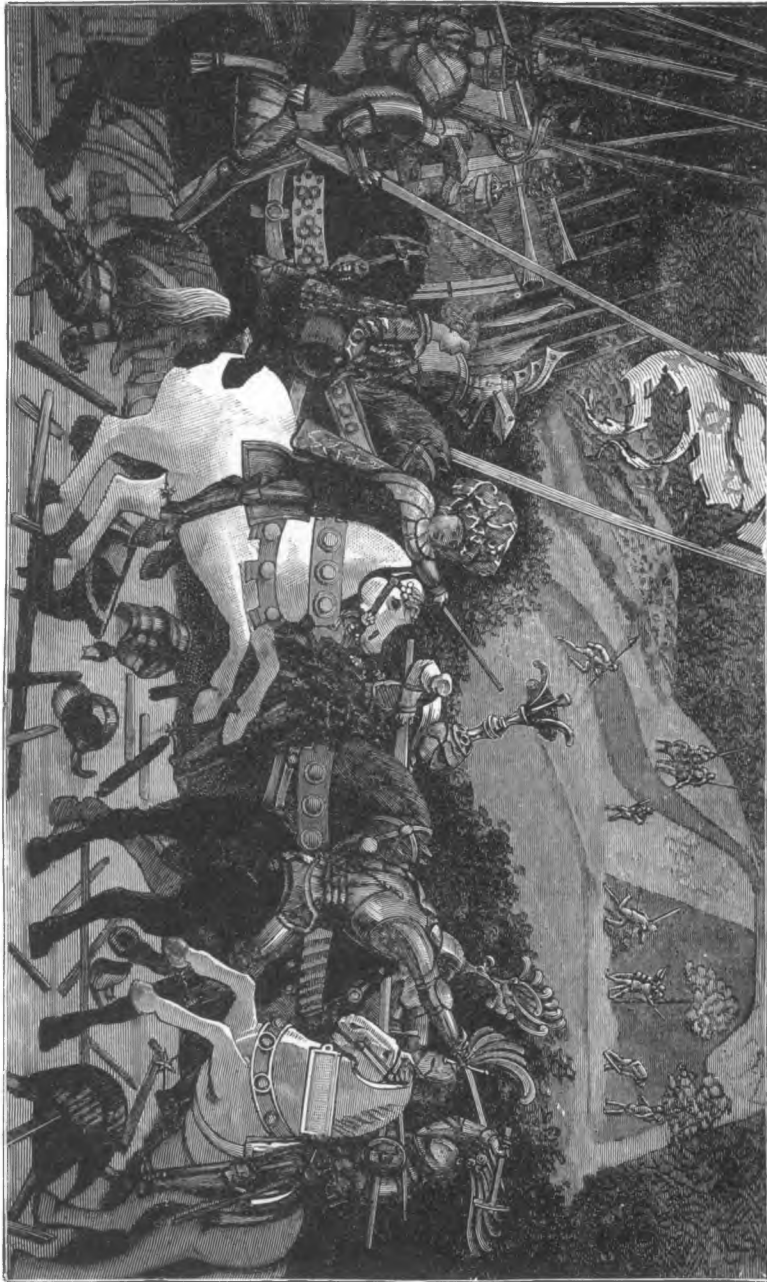


Рис. 23. Паоло Учелло. Битва при Сан-Эгидіо.  
Лондонъ, Национальный галерея.

фрескамъ въ часовнѣ д'Арена, въ Падуѣ, «Бракъ въ Канѣ Галилейской» и «Бракъ Дѣвы Маріи». (Рис. 11 и 12.) Даже

въ образахъ, въ тѣсномъ значеніи этого слова, чувствуется жизнерадостность въ трактовкѣ лицъ (рис. 13).

Далѣе слѣдуетъ отмѣтить живописца Спинелло (1308 — 1400), уроженца Ареццо. Онъ былъ послѣдователемъ Джіотто. Въ Берлинѣ есть его оригинальная «Тайная Вечеря». Отъ его стѣнныхъ картинъ въ Palazzo Pubblico въ Сіенѣ, изображающихъ сцены изъ жизни папы Александра, вѣстъ свѣжимъ, наивнымъ духомъ старинныхъ хроникъ (см. рис. 14).

Къ этому же времени относится превосходная аллегорія «Тріумфъ смерти» — огромная фреска въ Кампо-Санто (на кладбищѣ) въ Пизѣ (рис. 15 и 16).

Съ 1370 года многіе художники украшали своими работами стѣны Кампо-Санто въ Пизѣ, но закончены онѣ были только



Рис. 24. Фра Анджелико да-Фіезоле. Трубящій ангель изъ «Мадонны на тронѣ». Флоренція. Уффици.

въ XV вѣкѣ Беноццо Гоццолі. Почти достовѣрно извѣстно, что въ этой работѣ участвовали Піетро ди-Пуччіо, Андреа да-Фиренце, Антоніо Венеціано, Франческо да-Вольterra и пр. Кому принадлежитъ «Тріумфъ смерти»—точно неизвѣстно. Въ огромной старой фрескѣ трудно различить степень участія въ работѣ каждаго изъ нихъ, такъ какъ техническія индивидуальныя особенности художника мало просту-



Рис. 25. Фра-Анджелико да-Фіезоле. Благовѣщеніе.  
Стѣнная живопись въ монастырѣ Сан-Марко во Флоренціи.

пають. Картина изображаетъ смерть, похищающую людей посреди ихъ забавъ и увеселеній. Къ веселому обществу, занимающемуся музыкой на правой сторонѣ передняго плана, приближается смерть съ косою; посреди изображенъ судъ надъ мертвыми. Смерть приходитъ только къ счастливымъ, несчастные напрасно зовутъ ее. Налѣво толпа рыцарей остановилась передъ открытыми могилами и съ ужасомъ видитъ свою бу-

душую участь. Только отшельники спокойно занимаются своими работами, не заботясь о своей судьбѣ. Борьба между



Рис. 26. Филиппо Липпи. Диспутъ св. Фомы. (Ризъ, церковь С. Маріи.)

ангелами и дьяволами за души усопшихъ дополняетъ верхъ композиціи.

Изъ портретистовъ такъ называемой сіенской школы надо отмѣтить Симоне Мартини (1284—1344). Слабая сторона его

произведеній заключается въ скудной композиціи, техникѣ, напоминающей старинныя миниатюры, и въ слабой трактовкѣ сюжета. Это недостатки общіе вообще сіенской школѣ. Но зато онъ умѣетъ легкимъ поворотомъ головы, выраженіемъ лица оживить фигуры; его картины обличаютъ хорошее знаніе природы. Сіена—родной городъ Мартини—обладаетъ луч-



Рис. 27. Филиппо Липпи. Богоматерь. Флоренція, Галлея Пятти.

шими его произведеніями. Между ними замѣчательнъ конный портретъ полководца Гвидориччіо Фоліани (рис. 17), одержавшаго побѣду надъ флорентинцами.

Выдающееся мѣсто въ исторіи живописи XV вѣка занимаютъ фрески въ капеллѣ Бранкаччи въ церкви дель-Кармине во Флоренціи. По преданію, фрески были начаты Томмазо,



называемымъ обыкновенно Мазолино да-Паникале (1383—1450), кончены спустя полвѣка Филиппино Липпи \*). Но наиболѣе выдающіяся картины принадлежатъ кисти ученика Мазолино—Мазаччіо. Въ этихъ фрескахъ видны успѣхи, которые сдѣлала живопись со времени Джіотто. Въ картинахъ начинается чув-



Рис. 28. Филиппино Липпи. Видѣніе св. Бернарда. Флоренція, Бадиа.

ствоваться реализмъ, который обнаруживается въ знаніи анатоміи, перспективы и въ краскахъ. Есть еще нѣкоторая скученность въ группировкѣ, но въ то-же время задній планъ разрабатывается тщательнѣе и естественнѣе. Архитектурныя правила, симметрія въ расположеніи частей картины принимаютъ болѣе оживленныя формы (см. рис. 18, 19, 20 и 21).

\*) О немъ смотри ниже.

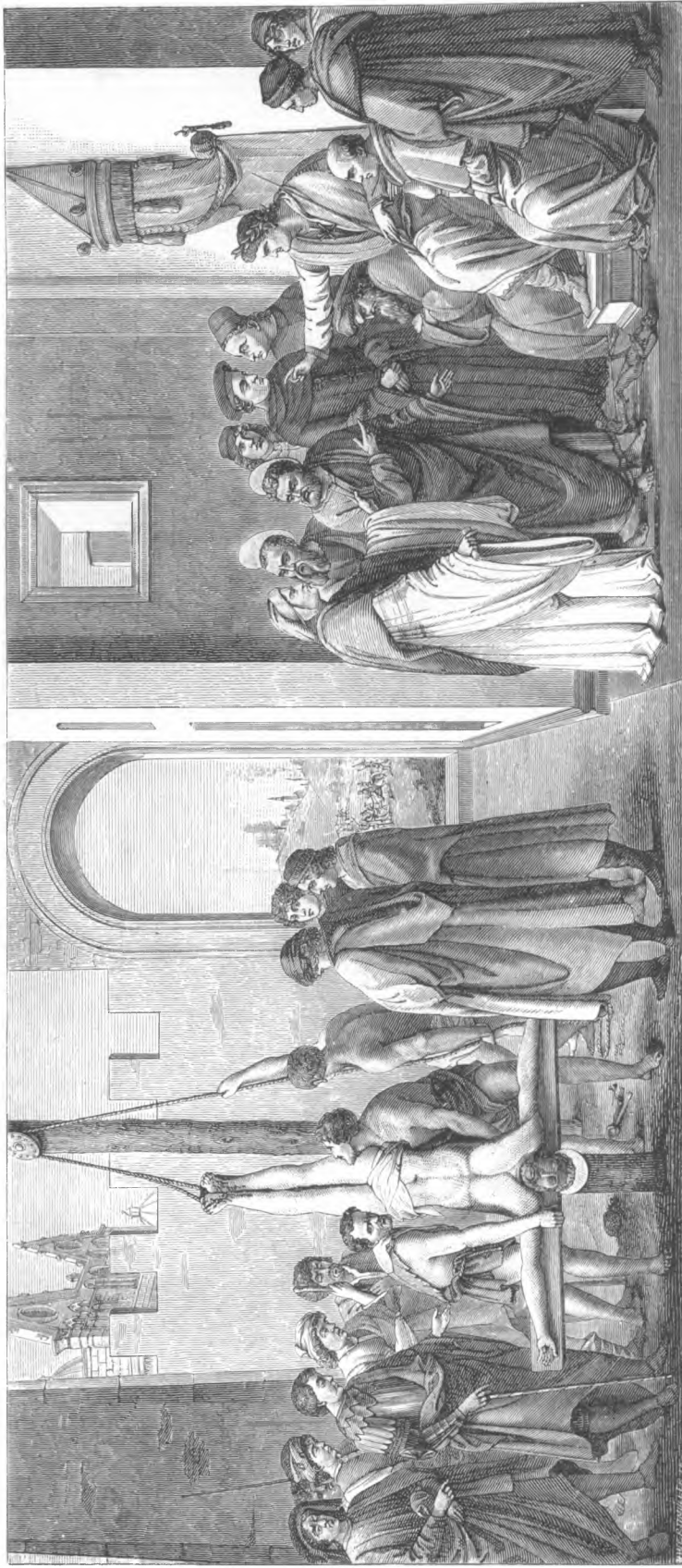


Рис. 29. Филиппино Липпи. Мученіе св. Петра. Флоренція. Капелла Бранкаччи.



Мазаччіо имѣлъ крупное значеніе въ исторіи итальянской живописи. Уроженецъ Флоренціи, онъ родился въ 1402 году и былъ отравленъ своими завистниками въ 1443 г. Настоящее его имя было Томмазо, — въ общежитіи: Мазо, —отсюда



Рис. 30. Верроккіо. Крещеніе Христа. Флоренція, академія.

Мазаччіо. Въ его картинахъ уже чувствуется благородство, изящество, гармонія тоновъ,—все то, чѣмъ, въ послѣдствіи, была сильна итальянская школа. Ему приписываются работы въ часовнѣ св. Екатерины у С. Клементе въ Римѣ, и во Флоренціи въ капеллѣ Петра Бранкаччи.



Рис. 31. Гильберти, Двери Баптистерія во Флоренції.

Рис. 19 изображаетъ его «Изгнаніе изъ рая», находящаяся во Флоренціи, въ церкви дель-Кармине. Эту картину можно считать поворотнымъ пунктомъ, съ котораго начинается расцвѣтъ живописи въ эпоху Возрожденія. Она послужила

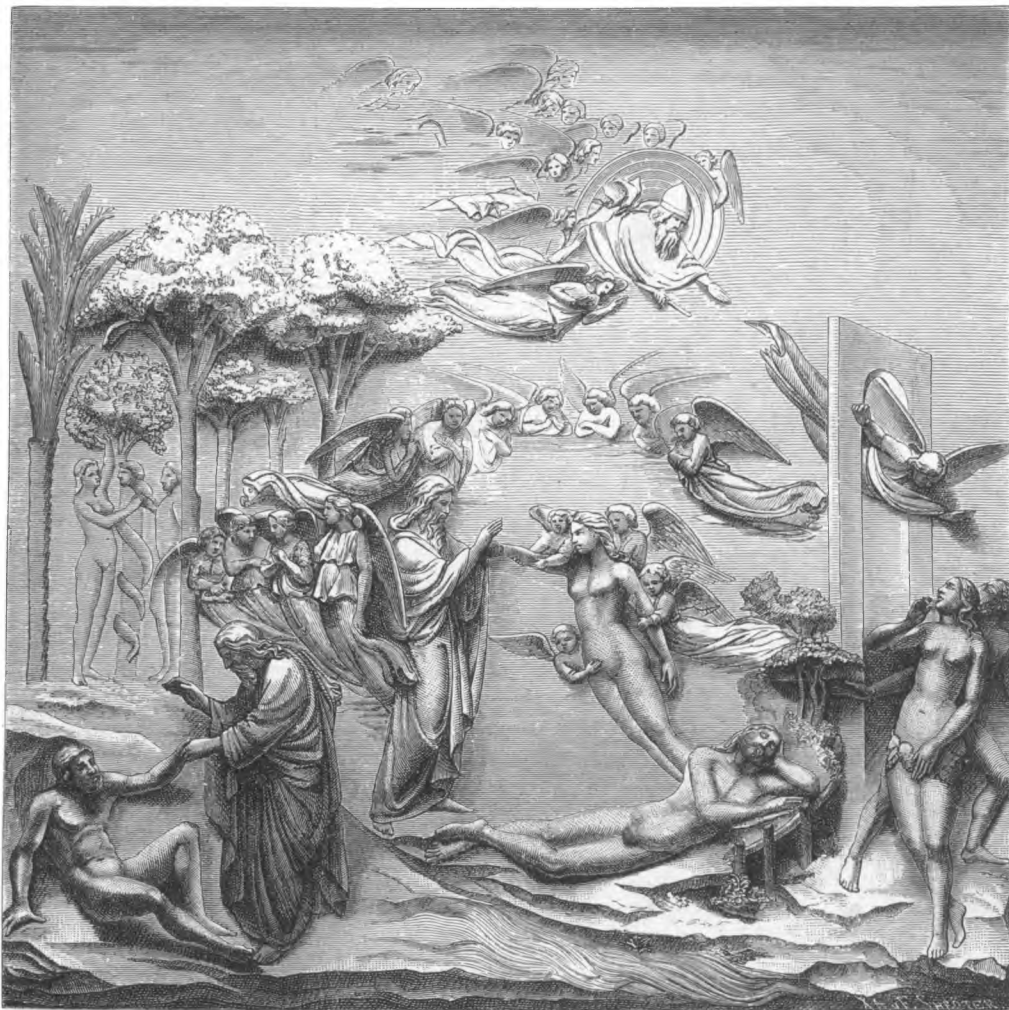


Рис. 32. Гильберти. Сотвореніе чловѣка и изгнаніе изъ рая.  
Двери Балтистерія во Флоренціи.

прообразомъ даже для Рафаэля, когда онъ изображалъ тотъ же сюжетъ въ Ватиканскихъ ложахъ. Въ ней превосходно изображено нагос тѣло, живо передаются чувства, волнующія изгнанныхъ: стыдъ Адама и отчаяніе рыдающей Евы.

Рис. 22 представляетъ «Чудсное полученіе монеты для

уплаты подати», въ капеллѣ Бранкаччи, въ той же церкви. Здѣсь изображены три различныя сцены, но расположенныя такъ удачно, что композиція представляетъ какъ бы одно цѣлое.



**Рис. 33. Донателло. Св. Георгій.** (Оригиналъ теперь въ Национальномъ музеѣ Флоренціи.) ка въ смѣлыхъ контурахъ, въ живой передачѣ движенія сражающихся. (См. рис. 23.)

Фигуры апостоловъ написаны съ замѣчательной силой. Сборщикъ подати—великолѣпная натуральная фигура.

Изъ современниковъ Мазаччіо — Паоло Учелло (ди-Дона) (1397—1475) выдается стремленіемъ расширить перспективныя рамки, установить правильную градацію свѣта и тѣни. Хотя онъ расширяетъ кругъ обычныхъ представлений, но все же его фигуры, особенно лошадей, неудачны. Общее впечатлѣніе картины, изображающей битву при С. Эгидіо, неблагоприятно; только разсматривая каждую фигуру отдѣльно, можно подмѣтить истинный талантъ художни-

Другой современникъ, Фра-Анджелико Фьезоле (1387—

1455), не любилъ изображать ничего отвратительнаго и страшнаго. На его картинахъ преобладаютъ свѣтлыя краски; фигуры иногда менѣ правильны, чѣмъ у Мазаччіо, но всегда полны внутренней нѣжности, тихаго благоговѣйнаго настроенія и въ то же время чисто человѣческой естественности и



Рис. 34. Донателло. Св. Цецилія. Барельефъ, составляетъ собственность лорда Элько.

правдивости; таковъ ангелъ (см. рис. 24) изъ «Мадонны на тронѣ», таковы сцены изъ жизни Богородицы и Страстей Господнихъ въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи. Онѣ замѣчательны не только мирной красотой отдѣльныхъ фигуръ и ихъ сердечнымъ настроеніемъ, но и блестящей техникой (см. рис. 25).



Послѣ Мазаччіо, съ каждымъ годомъ Италия дѣласть новыя завоеванія въ живописи, идя во главѣ всѣхъ другихъ государствъ Европы. Къ ученикамъ его причисляется Фра-Филиппо Липпи (1412—1469).

Лучшимъ его произведеніемъ считаются фрески собора въ Прато; здѣсь чувствуется желаніе обставить библейскія и евангельскія темы реальными подробностями, часто не идущими къ дѣлу, но доказывающими, что въ искусствѣ обна-



Рис. 35. Донателло. Дѣтскія фигуры. (Фризъ.) Флоренція, музей С. М. ди-Фіоре.

ружилось новое вѣяніе. Въ Берлинѣ есть превосходный ликъ Мадонны, наклонившейся надъ Младенцемъ, лежащимъ въ цвѣтахъ,—несомнѣнное произведеніе Липпи. Есть его хорошія вещи въ Луврѣ и во флорентинскихъ церквахъ.

Его біографія переполнена самыми романическими приключеніями. Еще ребенкомъ, онъ сдѣлался послушникомъ въ флорентинскомъ монастырѣ кармелитовъ. Семнадцати лѣтъ онъ тихонько бѣжалъ изъ монастыря. Катаясь однажды по



мору съ друзьями, онъ былъ захваченъ въ плѣнъ берберійскими корсарами и восемнадцать мѣсяцевъ провелъ плѣнникомъ, заключенный въ оковы. Разъ онъ начертилъ на

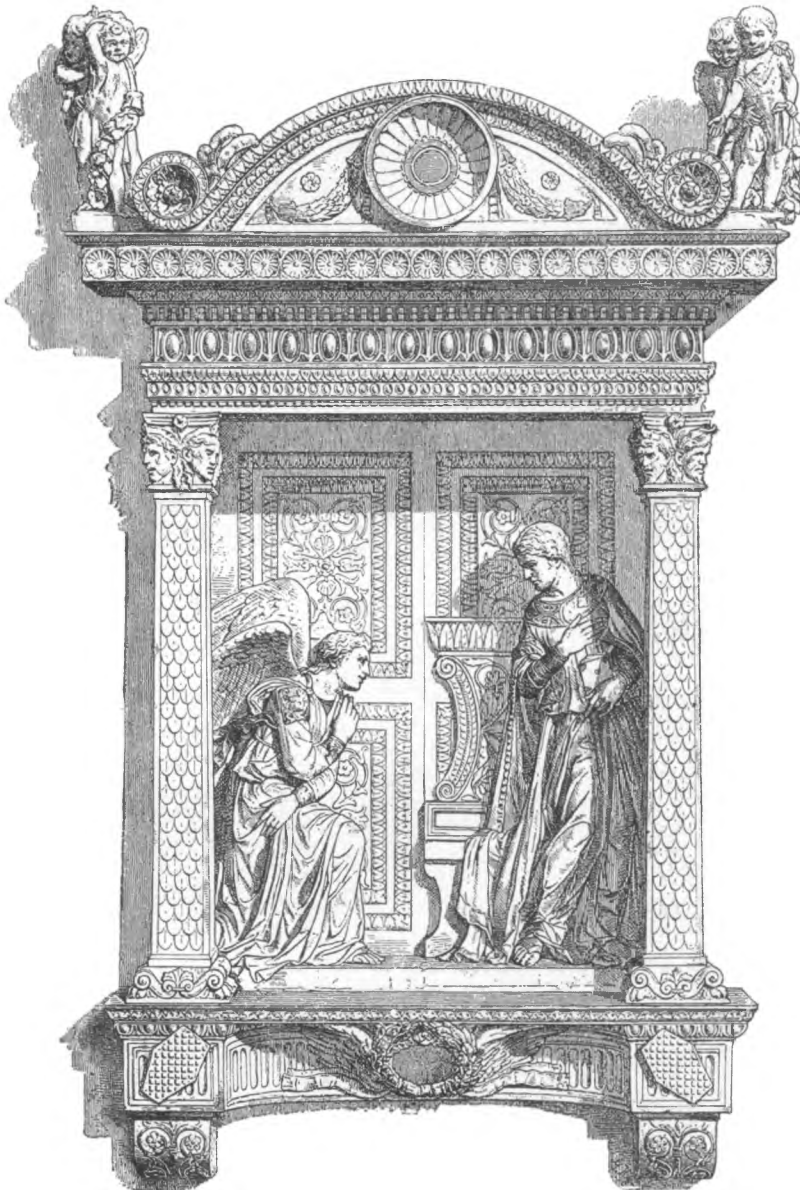


Рис. 36. Донателло. Благовѣщеніе. Флоренція, С. Кроче.

стѣнѣ углемъ портретъ начальника пиратовъ, былъ освобожденъ отъ цѣпей, исполнилъ еще нѣсколько работъ и, наконецъ, получилъ свободу. Онъ вернулся во Флоренцію, гдѣ

сталъ лицомъ близкимъ Козьмѣ Медичи, и началъ вести разгульную жизнь. Изъ его похожденій особенно извѣстенъ романъ съ несчастной Лукреціей Бутти: онъ увезъ ее изъ



Рис. 37. Маттео Чивитале. Вѣра. Флоренція, Национальный музей.

монастыря св. Маргариты, обѣщая на ней жениться, написалъ съ нея портретъ, который назвалъ «Мадонной», и затѣмъ снова отправилъ ее въ монастырь, — послѣ того, какъ она подарила его сыномъ, впоследствии не менѣе, чѣмъ отецъ,

славнымъ художникомъ (1460—1505). Умеръ Липпи, отравленный родственниками Лукреціи, мстившими за ея безчестіе.

Главнѣйшая заслуга Липпи-отца состоитъ въ томъ, что онъ постепенно превратилъ сухой канонъ въ изображение живой дѣйствительности. На круглой картинѣ въ галлерей Пигги (рис. 27) изображеніе Мадонны еще не достигло полной ясности. Она не обращаетъ вниманія на играющаго Младенца: Ея взоръ устремленъ вдаль. Но группировка фигуръ на заднемъ планѣ картины показываетъ новое теченіе въ области фантазіи. «Диспутъ св. Ѳомы» является прообразомъ торжественной трактовки рафаэлевскихъ композицій. (Рис. 26.)

Сынъ его, Филиппино, о которомъ будетъ сказано ниже, представленъ у насъ въ двухъ интересныхъ картинахъ «Видѣніе Бернарда» и «Мученіе Петра». (Рис. 28 и 29.)

На ряду съ живописью, процвѣтала въ Италіи и скульптура (преимущественно бронзо-литейная). Ваятели въ значительной степени превосходили знаніемъ анатоміи живописцевъ, и только со времени Андреа дель-Верроккіо, который былъ одновременно и скульпторомъ, и живописцемъ, анатомическія знанія выступаютъ на первый планъ. Верроккіо (1432—1488) былъ учителемъ великаго Ліонардо да-Винчи, и первыя познанія по анатоміи восприняты знаменитымъ ученикомъ именно отъ него. Въ Мюнхенѣ есть прекрасное его произведеніе «Три архангела», въ Берлинѣ—«Св. Семейство», во Флоренціи—«Крещеніе Хри-



Рис. 38. Верроккіо. Голова Коллеони (конная статуя въ Венеціи).

ста». (Рис. 30.) Въ петербургскомъ Эрмитажѣ есть, весьма сомнительная, его «Мадонна». Вообще его произведенія довольно рѣдки. Единственная картина Верроккю «Крещеніе Иисуса Христа» имѣетъ особенный интересъ потому, что голова передняго ангела, смотрящаго на Спасителя, и, вѣроятно, вся его фигура — принадлежатъ кисти Ліонардо да-Винчи. Находится подъ сомнѣніемъ и то, ограничился ли Верроккю одной этой картиной. Но главная заслуга Верроккю въ живописи, — это, что онъ былъ выдающимся учителемъ. Верроккю чувствовалъ уже тотъ идеаль красоты, который достигъ законченности у Ліонардо, что видно изъ сходства рисунковъ того и другого.

Какъ на важнѣйшіе памятники итальянской скульптуры можно указать на слѣдующія произведенія. Главныя двери баптистерія во Флоренціи работы Гильберти. Здѣсь уже чувствуется тщательное изученіе натуры; выраженія лицъ и головъ превосходны. Энергическая передача экспрессіи иногда отодвигаетъ внѣшнюю красоту фигуръ на задній планъ. Двери охвачены рамкой изъ гирляндъ плодовъ и вьющихся растений, подымающихся изъ вазъ. Въ свою очередь, каждая половинка двери окружена, какъ рамою, фигурами изъ Ветхаго Заветъа и головками (можетъ-быть портретами) въ нишахъ. По законченности исполненія, живой естественности выраженія, эти фигуры одни изъ лучшихъ созданій Ренессанса (рис. 31). Не менѣе интересны вторыя двери баптистерія.

На каждой половинѣ двери находится по пяти изображеній сценъ изъ Ветхаго Заветъа, начиная съ сотворенія человека до посѣщенія Соломона царицей Савской. Въ расположеніи одеждъ, Гильберти отчасти подражаетъ еще античнымъ образцамъ, но уже видно стремленіе къ реализму. Верхній барельефъ на лѣвой сторонѣ двери (рис. 32) представляетъ рядъ сценъ отъ созданія Адама до изгнанія изъ рая. Переднія фигуры болѣе выпуклы, заднія плосче и меньше, что показываетъ намѣреніе соблюсти перспективу.

Затѣмъ интересенъ св. Георгъ (рис. 33) — мраморная статуя въ Оръ-Санъ-Микеле во Флоренціи (оригиналъ теперь

въ Національномъ Флорентинскомъ музеѣ),—одна изъ лучшихъ статуй, сдѣланныхъ Донателло, она замѣчательна, какъ живое изображеніе безстрашнаго воина. Его осанка полна благородства и отваги, поворотъ головы и лицо выражаютъ твердость. Съ плеча свободно спускается плащъ, прикрѣпленный на груди, прикрывая часть ея и наверху лѣвую руку. Часть тѣла, не при-



Рис. 39. Донателло. Статуя Гаттамелата въ Падуѣ.

крытая щитомъ, облегасть тѣсный панцырь, позволяющій видѣть мастерство художника при передачѣ нагого тѣла.

Донателло приписываютъ и барельефъ изъ коллекціи лорда Элько — «св. Цецилія». Благодаря изученію античныхъ образцовъ, онъ достигъ значительнаго совершенства въ передачѣ формъ. Примѣромъ тонкой отдѣлки плоскаго барельефа можетъ служить бюстъ св. Цециліи (рис. 34) и дѣт-

скія фигуры на фризѣ въ музеѣ ди-Фіоре во Флоренціи (рис. 35). Здѣсь здоровыя жизнерадостныя фигуры поющихъ дѣтей рѣзко отличаются отъ плоскихъ, въ античномъ вкусѣ, бронзовыхъ барельефовъ того же мастера. Рельефъ Благовѣщенія, изображенный на рис. 36 — одна изъ позднѣйшихъ работъ Донателло и характеризуетъ послѣднюю



Рис. 40. Лука делла Роббіа. Дѣтскія фигуры на фризѣ. Флоренція, музей С. М. ди-Фіоре.

эпоху дѣятельности художника, когда естественность экспрессіи цѣнится авторомъ болѣе наружной красоты.

Выразительность увеличивается еще тщательнымъ выполнениемъ. Творческія способности художника, его богатая фантазія и энергія видны въ каждомъ изъ его произведеній.

Рис. 38. Голова Коллеони, — часть конной статуи въ Венеціи, работы Верроккіо. По порученію Венеціанской республики Верроккіо воздвигнулъ конную статую Кондоттиери Бартоломео

Рис. 37. «Вѣра». Мраморный рельефъ Маттео Чивитале во Флоренціи, и національномъ музеѣ. Характеръ таланта Маттео Чивитале (1435—1505) виденъ яснѣ всего въ небольшихъ произведеніяхъ, особенно въ аллегорическихъ женскихъ фигурахъ. Отъ нихъ вѣетъ чистотой, тихой набож-



Коллеони, до окончанія которой онъ, однако, не дожилъ. Статуя Верроккю болѣе зрѣлое произведеніе, чѣмъ подобная же—Донателло. Размѣры и соотношеніе коня и всадника болѣе подходятъ другъ къ другу; осанка рыцаря, особенно голова,

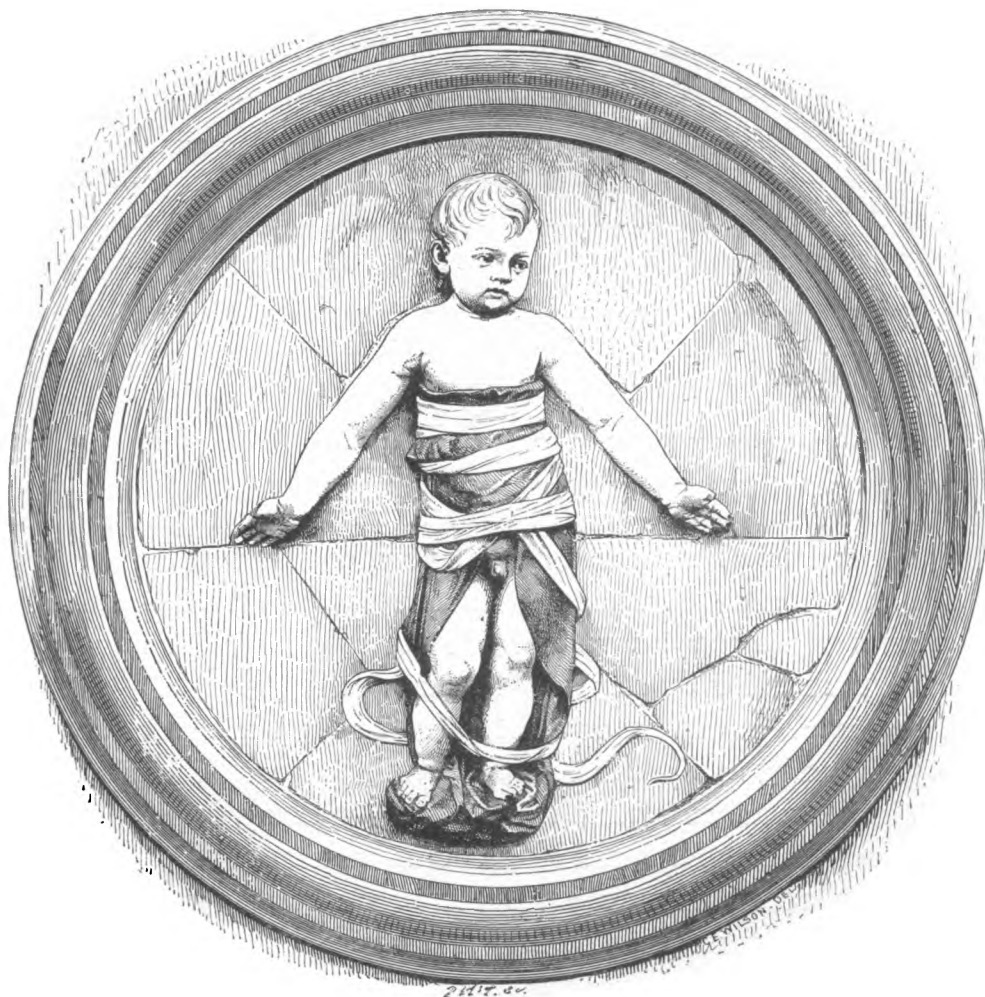


Рис. 41. Андреа делла Роббіа. Спеленуťный ребенокъ. Глиняный рельефъ, находящійся во Флоренціи, Spedale degli Innocenti.

живо передаютъ непреклонный характеръ Кондоттіери. Самый памятникъ изображенъ на стр. 6.

Андреа Санзовино, въ 1505 году, исполнилъ памятникъ надъ могилами кардиналовъ Бассо и Сфорца Висконти, представляющій нишу для гроба со множествомъ декоративныхъ укра-

шеній. Фигуръ умершаго, опирающагося на руку, художникъ придалъ трогательное выраженіе; аллегорическія статуи, особенно ихъ одежды, исполнены по правиламъ античнаго искусства. Памятникъ находится въ церкви С. Маріи дель Пополо (рис. 42).

Говоря о памятникахъ, слѣдуетъ упомянуть о бронзовой статуѣ Гаттамелаты въ Падуѣ (рис. 39) работы Донателло. Статуя эта замѣчательна не только совершенствомъ техники, но также и живой, реальной и въ то же время монументальной передачей фигуръ всадника и коня. Голову лошади можно принять за античное произведеніе. Рыцарь также въ полномъ смыслѣ слова созданіе эпохи Возрожденія, потому что въ немъ впервые достойнымъ образомъ выполнена задача, родственная съ античнымъ искусствомъ, но изображающая портретъ.

Изъ декоративныхъ скульптурныхъ работъ отмѣтимъ изображенныхъ на рис. 40 «Дѣтей» на фризѣ Луки делла-Роббіа, во Флорентинскомъ музеѣ С. М. ди-Фіоре. Рельефы на второй каедрѣ для органа въ флорентинскомъ соборѣ, представляющіе поющихъ дѣтей, одно изъ лучшихъ произведеній начала эпохи Возрожденія и достаточно характеризуютъ талантъ художника. Они изящнѣе и тоньше, чѣмъ мальчики Донателло, но уступаютъ послѣднимъ по разнообразію и смѣлости движеній, а также въ группировкѣ фигуръ.

Прелестень спеленутый ребенокъ на глиняномъ барельефѣ во Флоренціи, въ Spedale degli Innocenti, работы Андреа делла-Роббіа. По миловидности и нѣжному чувству, онъ можетъ быть особенно рѣзко отмѣченъ. Онъ находится въ флорентинскомъ воспитательномъ домѣ и замѣчателенъ по мягкости формъ и по наивно-младенческому выраженію (рис. 41).

Величайшіе художники эпохи Возрожденія въ Италиі, да-Винчи, Микель-Анджело и Рафаэль, займутъ у насъ отдѣльныя главы, — теперь же, не останавливаясь на біографіяхъ мастеровъ, мы посмотримъ рядъ произведеній живописцевъ до-рафаэлевскаго періода, представивши въ иллюстраціяхъ образцы ихъ творчества.

Къ концу XV столѣтія въ Италиі замѣчаются высшія проявленія творческой силы художниковъ, уже облеченныя

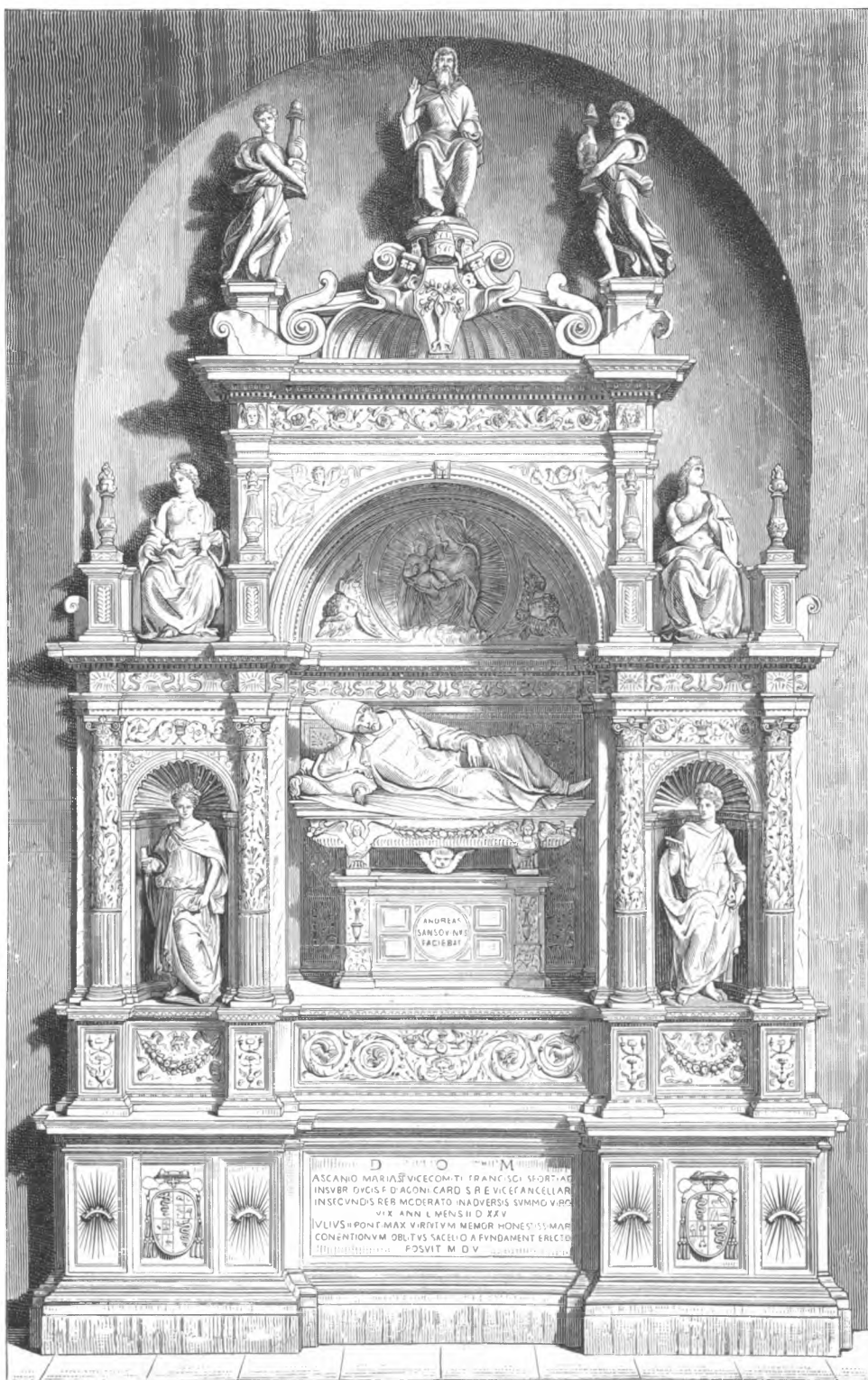


Рис. 42. Андреа Санзовино. Гробница Асканіо Сфорца.  
Римъ, церковь Маріи дель Попола.

въ благороднѣйшую форму, равную которой мы находимъ только въ антикахъ. Является цѣлый рядъ художниковъ, связанный и увлеченный однимъ общимъ идеаломъ истинной красоты; они раздѣляются на группы, на такъ-называемыя «школы», изъ которыхъ каждая, имѣющая свои отличительныя свойства, создастъ рядъ произведеній высшаго достоин-



Рис. 43. Филиппи (Боттичелли). Мадонна съ ангелами. Флоренція.

ства. Самыя неурядицы въ политическомъ строѣ Италіи, по-видимому, нисколько не мѣшали процвѣтанію искусствъ. Живая форма была допущена самою церковью, отступившей отъ византійскихъ образцовъ. Итальянцы считали себя потомками римлянъ и, поклоняясь сохранившимся и найденнымъ антикамъ, шли по великому пути къ идеалу, указанному

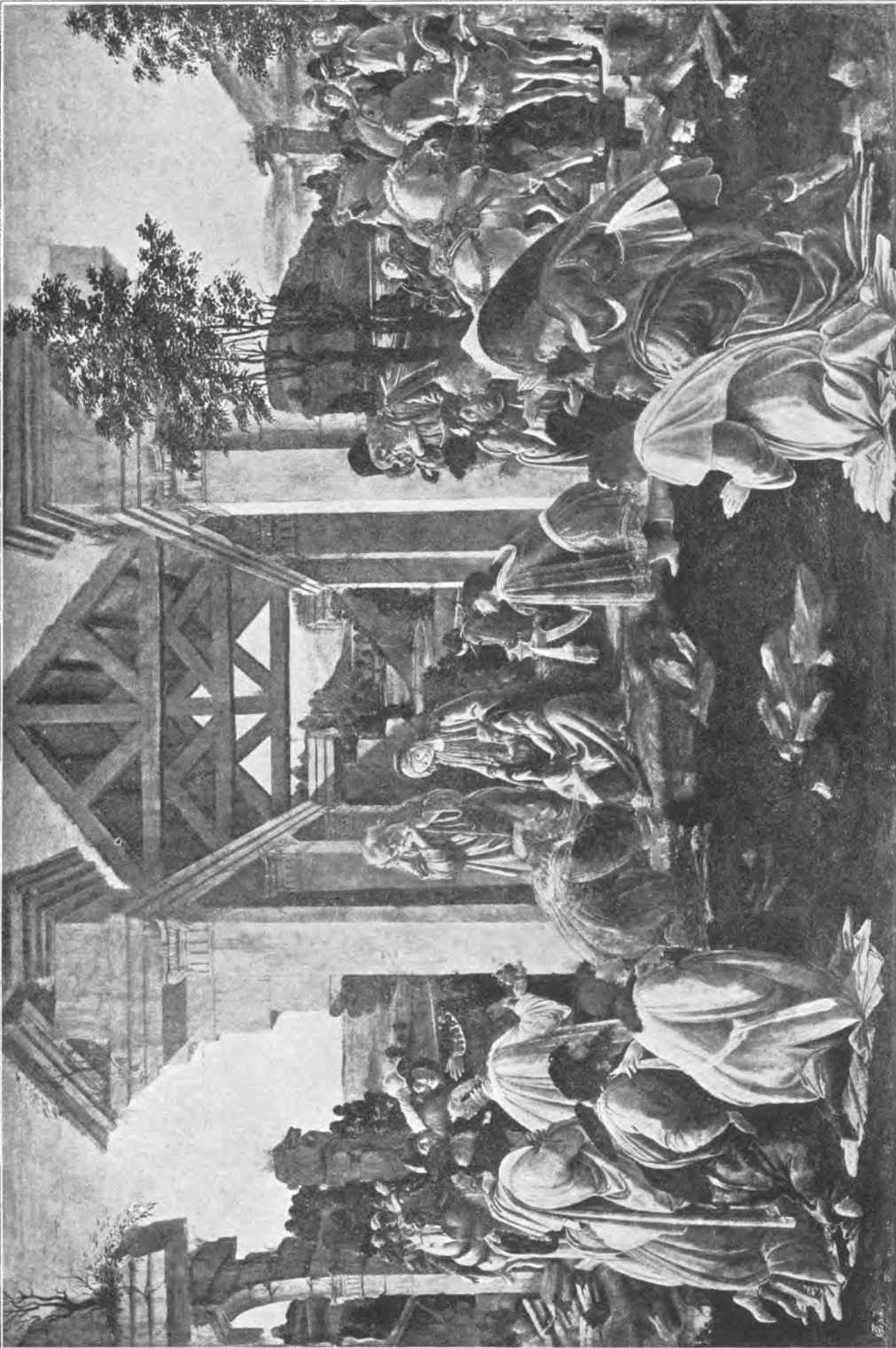


Рис. 44. Филіппі (Боттичеллі). Поклоненіє волхвѣвъ. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

древнимъ міромъ, хотя и теряя наивную прелесть непосредственнаго чувства первыхъ художниковъ христіанства.

Прекраснымъ образцомъ итальянской живописи конца



Рис. 45. Гирландайо. Поклоненіе волхвовъ. Флоренція, Spedale degli Innocenti.

XV вѣка служитъ миниатюра, копію съ которой мы прилагаемъ въ этомъ томѣ (табл. XVII), изображающая «Голгоѳу». Здѣсь—всѣ достоинства и недостатки итальянской школы: бла-



городство композиціи, ясная экспрессія, не оставляющая никакихъ сомнѣній въ зрителѣ, тщательная выписка фигуръ, съ нѣсколько условными драпировками, выдержанный пріятный колоритъ. Съ другой стороны—отсутствіе горячаго чувства вѣры,



Рис. 46. Лоренцо ди-Креди. Поклоненіе Младенцу Христу. Флоренція, Академія.

наивный итальянскій пейзажъ и не менѣе наивныя знанія археологіи, вслѣдствіе чего римскіе воины оказались итальянцами XV вѣка, а женщины—полу-византійскими, полу-римскими дамами. Миниатюра эта взята изъ рукописи «Preces

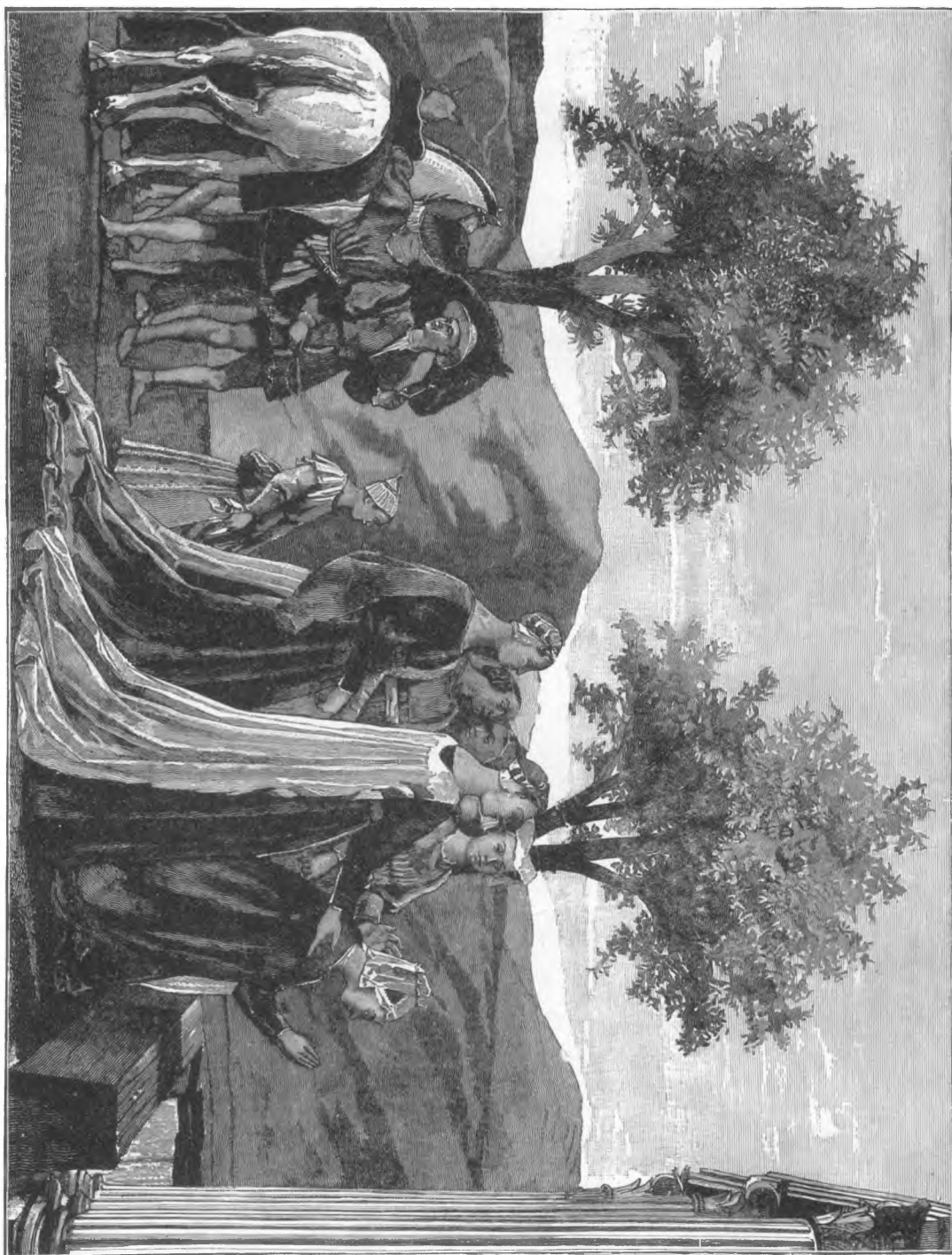


Рис. 47. Пьетро де-Франчески. Царница Савская, преклоняющаяся передъ крестомъ въ Арещо, С.-Франческо.

ріае», составляющей собственность частной галлерей въ Парижѣ, и безусловно относится къ пятнадцатому столѣтію.

Боттичелли (Филиппи), современникъ Липпи-отца (1446 — 1510 г.), любитъ изображать Мадонну въ торжественной обстановкѣ. Въ круглой картинѣ «Вѣнчаніе Мадонны», Младенецъ Христосъ держитъ въ одной рукѣ гранату, а другой водить руку Мадонны, заставляя ее писать въ развернутой книгѣ начало благодарственной пѣсни (Ев. отъ Луки, I, 46). Двое мальчиковъ, въ сопровожденіи третьяго постарше, держатъ книгу и чернильницу, въ то время, какъ двое ангеловъ поднимаютъ вѣнецъ надъ головою Мадонны. Расположеніе фигуръ напоминаетъ старыя картины, но съ замѣтнымъ прогрессомъ и въ композиціи, и въ техникѣ (см. рис. 43). Въ нашемъ Эрмитажѣ есть его «Поклоненіе волхвовъ» (рис. 44), одно изъ самыхъ характерныхъ произведеній художника. Богоматерь изображена сидящей въ какихъ-то античныхъ развалинахъ.



Рис. 48. Мелоццо да-Форли. Ангель.  
(Римъ, соборъ св. Петра).

Филиппино Липпи (1460—1505 г.), сынъ знаменитаго отца, о которомъ упоминалось выше, ученикъ Боттичелли, писалъ небольшія картины. Очень интересно «Мученіе апостола Петра», находящееся во Флоренціи. Въ фигурѣ проконсула видно изученіе антиковъ, тѣло распятаго апостола обнаруживаетъ значительное знаніе натуры. По композиціи картина стоитъ невысоко. (Рис. 29.)

Однимъ изъ лучшихъ его произведеній считается «Видѣніе св. Бернарда», написанное имъ очень рано. Святому, пишущему свои проповѣди, является Мадонна, сопровождае-

мая ангелами. Позади его виденъ закованный діаволь и направо, на заднемъ планѣ, монахи. На переднемъ планѣ, направо, изображена колѣнопреклоненная фигура заказчика



**Рис. 49.** Синьорелли. Нижняя правая группа изъ картины «Паденіе антихриста», Орвіето, новая капелла въ соборѣ.

картины; пейзажъ имѣетъ фантастическій характеръ. Особенно ясно представленъ контрастъ между граціозными фигурами ангеловъ и истощеннымъ святымъ. (Рис. 28.)

«Поклоненіе волхвовъ». Гирландайо, во Флоренціи, Spedale degli Innocenti. Многочисленныя картины (на доскахъ) Гирландайо, хотя незначительны по краскамъ, но даютъ вполне ясное представленіе о характерномъ свойствѣ этого художника—правильности расположенія композиціи при сохраненіи свободы движенія. Особеннаго вниманія заслуживаетъ симме-

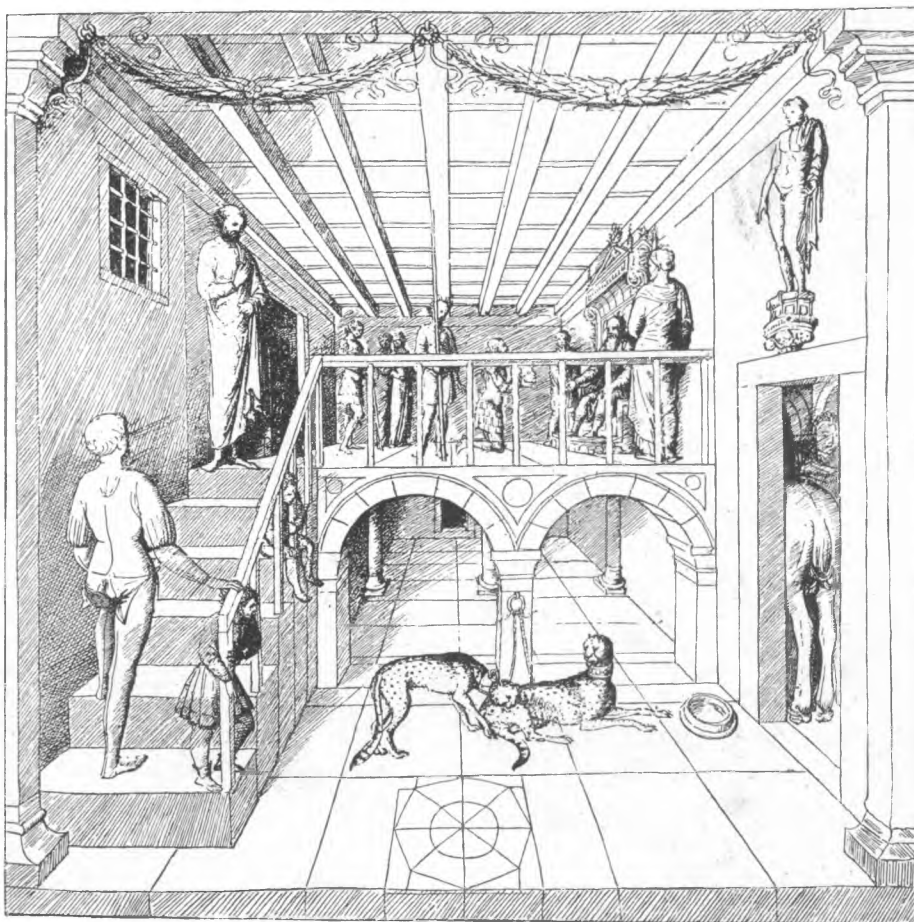


Рис. 50. Жакопо Беллини. Перспективный видъ. Парижъ, Лувръ.

трично построенная картина «Поклоненіе волхвовъ» (рис. 45).

«Поклоненіе Младенцу Христу», Лоренцо ди-Креди, во Флоренціи, въ Академіи. Картины ученика Верроккіо, Лоренцо ди-Креди (1459—1537 г.), исполненныя съ большою добросовѣстностью и тщательной отдѣлкой, проникнуты теплымъ чувствомъ и замѣчательны по колориту. Трогательнымъ, почти





Рис. 51. Мантенья. Маркграфъ Людовико III съ семействомъ. Мантуя, Castello di Corte



печальнымъ чувствомъ проникнуто его «Поклоненіе Младенцу Христу» (рис. 46).



Рис. 52. Мантенья. Мадонна съ Іоанномъ Предтечѣй и Магдалиной. Лондонъ, національная галлея.

Рис. 47. «Царица Савская преклоняется передъ Крестомъ». Стѣнная живопись Піетро де-Франчески, въ Арещо, церковь

С.-Франческо. Самое большое изъ произведеній названнаго художника — это рядъ стѣнныхъ картинъ, изображающихъ легенды о Св. Крестѣ; начиная отъ Адама, которому зернышко крестоваго дерева было положено подъ языкъ, и

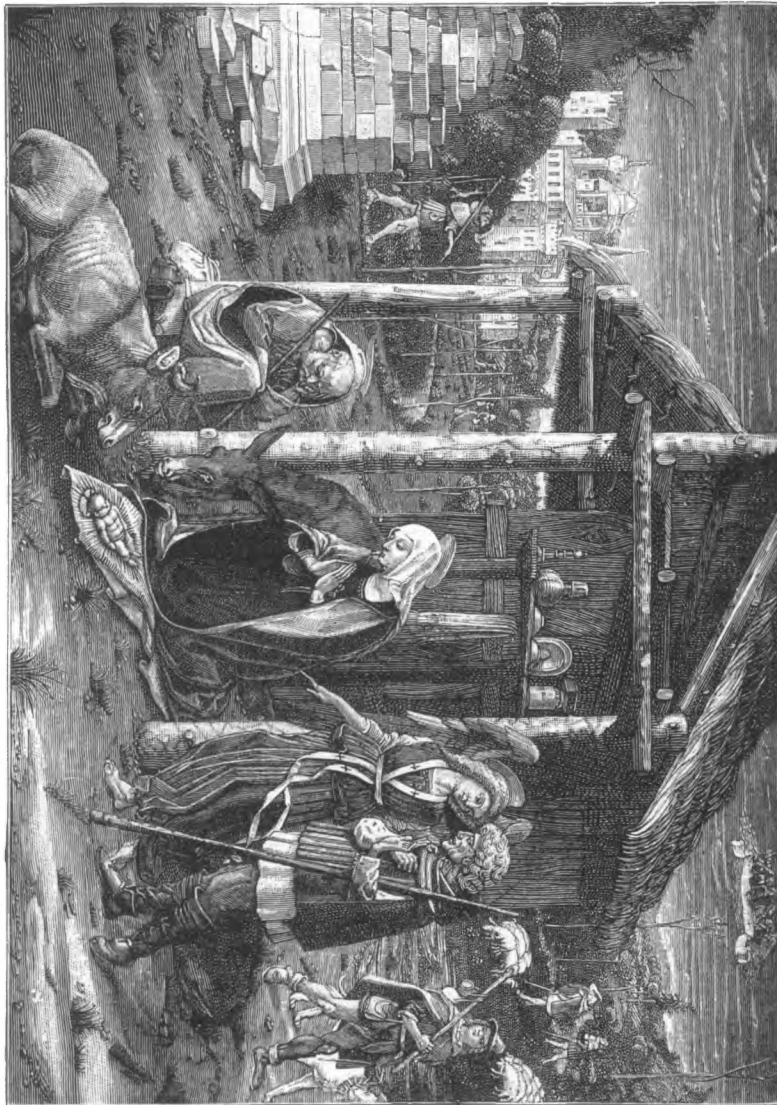


Рис. 53. Карло Кривелли. Поклоненіе пастырей. Страсбургскій музей.

кончая битвой между Максенціемъ и Хозроемъ. Всѣ картины, какъ, на примѣръ, открытіе царицею Савскою ствола крестоваго дерева во дворцѣ Соломона и ея поклоненіе ему, исполнены съ большимъ знаніемъ перспективы и красокъ. Выра-



Рис. 54. Франческо Косса. Благовѣщеніе. Дрезденская галлерей.

зительность и чувство отодвигаютъ на задній планъ разсчитанную правильность и пластичность.

Мелоццо да-Форли (1438—1494 г.), въ Римѣ, въ храмѣ св.

Рис. 55. Лоренцо Коста. Дворъ музъ Изабеллы Эста. Парижъ, Лувръ.



Петра. Его фигуры заслуживаютъ вниманія не только новымъ способомъ письма, но также по возвышенному чувству и мощному движенію (рис. 48).

Рис. 49. Нижняя (правая) группа изъ «Паденія Антихриста» Синьйорелли, въ Новой капеллѣ собора Орвіето. Наиболѣе выдающіяся произведенія Луки Синьйорелли (1441—1523 г.) находятся въ соборѣ въ Орвіето. Синьйорелли извѣстенъ не столько блестящими красками, сколько смѣлостью рисунка,



Рис. 56. Франческо Франчіа. Мадонна въ розовомъ палисадникѣ. Мюнхенская Пинакотека.

знаніемъ нагого тѣла и благородствомъ изображенія. Очень сильно нарисована фигура пророка въ «Паденіи Антихриста»; композиціи составлены по легендарнымъ сказаніямъ, но въ самостоятельной передачѣ художника. Всѣ фигуры проникнуты сильнымъ внутреннимъ чувствомъ.

Рис. 50. Рисунокъ Іакова Беллини въ парижскомъ Луврѣ.



Художники Падуи, стоявшей по развитію искусства впереди прочихъ городовъ верхней Италіи, стремились къ изученію антиковъ и разрѣшенію перспективныхъ задачъ. Насколько



Рис. 57. Дезидеріусъ да-Фабріано. Поклоненіе волхвовъ. Флоренція, академія.

велико было знаніе перспективы уже у Іакова Беллини, можно судить по сохранившимся рисункамъ въ Лондонѣ и Парижѣ.

Рис. 51. «Маркграфъ Лудовико III съ семействомъ», Ман-



тенья, въ Мантуѣ, Каstellо ди-Корте. Всѣ особенности падуанской школы: пристрастіе къ аллегоріямъ и декоративнымъ эффектамъ, тщательное изученіе пластичныхъ формъ и перспективы,—все это, но въ смягченномъ видѣ, соединяется въ произведеніяхъ сильнаго, самостоятельнаго таланта Андреа Мантенья (1431—1506 г.). Фрески въ Каstellо ди-Корте въ Мантуѣ писаны въ началѣ шестидесятихъ годовъ, куда Мантенья былъ призванъ маркизомъ Лудовикомъ Гонзаго, и изображаютъ маркграфа Лудовика III, вмѣстѣ съ духовными сыновьями, внуками и со свитой придворныхъ. Въ фрескахъ Мантенья замѣтно пристрастіе къ богатой обстановкѣ задняго плана, гдѣ онъ свободно можетъ блеснуть знаніемъ перспективы и античныхъ подробностей. Но для достиженія художественнаго впечатлѣнія, Мантенья не всегда пользовался декоративными украшеніями, что доказываетъ находящаяся въ Лондонѣ Мадонна (рис. 52), замѣчательная граціозностью и мягкостью формъ.

Рис. 53. «Поклоненіе пастырей», Карло Кривелли. Страсбургскій музей. Карло Кривелли въ изображеніи головъ святыхъ до послѣднихъ мелочей вѣренъ натурѣ. Онъ заимствуетъ у Мантеньи декорацию задняго плана и также постройку композиціи; но онъ не умѣетъ еще придать живого колорита.

Рис. 54. «Благовѣщеніе». Франческо Косса, въ Дрезденской галлерей. Въ феррарской школѣ скрещиваются различныя художественныя вліянія. «Благовѣщеніе» Франческо Косса, находящееся теперь въ Дрезденской галлерей, явно обнаруживаетъ вліяніе падуанской школы. Композиція не лишена оригинальности и отличается хотя наивною, но чрезвычайно богатою декорацией фона.

Рис. 55. «Дворъ музъ Изабеллы д'Эстэ», картина Лоренцо Коста въ парижемскомъ Луврѣ. По замыслу и трактовкѣ композиція въ античномъ вкусѣ, но въ то же время ясно обнаруживающая манеру изображенія, заимствованную Лоренцо Коста (1460—1535 г.) у Мантеньи. Картина представляетъ въ аллегорической композиціи то гостепримное покровительство, которымъ пользовались искусства при дворѣ Эстэ.

Рис. 56. «Мадонна въ розовомъ саду», Франческо Франчиа. Мюнхенъ, Пинакотека. Франческо Райболини (1450—1518 г.),

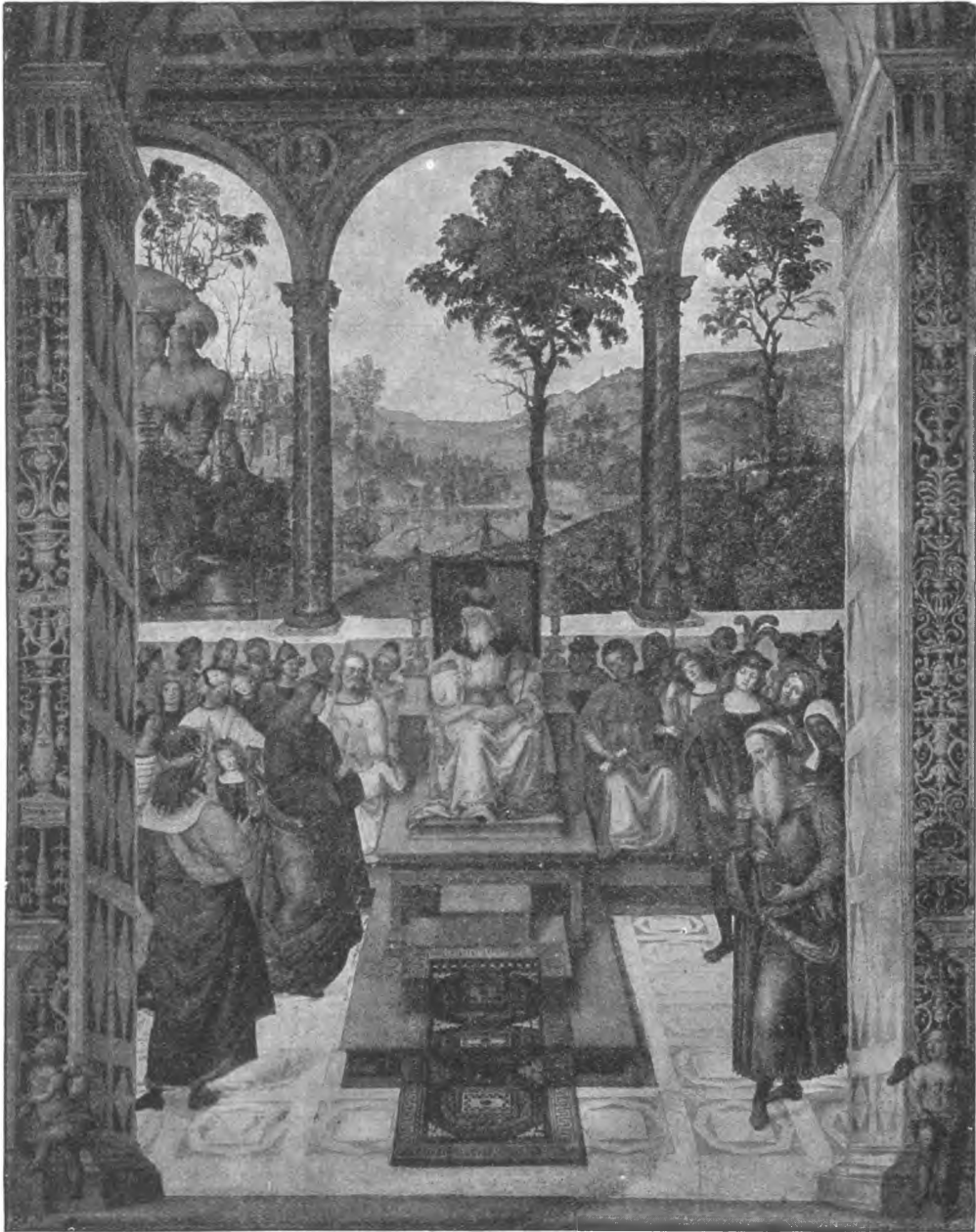


Рис. 58. Пинтуриккю. Энеасъ Сильвусъ, на приемъ короля Шотландіи. Стена, библиотека собора.

обыкновенно называемый Франчиа, не былъ богато одаренной натурой. Въ своихъ изображеніяхъ Мадонны онъ постоянно

повторяетъ одинъ и тотъ же типъ. Но если разсматривать отдѣльно, то каждая изъ этихъ картинъ обладаетъ своеобраз-



Рис. 59. Альбертинелли. Посѣщеніе Богоматерью св. Елизаветы. Флоренція, Уффици.

ной граціей фигуры, тихой мечтательностью и чистотою выраженія. Особенно эти качества замѣтны въ тѣхъ картинахъ,

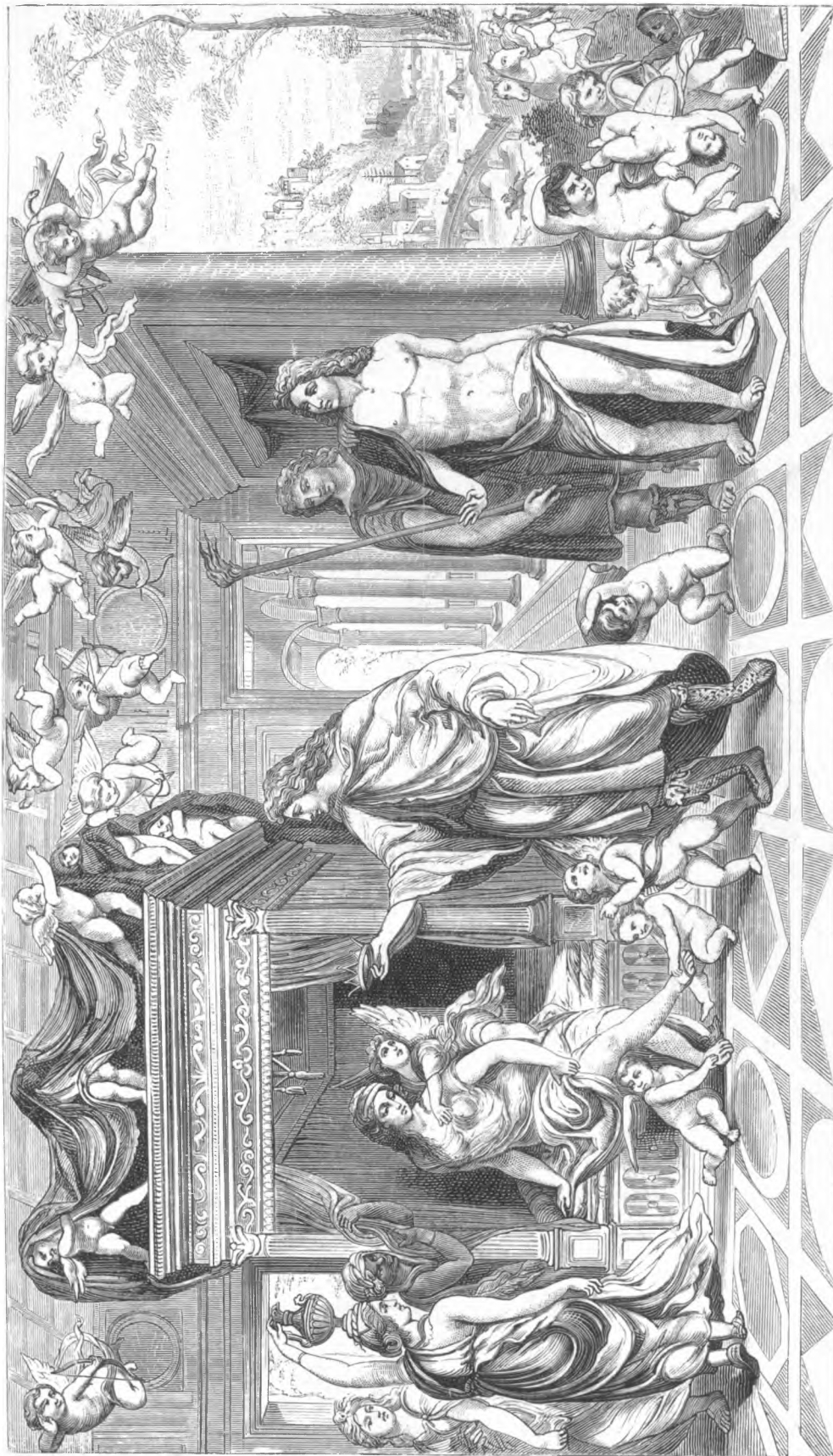


Рис. 60. Содома. Свядба Александра съ Роксагой. Фреска виллы Фарнезина въ Римѣ.

гдѣ Мадонна благоговѣнно созерцаетъ Младенца. Краски Франчіа сходны съ эмалевыми.

Рис. 57. «Поклоненіе волхвовъ», Джентиле да-Фабріано. Флоренція. Сохранившіяся картины Джентиле да-Фабріано (ум. въ 1428 г.) не даютъ полнаго понятія о граціозной манерѣ и блестящихъ краскахъ этого художника, который странствовалъ между Венеціей и Римомъ, и оставилъ въ первой многочисленныя слѣды своей дѣятельности, къ сожалѣнію, почти всѣ утраченныя.

Рис. 58. «Эней Сильвій Пикколомини, принимаемый въ качествѣ посланника королемъ шотландскимъ», — стѣнная живопись Пинтуриккю въ Сіенской библіотекѣ собора. Въ началѣ XVI столѣтія Пинтуриккю началъ разрисовывать библіотеку Сіенска-



Рис. 61. Содома. Голова Роксаны. (Изъ предыдущей картины.)

го собора, гдѣ въ десяти фрескахъ роскошными красками онъ изобразилъ жизнь папы Пія II, или, какъ онъ называется въ исторіи, Энея Сильвія Пикколомини. Имъ мастерски набросаны отдѣльныя сцены, гдѣ обдуманная обстановка—пестрая одежды, красивые пейзажи, живое движеніе—плѣняютъ глазъ и заставляютъ забывать о незначительности сюжета.

Рис. 59. «Посѣщеніе Божіей Матерью св. Елизаветы», Альбертинелли, Флоренція, въ Уффици. По простотѣ и закончен-

ности композиціи, глубокому выраженію внутренняго чувства и экспрессіи стыдливой Дѣвы Маріи и ласково привѣтствующей



Рис. 62. Содома. Св. Викторъ. Сіена, Палаццо Публико.

гостью Елизаветы, эта картина принадлежит къ лучшимъ произведеніямъ итальянской живописи. Это единственное про-



изведеніе Маріотто Альбертинелли (1474—1515), выполненное имъ вполнѣ самостоятельно.

Содома (Антоніо Рацци, 1475—1554) замѣчателенъ искусствомъ, съ которымъ онъ изображаетъ игривыя и граціозныя сцены. Въ виллѣ Фарнезина имъ расписана спальня фресками, составляющими одно изъ художественныхъ сокровищъ Рима. Главныя картины представляютъ «Помилованіе семейства Дарія» и «Свадьбу Александра съ Роксаной»; послѣдняя составлена по описанію Лукіана картины Аэтіона. На краю свадебнаго ложа сидитъ Роксана, лицо которой прекрасно духовной красотой (рис. 60 и 61). Служанки удаляются, въ то время, какъ амурчики оканчиваютъ нарядъ невѣсты. Александръ приближается къ постели и подаетъ Роксанѣ вѣнецъ, въ знакъ того, что онъ дѣлаетъ ее царицей. У входа стоятъ Гименей и Гефестіонъ — небесный и земной провожатые невѣсты, послѣдній съ факеломъ въ рукѣ; фигуры обоихъ выражаютъ восхищеніе красотой Роксаны. Нагіе амурчики летаютъ въ воздухѣ, другіе забавляются доспѣхами Александра. Специальность Содомы была — изображать хорошенькихъ женщинъ, миловидныхъ дѣтей и молодыхъ юношей; Содома слабъ въ композиціи. Онъ украсилъ Сіенскую ратушу изображеніями трехъ святыхъ (Св. Виктора, между прочимъ). Амуры, сопровождающіе ихъ, придаютъ картинамъ совершенно свѣтскій, но очаровательный оттѣнокъ (рис. 62).



Рис. 63. Да-Винчи.  
Ангель изъ картины Верроккіо «Крещеніе Господне».

## II.

**Да-Винчи.**

Лионардо да-Винчи является для насъ какимъ-то титаномъ, существомъ почти сверхъестественнымъ, обладавшимъ столь многостороннимъ творчествомъ, такимъ широкимъ кругомъ познаній, что

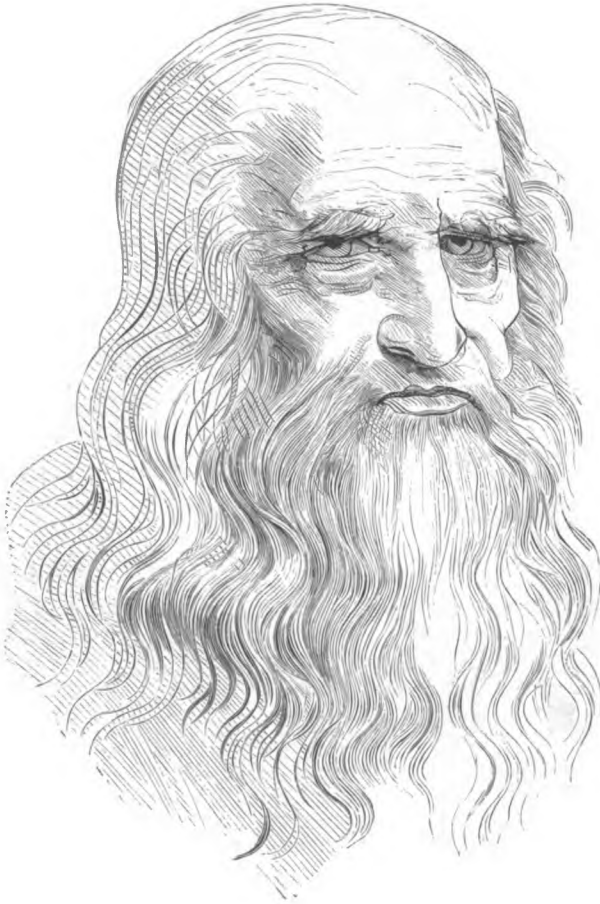


Рис. 64. Лионардо да-Винчи. (По его наброску.)

едва ли найдется другой примѣръ въ исторіи искусствъ такого разносторонняго генія. Прекрасный лицомъ, хорошо сложенный, обладавший чрезвычайною физическою силою, специалистъ во всѣхъ рыцарскихъ искусствахъ, фехтованіи, танцованіи и музыкѣ, онъ, еще задолго до Бэкона, высказалъ великую истину, что основаніе науки—опытъ и наблюденіе. Специалистъ по математикѣ и

механикѣ, онъ первый изложилъ теорію силъ, дѣйствующихъ на рычагъ въ косвенномъ направленіи. Занятіе астрономіей и великое открытіе Колумба навели Лионардо на мысль о вращеніи земного шара. Занимаясь анатоміей специально для живописи, онъ въ то же время открылъ назначеніе радужной оболочки глаза и дѣйствіе впечатлѣнія на нее. Онъ изобрѣлъ

камеръ-обскуру, ранѣе Кастелли производилъ гидравлическіе опыты, вывелъ законы паденія тѣлъ и движенія по наклонной плоскости, имѣлъ ясное представленіе о дыханіи и горѣ-



Рис. 65. Да-Винчи. Мадонна подѣ утесомъ. Лондонъ, Національная галлерей.

ніи, и предупредилъ величайшую гипотезу геологій о поднятіи материковъ.

Уже однѣхъ этихъ заслугъ въ области положительныхъ знаній достаточно было бы для того, чтобы считать да-Винчи человѣкомъ, рѣзко выдающимся по способностямъ и талантамъ. Но если къ этому прибавить, что онъ ко всему про-

чему, кромѣ скульптуры и живописи, относился шутя, а въ этихъ искусствахъ возвышался до степени гения,—то станетъ понятна та сказочная сила его таланта, о которой было упомянуто. Имя его сохранено на страницахъ исторіи



Рис. 66. Лѳонардо да-Винчи. Тайная вечеря. (Монастырь Маріи делле Граціа въ Миланѣ.)

искусствъ на ряду съ Микель-Анджело и Рафаэлемъ, но безпристрастный историкъ отвѣдетъ ему не менѣ блестящія страницы въ области механики и фортификаціи. Всякимъ дѣломъ онъ проникался до конца, не довольствуясь наружнымъ внѣшнимъ знаніемъ. Такъ, изучая анатомію, какъ художникъ,

онъ первый взялся за препарированіе труповъ, чтобы изучить мускулатуру не прощупываніемъ черезъ кожу, а непосредственно копируя ее при условіяхъ очистки отъ подкожнаго жирового слоя.

И при всѣхъ обширныхъ и разнообразныхъ научныхъ художественныхъ занятіяхъ, у да-Винчи хватало времени на разныя игрушки и шуточныя приспособленія: летающія птички, надувающіеся пузыри и кишки, фейерверки, и всѣ эти забавы, которыми онъ увеселялъ итальянскую аристократію. Проры-

вая каналъ изъ рѣки Арно, строя церкви и крѣпости, начальствуя артиллеріей при осадѣ Милана королемъ французскимъ, и оказавши огромныя услуги искусству фортификаціи, онъ успѣлъ въ то же время изобрѣсти серебряную 24-хъструнную лиру необычайной гармоніи.

Образованіе имъ было получено превосходное. Да-Винчи былъ незаконный сынъ флорентинскаго нотариуса, ничего не жалѣвшаго на воспитаніе сына. Въ мастерскую Верроккіо попалъ онъ, вѣроятно, для изученія салоннаго искусства рисованія, необходимаго для каждаго благовоспитаннаго итальянца. Но тутъ-то и обнаружились природныя наклонности Ліонардо: однажды Верроккіо поручилъ да-Винчи докончить начатый образъ; юноша написалъ ангела, который настолько превзошелъ всѣ прочія фигуры картины, что учитель рѣшился навсегда бросить живопись, превзойденный своимъ ученикомъ. Стремленіе къ работѣ непосредственно съ натуры проявлялось у него въ самой ранней молодости. Еще живя въ домѣ отца, онъ какъ-то задумалъ написать фантастическое чудовище, вѣроятно заимствовавъ сюжетъ своей картины изъ какой-нибудь народной легенды; для этого онъ набралъ въ клѣтку жабъ, летучихъ мышей, змѣй и ящерицъ, выбирая изъ ихъ структуры то, что ему казалось наиболѣе характернымъ, и увеличивая пропорціи мелкихъ гадовъ; картина имѣла успѣхъ и была продана за высокую цѣну.

Около 1480 года миланскій правитель Лодовико Сфорца вызывалъ со всей Италіи мастеровъ по всѣмъ отраслямъ науки и искусствъ, и въ числѣ прочихъ выборъ его палъ на да-Винчи. Повидимому, его слава, какъ музыканта, была громче славы живописца,—по крайней мѣрѣ онъ былъ призванъ ко двору какъ композиторъ и импровизаторъ. Но вскорѣ его таланты по живописи выдвинули на первый планъ эту сторону его дарованія, и ему поручено было образованіе миланской академіи художествъ. Вступивши въ должность ея директора, онъ написалъ цѣлый рядъ трактатовъ о живописи, и значеніе ихъ чрезвычайно ярко характеризуемо извѣстнымъ художникомъ Караччи, воскликнувшимъ: «Жаль, что я не зналъ о нихъ

прежде, они замѣнили бы мнѣ мой двадцатилѣтній опытъ!»

Ко времени пребыванія Ліонардо у Сфорцы надо отнести колоссальную конную статую—портретъ отца герцога, которая долженствовала быть вылитой изъ бронзы по формѣ Ліонардо. Къ сожалѣнію, въ концѣ концовъ, статуя не была отлита и, когда французы взяли въ концѣ XV столѣтія Миланъ, то гасконскіе стрѣлки избрали коня да-Винчи мишенью для учебной стрѣльбы.

Къ этому же періоду времени относится исполненіе колоссальной и наиболѣе знаменитой картины да-Винчи «Тайная Вечеря», написанной на стѣнѣ въ 28 футовъ ширины въ трапезной комнатѣ монастыря Марія делле Грація. Композиція эта извѣстна въ настоящее время всему міру и одинаково вошла въ циклъ священныхъ изображеній и католической, и православной церкви. Чуть ли не въ каждомъ нашемъ соборѣ можно встрѣтить или плохую копію, или сомнительный вариантъ картины да-Винчи. Имѣются превосходныя гравюры, живо возстановляющія съ удивительнымъ благородствомъ трактованный эпизодъ послѣдней трапезы Христа. Самой же картины, къ сожалѣнію, давно уже не существуетъ, или, вѣрнѣе, отъ нея сохранились только жалкіе остатки. Много скопилось причинъ, содѣйствовавшихъ уничтоженію этого великаго произведенія. Отчасти виноватъ самъ авторъ, написавшій картину не фресковыми, а масляными красками. Близость кухни и горячія трубы, проходившія сзади картины, тоже дѣлали свое дѣло. Сильное наводненіе 1500 года развило въ стѣнѣ сырость, и уже въ половинѣ XVI вѣка краски поблекли и потускнѣли.

Въ половинѣ XVII вѣка вандализмъ владѣтелей монастыря дозволилъ, ради хозяйственныхъ соображеній, пробить въ картинѣ дверь, такъ что часть ногъ Христа уничтожилась. Въ началѣ XVIII вѣка какому-то невѣдомому художнику Беллотти поручили ее реставрировать, и онъ съ усердіемъ перемалевалъ ее по-своему. Лѣтъ пятьдесятъ спустя, другой, не менѣе бездарный, художникъ, Мацца, окончательнo испортилъ гениальное произведеніе. Когда въ 1796 г. Наполеонъ провелъ



свою армию через Альпы, былъ отданъ строгій приказъ по войскамъ какъ можно бережнѣе обращаться съ произведе-



Рис. 67. Да-Винчи. «Мадонна Литти». (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

нiями искусства; приказъ этотъ былъ понятъ генералами Бонапарта довольно своеобразно: трапезная монастыря Св. Марiи была обращена въ конюшню и складъ сѣна. По вѣрному за-

мѣчанію Куглера, путешественники въ настоящее время сѣзжаются не столько смотрѣть картину, которой въ сущности нѣтъ, сколько — слѣды поруганій, какимъ она подверглась,



Рис. 68. Да-Винчи. Святое семейство. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

для чего и устроены спеціальныя подмостки для обозрѣнія ихъ.

Ясное представленіе о «Тайной Вечери» мы имѣемъ по оригинальному картону самого автора, по этюдамъ нѣкото-

рыхъ головокъ и по недурнымъ копіямъ учениковъ Ліонардо. Тщательное изученіе этихъ реликвій дало возможность воспроизвести интересную гравюру Моргена, которая и служитъ, главнѣйшимъ образомъ, образцомъ всевозможныхъ нынѣшнихъ копій. Художникъ, очевидно, былъ стѣсненъ при писаніи картины условною традиціею, которой слѣдовало придерживаться при расписываніи трапезной. Свободная группировка фигуръ и живая непринужденность позъ противорѣчила бы великости сюжета и важности мѣста; слѣдовало, по укоренившемуся обычаю, посадить Учителя въ центрѣ композиціи, а по бокамъ размѣстить двѣнадцать Апостоловъ. Но геній художника придалъ удивительное разнообразіе скучной, вытянутой линіи головъ Апостоловъ; экспрессія нѣкоторыхъ лицъ (особенно судя по эскизамъ) превосходна: ужасъ, страхъ, сомнѣніе, беспомощная скорбь Самого Христа дѣлаютъ всю работу настолько исключительной, что до сихъ поръ она остается единственной въ своемъ родѣ.

Вообще работъ да-Винчи дошло до насъ сравнительно немного; тѣмъ не менѣе, въ Миланѣ показываютъ довольно много его произведеній, въ большинствѣ случаевъ представляющихъ только копіи съ его работъ. Среди нихъ интересны двѣ Богоматери — «*Mater dolorosa*» и «Мадонна семьи Арачіелло», относящіяся какъ разъ къ періоду пребыванія художника въ Миланѣ.

Когда французы заняли Миланъ (въ 1499 г.), да-Винчи вернулся во Флоренцію и здѣсь, не занятый устройствомъ придворныхъ празднествъ и всевозможныхъ игрушекъ, довольно усердно отдался живописи. Здѣсь написанъ имъ былъ превосходный картонъ «Св. Семейство» и другой, писанный въ 1503 — 1504 годахъ, представляющій проектъ фресокъ для залы суда во Флоренціи. Правительственный заказъ былъ данъ двумъ великимъ мастерамъ: да-Винчи и Микель-Анджело. Надо было изобразить битву 1440 года между флорентинцами и миланцами. Къ сожалѣнію, картоны до насъ не дошли, и о чудесномъ произведеніи Ліонардо мы можемъ судить только по копіи Рубенса, гравированной на мѣди. Къ числу карто-

новъ этого періода жизни Ліонардо слѣдуетъ отнести и «Поклоненіе волхвовъ», находящееся въ галереѣ Уффици. Тогда же написанъ и рядъ портретовъ, изъ которыхъ особенно сла-



Рис. 69. Часть картины да-Винчи «Святое семейство». (Въ С.-Петербургскомъ Эрмитажѣ.)

вится прелестная головка Моны-Лизы, находящаяся въ Луврѣ.

Биографы рассказываютъ довольно темную исторію несо-

гласій и пререканій между Микель-Анджело и да-Винчи. Въ исторіи итальянской живописи нерѣдко встрѣчаются при-



Рис. 70. Да-Винчи. Портретъ Моны-Лизы. Парижъ, Лувръ.

мѣры взаимной зависти художниковъ, кончавшейся отравленіемъ соперниковъ. Въ данномъ случаѣ идетъ дѣло о томъ наушничествѣ, которымъ, будто бы, воспользовался Анджело

при папскомъ дворѣ послѣ того, какъ конкурсъ его съ да-Винчи во Флоренціи рѣшенъ былъ художниками въ положительномъ смыслѣ для послѣдняго. Дѣйствительно, мы знаемъ, что Левъ X принялъ знаменитаго мастера очень холодно, и картины, исполненныя имъ въ этомъ городѣ, были немногочисленны. Натянутыми отношеніями къ папѣ слѣдуетъ объяснить то радостное согласіе, съ которымъ да-Винчи принимаетъ приглашеніе Франциска I и ѣдетъ въ Парижъ. Здѣсь, въ противоположность папскаго двора, его окружаютъ почтотомъ и ласками; онъ даже живетъ въ самомъ дворцѣ, непосредственно пользуясь милостью государя.



Рис. 71. Да-Винчи. Головка, изъ Луврской коллекціи рисунковъ.

Произведеніями да-Винчи чрезвычайно дорожатъ всѣ европейскіе музеи. Въ его женскихъ головкахъ и портретахъ чувствуется какое-то совершенно своеобразное таинственное выраженіе лица, иногда смахивающее на мистическую экспрессию египетскихъ сфинксовъ; прорѣзь глазъ, оригинальныя брови, полуулыбка, блуждающая на согнутыхъ губахъ, взглядъ, или загадочный, или скрытый опущенными вѣками, — все это



позволяетъ сразу угадывать и отличать да-Винчи отъ другихъ мастеровъ.

Петербургскій Эрмитажъ гордится двумя безспорными его произведеніями: «Богородицею съ Христомъ» и «Св. Семействомъ». Первая картина извѣстна подъ именемъ «Мадонны Литты». Богородица сидитъ между двухъ небольшихъ полу-круглыхъ оконъ, въ красномъ хитонѣ и голубомъ плащѣ. Глаза Ея полуопущены и смотрятъ на Младенца, котораго Она кормитъ (рис. 67). Младенецъ Иисусъ повернулъ глаза къ зрителю и держитъ въ рукѣ маленькую птичку, въ которой видятъ эмблему Его будущихъ страданій. Другая картина изображаетъ тоже Марію-Дѣву съ Сыномъ, Іосифа и св. Екатерину съ пальмовою вѣтвью и книгою въ рукахъ (рис. 68).

«Мадонна въ гротѣ утеса», какъ показываетъ уже сильно развитой ритмъ движенія, принадлежитъ Ліонардо; по характернымъ особенностямъ, указывающимъ на собственноручное исполненіе, экземпляръ, находящійся въ Лондонѣ, стоитъ выше Луврскаго. (См. рис. 65.)

Небольшія картины на доскахъ Ліонардо да-Винчи обыкновенно предоставлялъ заканчивать своимъ ученикамъ. Только портретъ Моны-Лизы, супруги Франческо дель-Джіакондо — его собственноручное произведеніе. Къ сожалѣнію, онъ плохо сохранился, но все же даетъ достаточное понятіе о замѣчательномъ искусствѣ да-Винчи, какъ портретиста. Никто изъ современниковъ не могъ дать такую полную характеристику оригинала, такую изящную округленность, такое мягкое положеніе рукъ (см. рис. 70).

Рис. 71 представляетъ набросокъ Ліонардо да-Винчи, изъ Лувра. Сохранившіеся въ большомъ количествѣ рисунки Ліонардо да-Винчи раздѣляютъ на подготовительные эскизы и этюды и на свободные, самостоятельные наброски. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ и нашъ эскизъ.



## III.

**Микель - Анджело.**

Соперникъ да-Винчи, Микель-Анджело Буонарротти, ро-



Рис. 72. Микель-Анджело. Моисей. (Въ Римѣ, церковь св. Петра )

дился двадцатью двумя годами позднѣе его, а умеръ спустя сорокъ четыре года послѣ его смерти (6 марта 1474—18 фев-

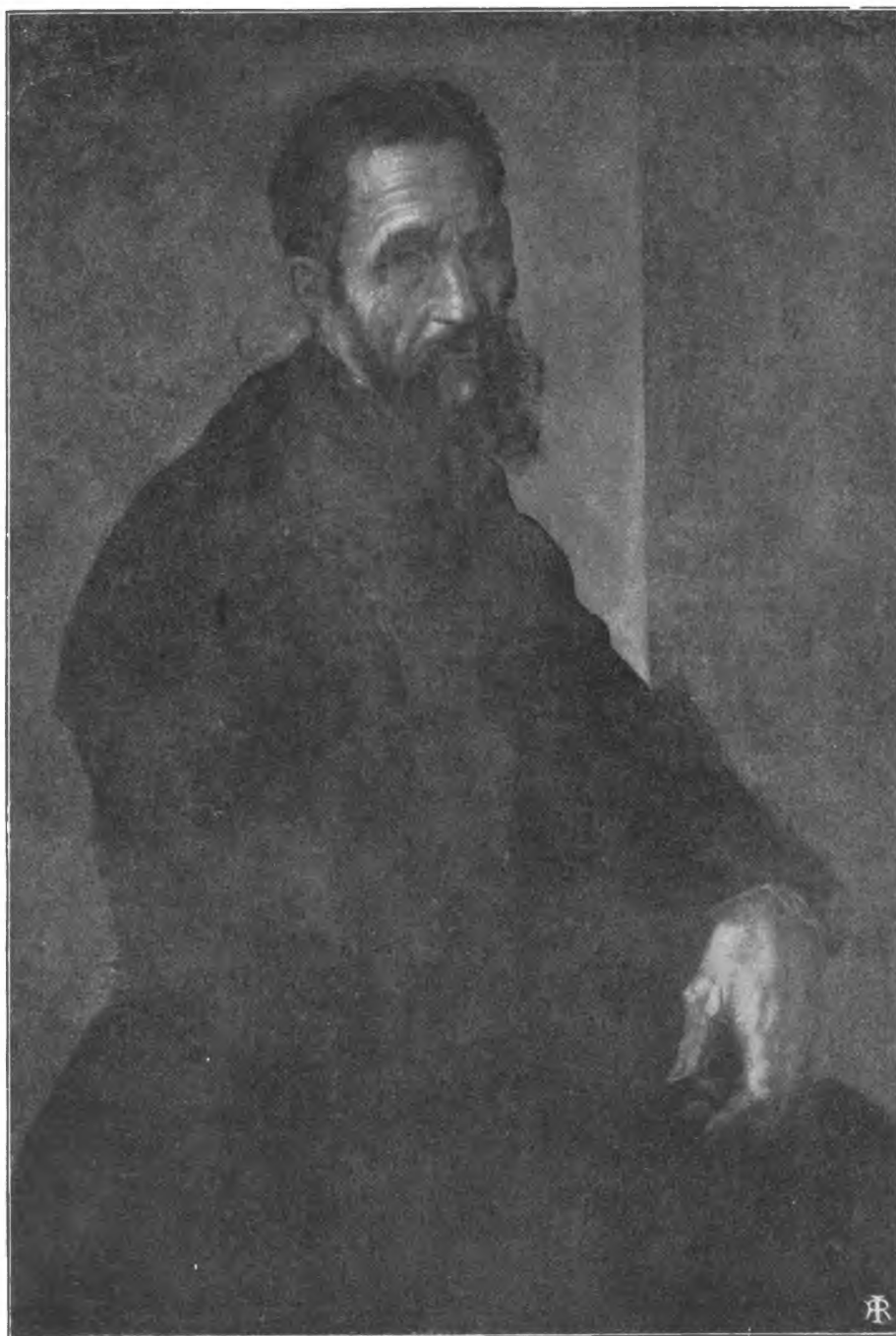


Рис. 73. Портрет Микель-Анджело Буонарrotти, неизвестнаго автора.  
(Предполагають—собственноручный.)

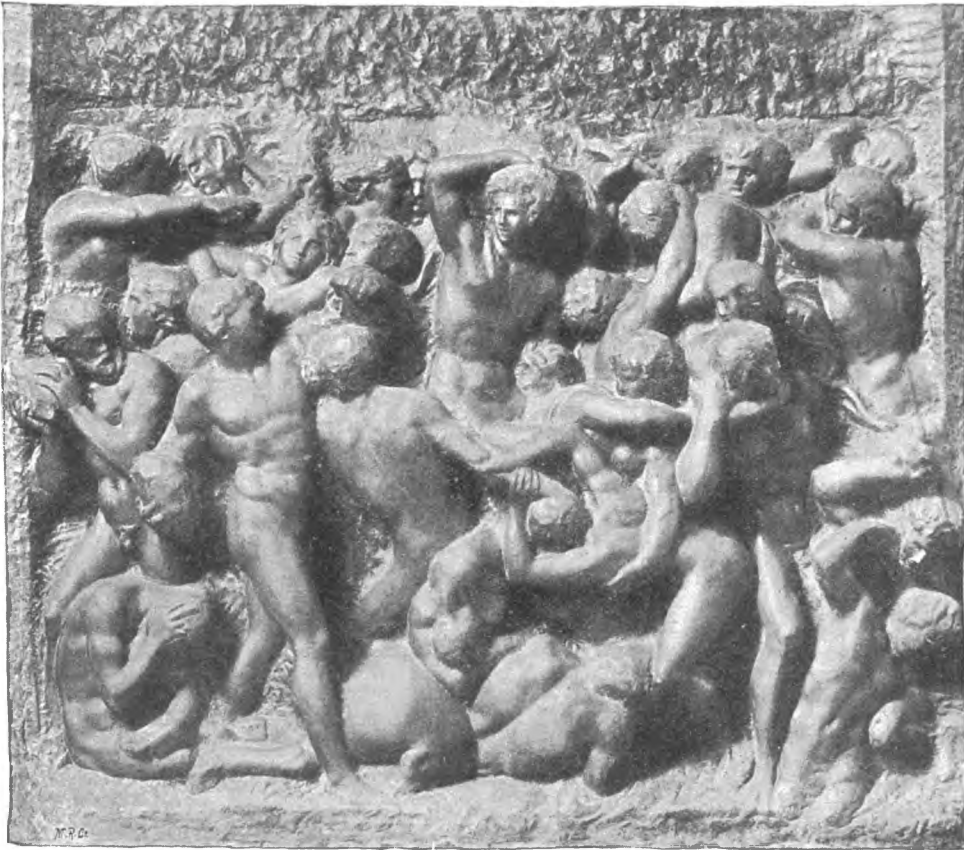
раля 1563). Когда онъ конкурировалъ съ Ліонардо, послѣдній былъ уже на высотѣ своего величія, а Андже́ло только начиналъ свою карьеру. Отсюда дѣлаются понятны колкія замѣчанія конкурентовъ: «Я былъ знаменитъ, когда ты еще не родился», — сказалъ да-Винчи. — «Я буду знаменитъ, когда ты умрешь!» — возразилъ ему Андже́ло.

Ему были такъ же свойственны, какъ и да-Винчи, многостороннія отрасли искусства: онъ былъ и ваятель, и зодчій, и живописецъ, и поэтъ, и музыкантъ, и величайшій знатокъ анатоміи, которой посвятилъ специально цѣлыхъ двѣнадцать лѣтъ. Порывистость, ширь свободного художественнаго размаха, независимая свобода гения, — вотъ отличительныя черты натуры Микель-Андже́ло, и этимъ же самымъ бурнымъ порывомъ страсти проникнуты всѣ его живописныя и скульптурныя произведенія.



Рис. 74. Микель-Андже́ло. Давидъ.  
Колоссальный мраморъ во Флоренціи.

Фамилія Буонарротти—одна изъ самыхъ почтенныхъ въ Италіи. Какъ всегда и вездѣ, аристократія съ нѣкоторымъ презрѣніемъ относилась къ искусству и въ эпоху Возрожденія. Итальянцы не даромъ называли себя потомками римлянъ, считавшихъ искусство удѣломъ рабовъ. Въ видѣ исключенія появлялись такія личности, какимъ былъ Козьма Медичи, нѣко-



**Рис. 75. Микель-Анджело. Сраженіе между лапифами и центаврами. Мраморный горельефъ въ домѣ Буонарротти во Флоренціи.**

торые папы-меценаты, считавшіе искусство облагораживающимъ, возвышающимъ душу, а представителей его людьми избранными. Всѣ же итальянскіе патриціи считали каждаго художника ремесленникомъ и не могли допустить мысли, чтобы человѣкъ ихъ круга, ихъ положенія могъ унизиться до профессиональнаго занятія живописью или скульптурой. Словомъ—классъ художниковъ стоялъ изолированно, какъ



Рис. 76. Микель-Анджело. Мадонна. (Мраморная группа изъ собора въ Брюгге.)



всюду и вездѣ: и со стороны низшихъ классовъ общества, для которыхъ вопросы желудка заглушали всѣ прочіе инстинк-



Рис. 77. Микель-Анджело. Статуя плѣнника.  
(Лувръ, въ Парляжѣ.)

ты, свойственные человеческой природѣ, и со стороны высшихъ классовъ, дорожившихъ своимъ потомственнымъ квіэтизмомъ. Молодому Анджели стоило много трудовъ побороть фамиллярныя предубѣжденія и заставить окружающихъ посмотреть на молодого художника, какъ на профессиональнаго дѣятеля въ области искусствъ, а не салоннаго дилетанта.

Но какъ бы то ни было, пятнадцати лѣтъ онъ попалъ въ студию профессора живописи. Скоро онъ началъ поправлять своихъ учителей, не стѣсняясь передъ товарищами, и громко указывая ихъ недостатки. Зависть среди товарищей росла, горячая южная страстность сказывалась въ молодыхъ художникахъ. Жестокій ударъ, данный по лицу болѣе сильнымъ — но только

физически — товарищемъ по работѣ, обезобразилъ носъ Анд-  
жело на всю жизнь и придалъ его суровой физиономіи  
еще болѣе опредѣленное, сосредоточенное выраженіе. Порыви-  
стый, страстный, желающій охватить всѣ отрасли искусства, въ  
двадцать лѣтъ онъ горько жалуется на то, что бесплодно по-



Рис. 78. Микель-Анджело. Даниль. (Капелла Сикета въ Римѣ.)

тратилъ на изученіе живописи годы юности, когда онъ по при-  
родѣ скульпторъ. И онъ высѣкаетъ изъ мрамора Амура и пред-  
ставляетъ его знатокамъ, признавшимъ въ этой вещи подлин-  
ный антикъ, случайно найденный при раскопкахъ въ какомъ-  
то саду. Папа Юлій II задался цѣлью еще при жизни своей



Рис. 79. Микель-Анджело. Иеремія. (Сикстинская капелла.)

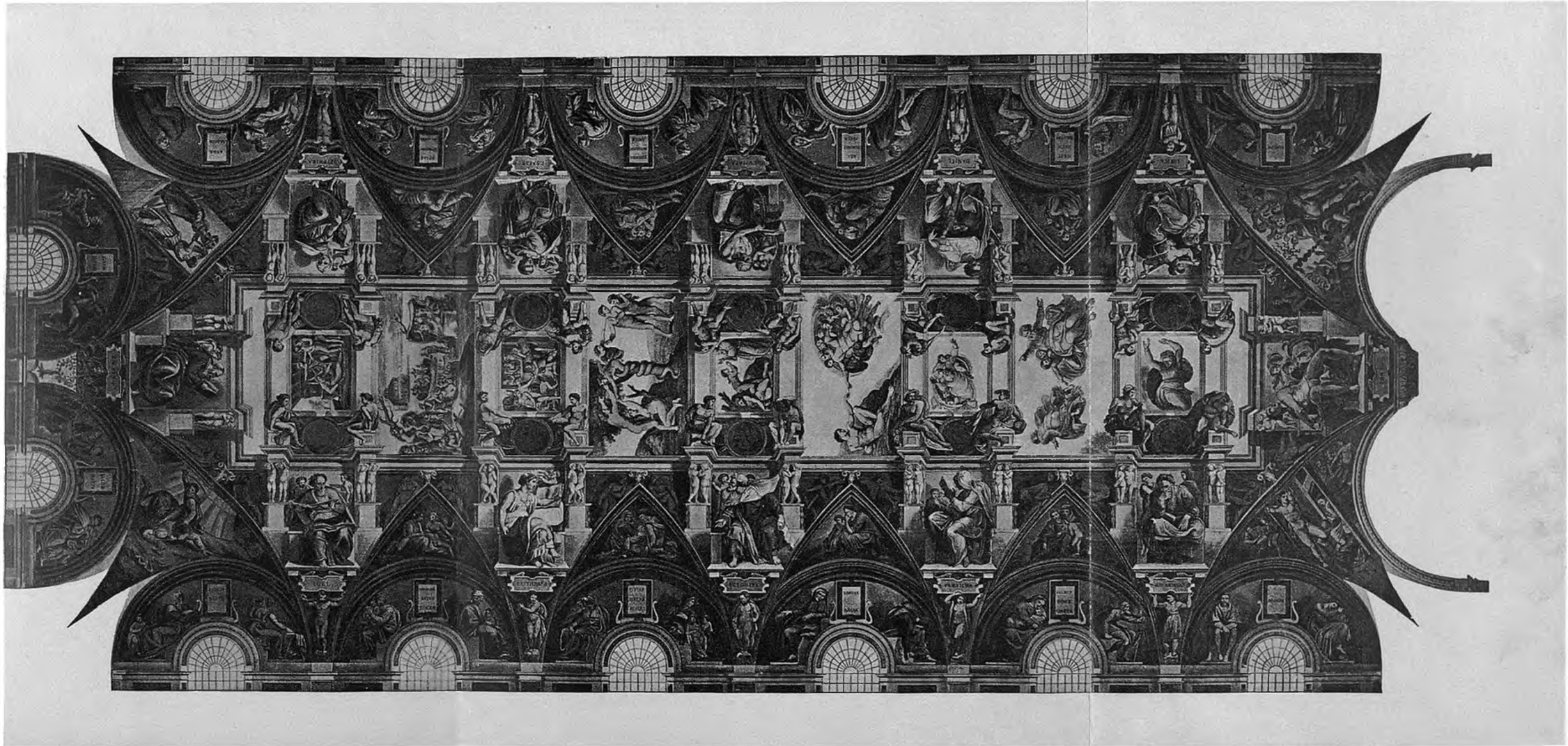


Рис. 80. Общій видъ фресокъ на потолокъ Сикстинской капеллы.

воздвигнуть себѣ мраморный надгробный памятникъ, который бы затмилъ все, созданное до тѣхъ поръ по части ваянія. Онъ обращается къ молодому Микель-Анджело. Юный художникъ представилъ грандіозный проектъ колоссальнаго памятника. Какъ образецъ всей остальной работы, онъ создалъ своего «Моисея»—одно изъ величайшихъ скульптурныхъ произведеній міра. Папа былъ въ восхищеніи. Но куда же поставить такую неимоверную по размѣрамъ вещь, какой долженъ быть будущій памятникъ? И у папы возникаетъ мысль о со-



Рис. 81. Микель-Анджело. Іегова. (Сикстинская капелла.)

зданіи колоссальнаго храма Петра, предположеннаго сначала въ гораздо меньшихъ размѣрахъ. Въ концѣ концовъ Микель-Анджело, несмотря на то, что дожилъ до почтенной старости, такъ и не окончилъ памятника папѣ, но зато ему довелось, какъ архитектору, доканчивать соборъ, недостроенный Юліемъ.

Анджело былъ всегда окруженъ толпою завистниковъ, число которыхъ увеличивалъ его порывистый, неуживчивый характеръ. Мы помнимъ его пререканія съ почтеннымъ да-Винчи.



Та-же борьба велась имъ впоследствии и съ Рафаэлемъ Санти, во время расписыванія стѣнъ Ватикана. Но если молодого художника могъ побѣдить старый Ліонардо, то молодой Рафаэль въ значительной мѣрѣ долженъ былъ уступать уже достигшему полнаго расцвѣта силъ Анджели, если и не по глубинѣ концепціи, то по мощи и силѣ трактовки композиціи.

Микель-Анджело и Рафаэль—два художника одной на-



Рис. 82. Микель-Анджело. Созданіе Евы. (Сикстинская капелла.)

ціональности, одной религін, поставленные, повидимому, въ одинаковыя условія жизни. Между тѣмъ, ихъ направленія и задачи рѣзко противоположны. Рафаэль полонъ внутренняго міросозерцанія; душевная красота для него стоитъ на первомъ планѣ. Микель-Анджело поражаетъ внѣшняя физическая природа. У Рафаэля очаровательны Мадонны, какъ идеальное олицетвореніе чистоты и невинности, какой никогда не достигалъ ни Мурильо, ни другіе знаменитые изобразители Богоматери. У Микель-Анджело лучшія фигуры библейскія; мо-





Рис. 83. Микель-Анджело. Грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рай. (Сикстинская капелла.)

гучіе, стихійные образы Іеговы, древнихъ пророковъ и сивиллъ болѣе сродны его душѣ, чѣмъ запечатлѣнные всепрощеніемъ евангельскіе образы. Отсюда понятно, почему Сикстинская капелла съ ея «Страшнымъ судомъ» и «Сотвореніемъ міра» является величайшимъ живописнымъ произведеніемъ Микель-Анджело.

Каждаго туриста, пріѣхавшаго въ Римъ, первымъ долгомъ

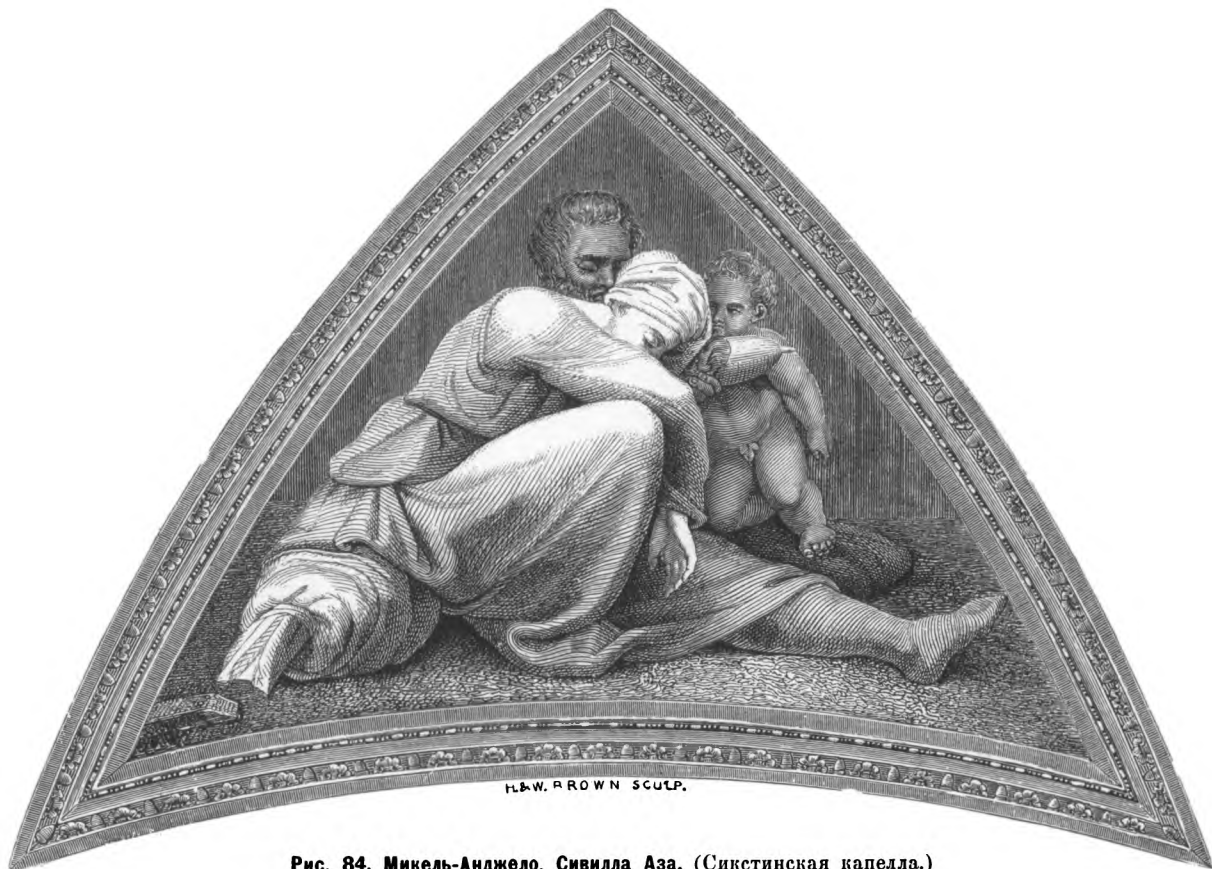


Рис. 84. Микель-Анджело. Сивилла Аза. (Сикстинская капелла.)

ведутъ въ Сикстинскую капеллу: ею и теперь Римъ гордится чуть ли не больше, чѣмъ соборомъ св. Петра, достаточно испорченнымъ и обезображеннымъ послѣ смерти Микель-Анджело позднѣйшими строителями. Въ Сикстинской капеллѣ вылился весь геній Анджело: изучивъ капеллу, вы изучите и самого художника со всѣми его достоинствами и недостатками.

По грязнымъ, запущеннымъ лѣстницамъ Ватикана, черезъ узкія двери, гремящія чуть ли не средневѣковыми запорами, посѣтители входятъ въ грандіозную залу, гдѣ нѣтъ ни угла, ни простѣнка, который не былъ бы покрытъ старою, потемнѣвшею живописью. Нижній ярусъ картинъ принадлежитъ кисти разныхъ художниковъ, но весь плафонъ и огромная боковая стѣна заняты произведеніями Анджело. Живопись почернѣла, зала неособенно свѣтла, несмотря на яркій блескъ римскаго солнца, и только въ самый ясный день можно въ подробностяхъ разсмотрѣть потолокъ, на которомъ изображены разныя подробности мірозданія. Для удобства обозрѣнія, служителя даютъ посѣтителемъ четырехугольныя зеркала, въ которыхъ плафонъ, отражаясь въ нѣсколько уменьшенномъ видѣ, хотя и теряетъ въ деталяхъ, но много выигрываетъ въ общемъ. Далеко не каждый туристъ оцѣниваетъ по достоинству эту капеллу, и большинство посѣтителей гораздо искреннѣе интересуется вздорными мозаиковыми миниатюрами, которыя показываются въ нижнихъ комнатахъ Ватикана.

Росписи капеллы до Микель-Анджело не существовало. Приступилъ онъ къ этой работѣ въ 1508 году, вызвавъ на помощь нѣсколько товарищей и друзей по школѣ. Но все исполненное ими онъ вскорѣ соскоблилъ, и одинъ принялся за исполненіе грандіозной задачи. Двадцать два мѣсяца упорной работы привели къ концу этотъ невѣроятный по огромности заказъ, на который многіе смотрятъ и до сихъ поръ, какъ на дѣло интриги враговъ художника, думавшихъ, что онъ окажется неудачникомъ въ области заброшенной имъ живописи. Въ самомъ дѣлѣ, всѣ его юношескія, глубоко-талантливыя работы, особенно «Богоматерь съ бездыханнымъ тѣломъ Сына» въ соборѣ св. Петра (см. т. I, Введеніе, рис. XXXVII) и «Давидъ» — колоссальная статуя (см. рис. 74); сдѣланная изъ огромнаго куска мрамора, забракованнаго совѣтомъ художниковъ, съ да-Винчи во главѣ, доказывали, что Микель-Анджело ваятель по призванію. Враги думали умалить его значеніе, заставивши работать его въ залахъ Ватикана, на ряду съ Рафаэлемъ; но въ результатѣ Рафаэль призналъ Анджело

Микель - Анджело.

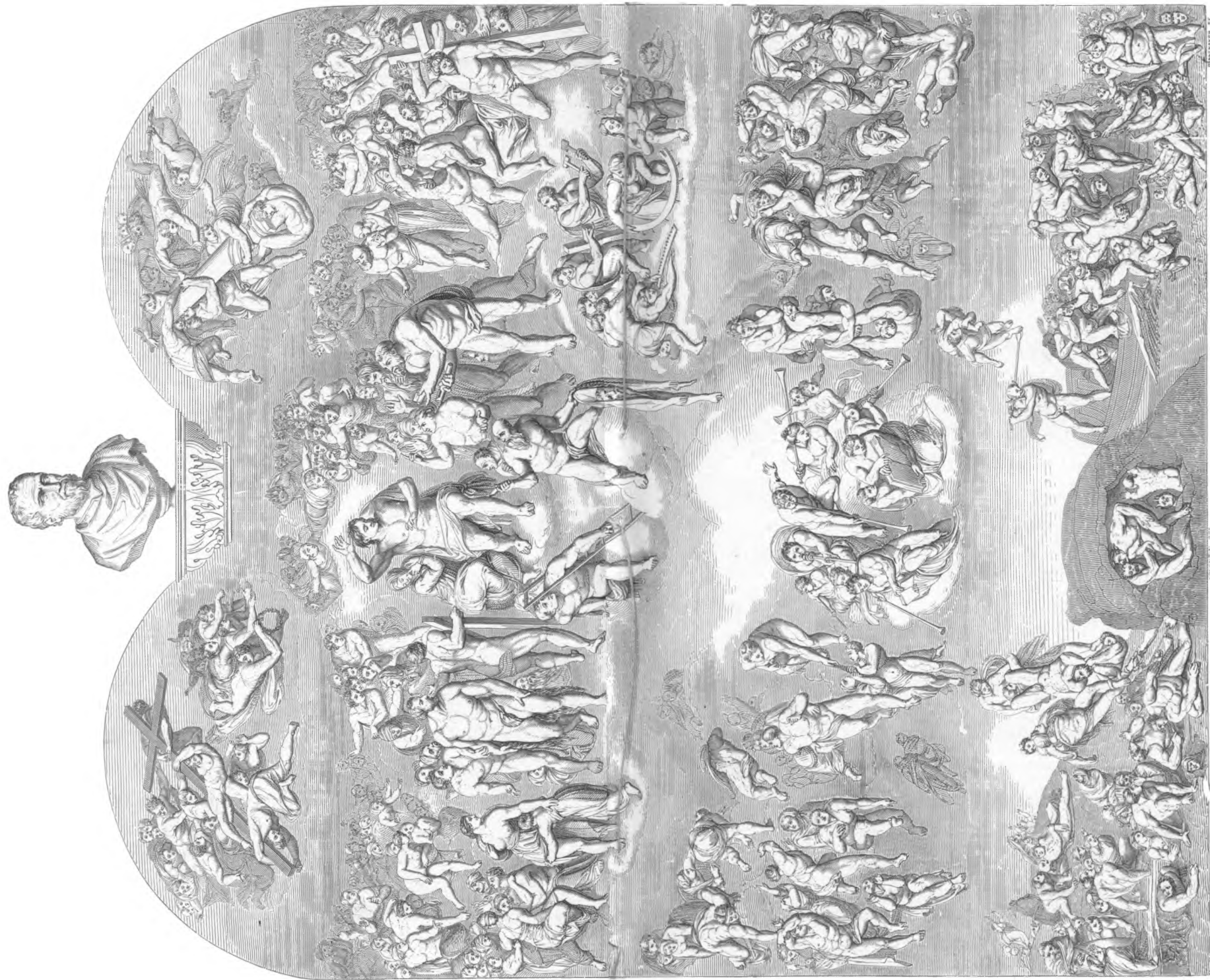


Рис. 85. Страшный судъ. (Гигантскія фрески Сикстинской капеллы въ Римѣ.)

своимъ учителемъ. Никогда еще примитивные элементы книги Бытія не находили себѣ такого полного истолкователя въ кисти, какъ у Андже́ло. При самомъ окончаніи капеллы его упрекали за черноту и преобладаніе контура надъ живописью, особенно въ изображеніи Страшнаго суда.

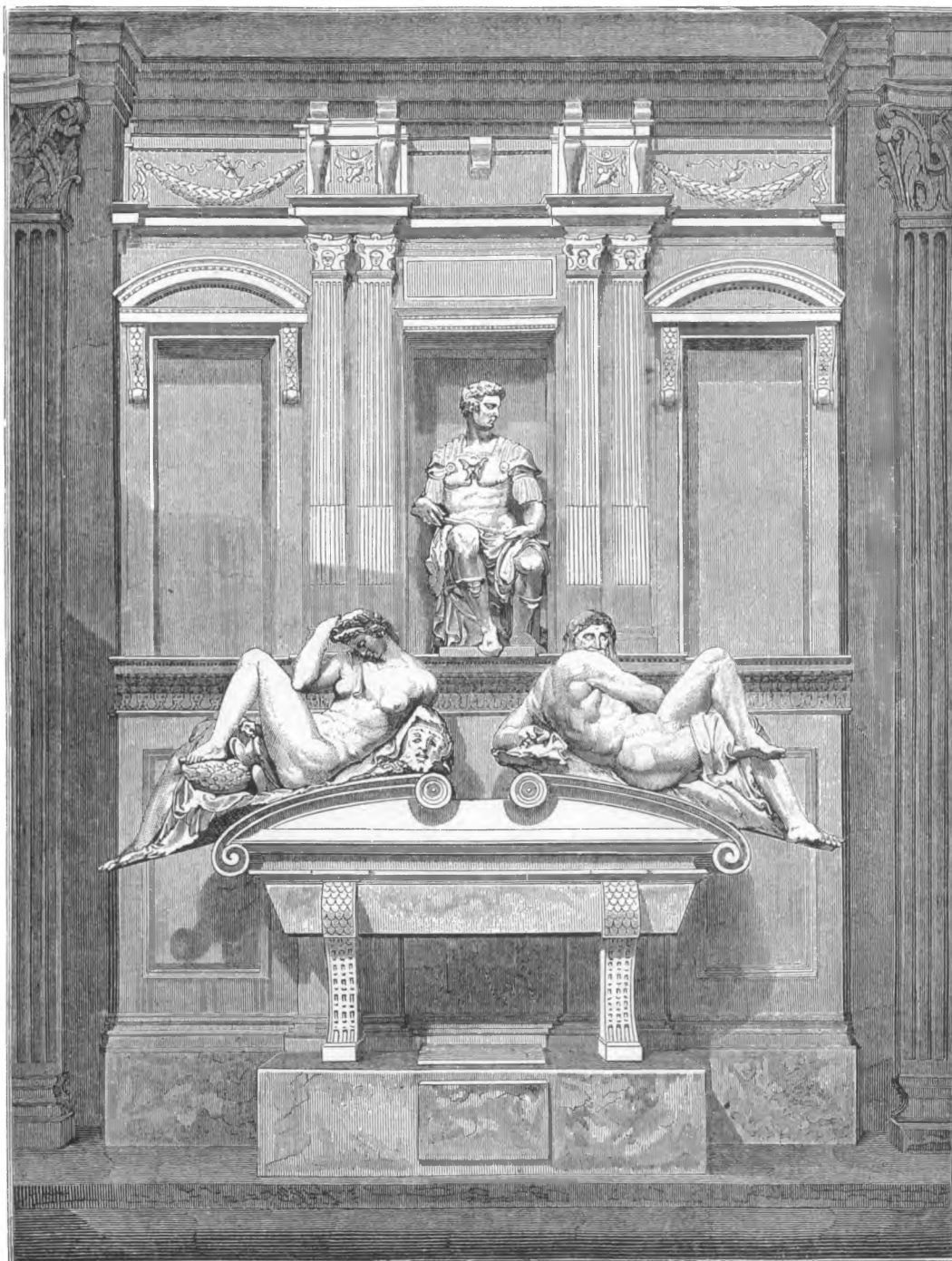
Потолокъ Сикстинской капеллы представляетъ изъ себя



Рис. 86. Микель-Андже́ло. Декоративная фигура на потолокъ Сикстинской капеллы.

плоскій сводъ, на средней части котораго изображенъ рядъ событій, касающихся сотворенія міра и грѣхопаденія. По краямъ свода изображены пророки и сивиллы. Кажущаяся странность появленія послѣднихъ въ религіозныхъ стѣнописяхъ объясняется тѣмъ, что, по средневѣковому понятію, сивиллы въ пророчествахъ о пришествіи Мессіи играли такую же роль, какъ пророки среди іудеевъ. Въ люнеттахъ и находящихся





DAMBERT.

Рис. 87. Микель-Анджело. Гробница Джуліано Медичи. (Въ церкви Лоренцо во Флоренціи.)



подъ ними аркахъ изображены предки Богоматери, являющіеся прямою связью между библейскимъ человѣчествомъ, которому было обѣщано искупленіе и Самимъ Искупителемъ.

Ни одинъ изъ художниковъ послѣ Микель-Анджело не возвышался до созданія такого великаго типа Саваоѳа, какимъ Онъ является въ картинахъ міроздавія Буонарротти.

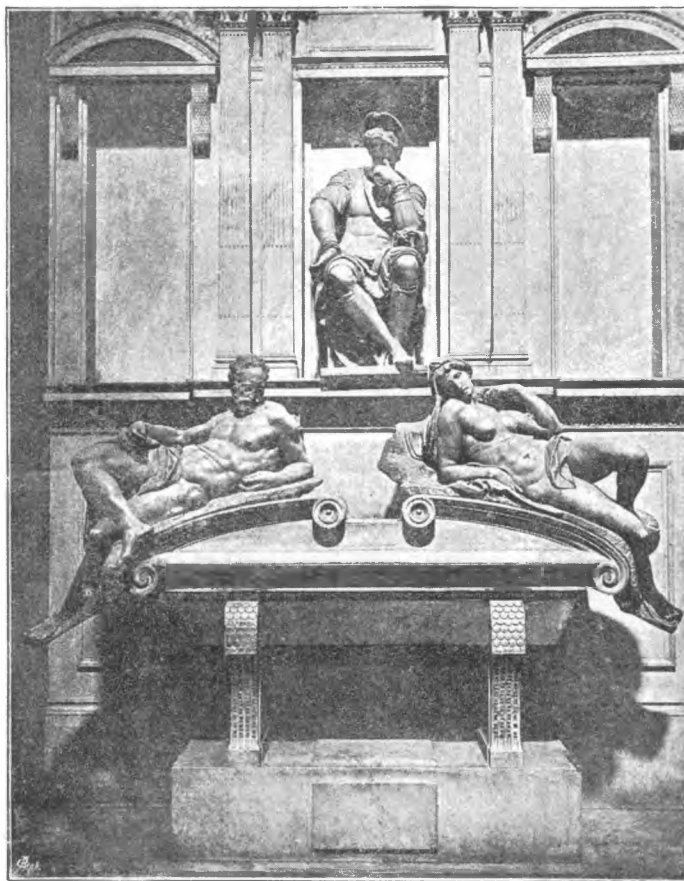


Рис. 88. Микель-Анджело. Гробница Лоренцо Медичи (въ церкви Лоренцо во Флоренціи.)

Онъ повторяется нѣсколько разъ въ цѣломъ рядѣ картинъ, но всюду разнообразенъ и по трактовкѣ, и по экспрессіи лица настолько же, насколько разнообразны самые моменты Его творенія (см. рис. 81 и 82). То изображенъ Онъ летящимъ въ пространствѣ, не то увлекаемый ангелами, не то Самъ увлекающій ихъ въ Своемъ стихійномъ полетѣ; то мощнымъ порывомъ руки Онъ указываетъ путь небеснымъ свѣтиламъ, то

прикосновеніемъ одного пальца вливаетъ жизнь и высшее духовное начало въ только что созданную форму человѣка. Особенно могуча послѣдняя композиція: эманация Божества тутъ чувствуется во всемъ—и въ могучемъ творествѣ Создающаго, и въ тихомъ недоумѣніи созданнаго, и въ живомъ изумленіи окружающихъ (см. т. I, рис. XXXVII) Саваоѳа ангеловъ. Впо-

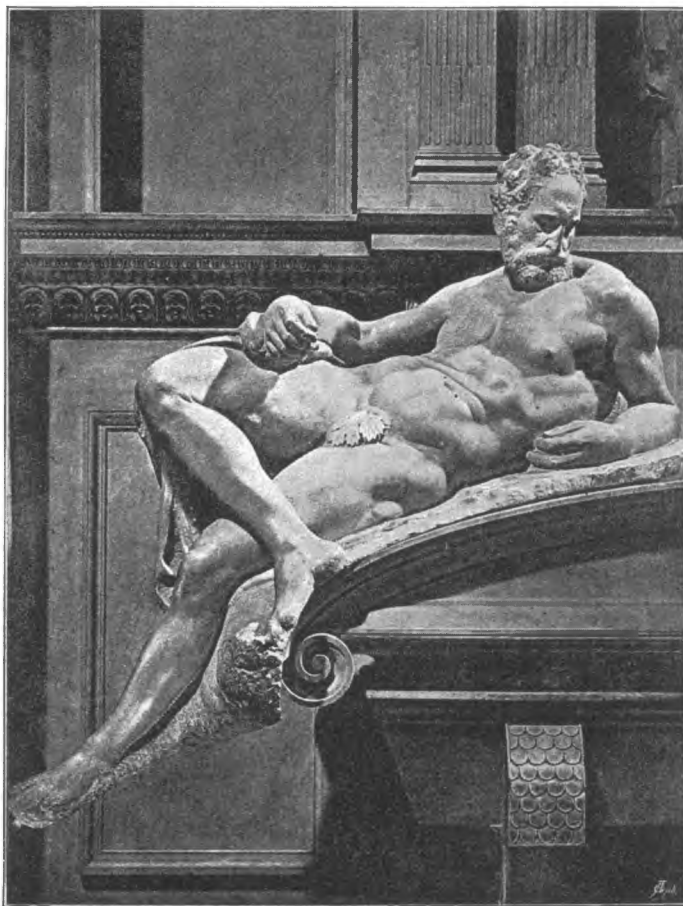


Рис. 89. Анджело. Вечеръ. Фигура изъ гробницы Лоренцо Медичи во Флоренціи.

слѣдствіи многіе художники—и самъ Рафаэль повторяли ликъ Саваоѳа стіля Микель-Анджело, но никогда не достигали высоты первичнаго образца.

Изъ остальныхъ композицій плафона наиболѣе замѣчательными надо признать «Грѣхопаденіе» и «Изгнаніе прародителей изъ рая». Здѣсь интересно, во-первыхъ, соединеніе формъ человѣка съ формами змѣи, а во-вторыхъ, поражаетъ силою

экспрессіи, правая часть композиціи, гдѣ удивительно изображенъ ужасъ Евы и дивно хороша фигура ангела съ пламеннымъ мечомъ.

Всѣ фигуры сивиллъ и пророковъ изображены сидящими со старыми свитками и книгами въ рукахъ, то погруженныя въ тихую задумчивость и грустное размышленіе, то вдохно-



Рис. 90. Микель-Анджело. Утро. Фигура изъ гробницы Лоренцо Медичи во Флоренціи.

венныя и величественныя, со взорами, устремленными къ небу. Особеннаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаетъ изображеніе сивиллъ. Предки Богоматери изображены въ цѣломъ рядѣ семейныхъ группъ и сценъ, отъ которыхъ вѣетъ тихую меланхолію, спокойствіемъ и задушевностью \*).

\*) Наше приложеніе (стр. 85) представляетъ общій видъ плафона капеллы. Рис. 78—86, — подробности его.

Совѣмъ другое—«Страшный судъ», написанный художникомъ уже послѣ смерти преемника Юлія, давшаго этотъ заказъ художнику. Мѣсто, отведенное подъ эту фреску, имѣетъ 60 футовъ въ вышину. Фигуры на ней—свыше человѣческаго роста, число ихъ громадно; самые необычайные ракурсы представляютъ единственное, по смѣлости, произведеніе, относящееся къ той эпохѣ, когда на помощь къ художнику еще не приходила моментальная фотографія, передающая случайныя движенія извѣстнаго момента. Въ верхней половинѣ картины,

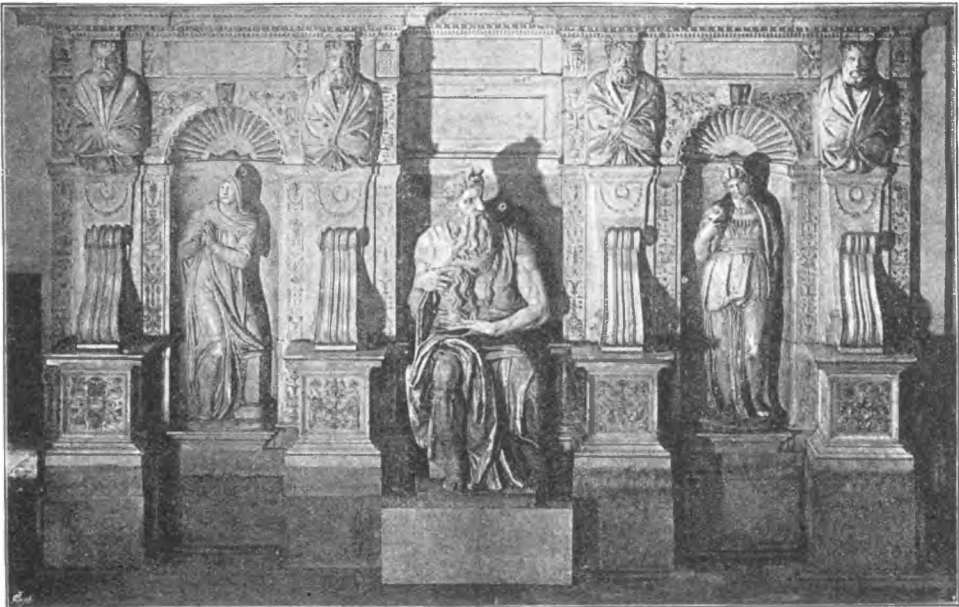


Рис. 91. Анджелло. Часть гробницы папы Юлія II въ Римѣ.

въ центрѣ композиціи, изображенъ Верховный Судія, сидящій на облакахъ и окруженный мучениками и святыми. Наверху представлены группы ангеловъ, несущихъ орудія казни и мученичества, какъ эмблему вѣчнаго спасенія для праведниковъ и вѣчный укоръ для неправедныхъ; нѣсколько ниже того облака, на которомъ возсѣдаетъ Судія, группа ангеловъ трубитъ во всѣ стороны. Земля разверзается и изъ нея подымается цѣлый сонмъ людскихъ тѣлъ. Лѣвую (отъ зрителя) сторону композиціи представляетъ восхожденіе на небо блаженныхъ, а правую—низверженіе въ адъ грѣшниковъ. Господь повер-

нуль голову въ сторону грѣшниковъ, лицо Его строго, не выражаетъ и тѣни милосердія; правая рука поднята кверху, Онъ какъ бы отказывается отъ какого бы то ни было обще-



Рис. 92. Микель-Анджело. Группа съ картонна «Купающіеся солдаты». Съ гравюры Марка-Антоня Раймонти.

нія съ отверженными, и однимъ движеніемъ десницы низвергаетъ ихъ въ геенну. Фигуры искривленныхъ, корчащихся отъ внутренней боли грѣшниковъ во всевозможныхъ поворотахъ,

представляютъ изъ себя цѣлый анатомическій атласъ, по которому любой врачъ можетъ изучать мышечную систему. Богоматерь отвернулась отъ этой ужасной картины и смотритъ на праведниковъ, призываемыхъ къ вѣчному блаженству; но



Рис. 93. Микель-Анджело. Этюды головъ. (Изъ собранія въ Оксфордъ.)

и въ группѣ праведниковъ не чувствуется восторга и радостнаго изумленія при видѣ отверстаго для нихъ рая: мертвый сонъ тысячелѣтій слишкомъ наложилъ на нихъ печать земныхъ страданій и небесное блаженство для нихъ еще



чуждѣ. Они какъ-то безучастно, съ тихой робостью, помогаютъ другъ другу взбираться къ престолу Бога. Тревожная неувѣренность помилованныхъ переходитъ въ ужасъ и страхъ въ правомъ углу картины; ужасъ ихъ усиливается въ отчаянной борьбѣ съ демонами, борьбѣ, которая иногда принимаетъ характеръ адскаго побоища. Демонъ-Харонъ, перевезшій черезъ адскую рѣку погибшія души, наноситъ съ титанической силой своимъ огромнымъ жезломъ удары по осужденнымъ. Гармонія всей фрески заключается въ томъ, что насколько Верховному Судии и праведникамъ приданы чисто-человѣческія черты гнѣва и робости, настолько въ группѣ нечестивыхъ чувствуется своего рода величіе и та трагическая приподнятость, своего рода благородство, какими проникнуты картины «Ада» у Данта.

Смѣлость и оригинальность композиціи Микель-Анджело доходитъ здѣсь до крайней границы: всѣ участвующія въ картинѣ лица и Самъ Судія изображены были художникомъ безъ всякаго признака одеждъ, несмотря на требованія и даже угрозы заказчика. Дѣло дошло до того, что папа Павелъ II собрался соскоблить всю фреску со стѣны; но вмѣсто этого онъ, къ счастью, согласился на то, чтобы ученикъ Анджело—Даніэль де-Волтерра Риччіарелли (1509—1566), превосходно усвоившій себѣ манеру письма Анджело, приписалъ всѣмъ фигурамъ драпировки. Нельзя сказать, чтобы эта работа была произведена съ особенной удачей, и художникъ за нее получилъ прозвище «Il bragettone» (панталонный мастеръ). Нѣкоторое время спустя, другіе художники, по приказанію папы, приписали еще со всѣхъ сторонъ значительное количество тряпья и, конечно, испортили первоначальное впечатлѣніе (рис. 85).

«Страшный судъ» чрезвычайно почернѣлъ, сравнительно съ работами Рафаэля, одновременно расписывавшаго Ватиканъ. Причины этой почернѣлости слѣдуетъ искать не въ побочныхъ обстоятельствахъ, а въ самыхъ свойствахъ работы Анджело. Двѣ его чудесныя композиціи въ притворѣ св. Павла (въ томъ же Ватиканѣ) почернѣли до того, что ихъ едва можно разобрать.

Множество изъ картинъ, приписываемыхъ Анджело, не принадлежать его кисти: о нихъ спорять долго и безуспѣшно. Тѣмъ не менѣе, всѣ европейскія галлереи гордятся его работами. Во Флоренціи показываютъ его картину «Три парки», по мнѣнію многихъ, принадлежащую Россо. Въ Берлинѣ и Лондонѣ есть его «Леда»; въ Лондонѣ же имѣется извѣстный «Сонъ Микель-Анджело»: человекъ, возлѣ каменной скамьи, съ тревогою смотритъ на небо, опираясь одною рукою на глобусъ; передъ нимъ, на скамейкѣ, изображенъ цѣлый рядъ масокъ, которыя должны изображать разнообразіе и измѣнчивость жизни. Нашъ Эрмитажъ не обладаетъ ни однимъ подлиннымъ произведеніемъ Буонарротти; имѣются только три картины его школы: «Св. Семейство» (№ 23 Эрмитажнаго каталога), «Спаситель на крестѣ» (№ 33) и «Богоматерь, оплакивающая Сына» (№ 34). Но специалисты съ трудомъ даже опредѣляютъ имена тѣхъ копистовъ или подражателей, которымъ могутъ принадлежать эти картины.

Послѣдній періодъ своей жизни Анджело всецѣло посвятилъ окончанію постройки римскаго храма Петра. До него надъ нимъ работали Сень-Галло, Джакондо, Рафаэль и Перрузи, исправлявшіе первоначальный проектъ архитектора Браманте. Въ 70 лѣтъ художникъ, по настоянію папы, принялся за этотъ колоссальный трудъ. Выполнена имъ задача блистательно: куполь собора безспорно представляетъ лучшую часть всей постройки и является въ полномъ смыслѣ слова чудомъ строительнаго искусства. Подробно о храмѣ св. Петра было говорено выше, въ первомъ томѣ.

Намъ остается сказать нѣсколько пояснительныхъ словъ по поводу нѣкоторыхъ рисунковъ, приложенныхъ къ настоящей главѣ.

Портретъ художника (рис. 73) не всѣми признается работой самого Анджело, но, во всякомъ случаѣ, по манерѣ онъ очень близко подходитъ къ работамъ великаго мастера.

Рис. 72. «Моисей». Мраморная колоссальная фигура изъ памятника Юлія II въ С.-Піетро in vincoli въ Римѣ. Главное очарованіе «Моисея» состоитъ въ художественномъ противо-

рѣчи между внутреннимъ огнемъ и внѣшнимъ спокойствіемъ позы, которое художникъ передалъ съ неподражаемымъ мастерствомъ. Внутреннее возбужденіе сильнѣе всего высказывается въ удивительно красивыхъ рукахъ, изъ которыхъ правая опирается на скрижаль и придерживаетъ пряди бороды, и въ могучей головѣ. Къ сожалѣнію, статуя неудачно помѣщена въ нишѣ и скрадывается много ея достоинствъ. О рис. 74 говорено на стр. 91.

Рис. 75. «Битва между ланцѣами и кентаврами» — мраморный горельефъ, находящійся въ Каза-Буонарротти во Фло-

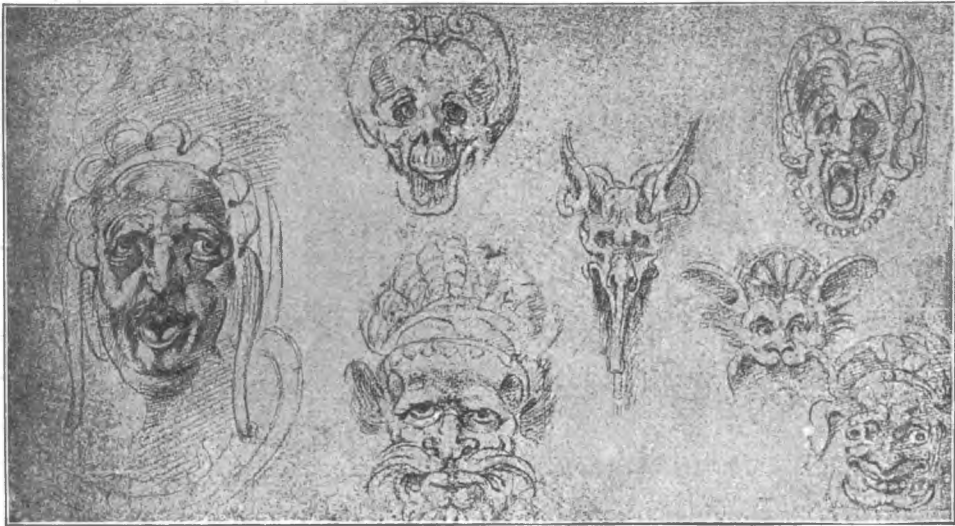


Рис. 94. Микель-Анджело. Маски. Изъ музея въ Лилѣ.

ренции, исполнена по плану Полиціано. Здѣсь видно изученіе горельефовъ на античныхъ саркофагахъ; но въ могучихъ огромныхъ тѣлахъ, сплетающихся въ борьбѣ между собой, уже чувствуются всѣ особенности таланта Микель-Анджело. Законченность нагого тѣла удивительна. Работа относится къ 1489—92 году.

Рис. 76. «Мадонна» — мраморная группа въ церкви Богоматери въ Брюгге, представляетъ Богоматерь, къ колѣнамъ Которой прижался Христосъ. Онъ представленъ старше, чѣмъ Его изображали до сихъ поръ, — это придаетъ фигурѣ Мла-

денца бѣольшую свободу движенія. Группа была заказана фландрскими купцами Юганномъ и Александромъ Моускронъ въ 1505 г. Она замѣчательна своею жизненностью; соединеніе граціозности и въ то же время строгости придаетъ ей своеобразную прелесть.

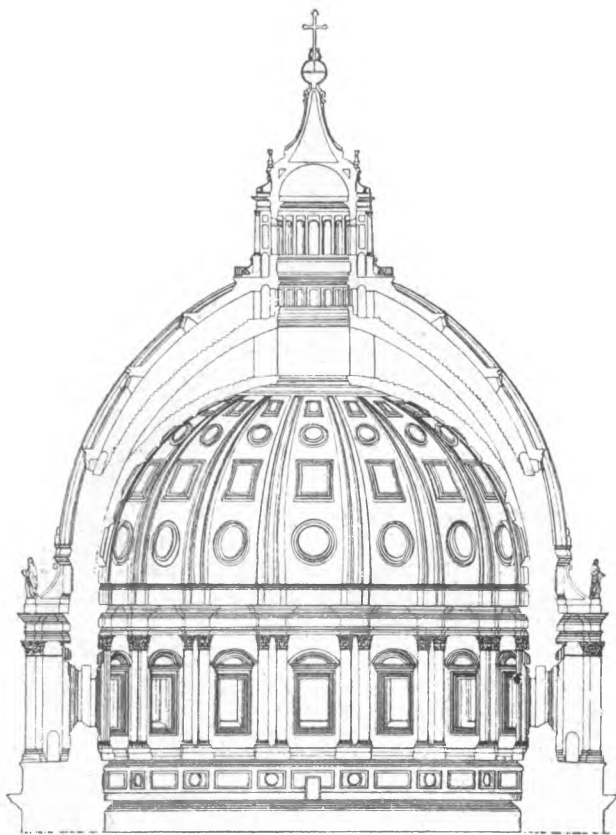


Рис. 95. Микель-Анджело. Св. Семейство. (Изъ музея Уффици во Флоренціи.)

Рис. 77. «Статуя плѣнника», — больше натуральной величины, — (назначенная для гробницы папы Юлія II) находится въ Луврѣ, въ Парижѣ. Связанный силится освободиться и разорвать веревки, связывающія ему за спиной руки; мускулы натянуты, все тѣло трепещетъ; голова приподнята вверхъ съ выраженіемъ отчаянія.

О рис. 78—86 (Сикстинская капелла) см. текстъ выше на стр. 90 и слѣд.

Рис. 87 и 88. Гробница Джуліано Лоренцо Медичи въ С.-Лоренцо во Флоренці. Статуя Лоренцо Медичи изображаетъ его одѣтымъ въ античныя доспѣхи и погруженнымъ въ глубокую, скорбную задумчивость. Настроение усиливается еще тѣмъ, что лицо совершенно скрыто тѣнью отъ шлема.



**Рис. 96. Микель-Анджело. Разрѣзъ модели купола собора св. Петра въ Римѣ.**

Джуліано изображенъ въ римскомъ одѣяніи, но съ открытой головой.

Рис. 89. «Вечеръ». Мраморная фигура съ гробницы Лоренцо Медичи во Флоренці изображаетъ старика, но мускулы котораго вполнѣ крѣпки. Видно, что не старческая разслабленность, а тоска заставляеть его тяжело и съ трудомъ опуститься на покой.

Рис. 90. «Утро». Мраморная фигура изъ гробницы Лоренцо Медичи во Флоренці помѣщается вмѣстѣ съ «Вечеромъ» у подножія статуи Лоренцо Медичи. Лицо этой статуи имѣетъ наиболѣе горькое, скорбное выраженіе. Ея красота носитъ дѣвственный, возвышенный характеръ, которому чуждо все земное, чувственное. Дѣвушка не можетъ подняться съ ложа; едва открытые глаза готовы опять закрыться.

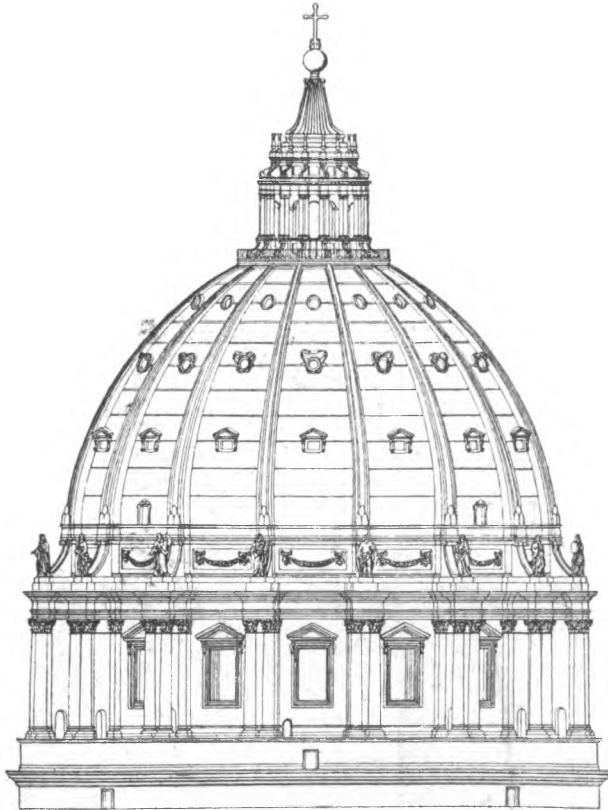


Рис. 97. Микель-Анджело. Внѣшній видъ модели купола собора св. Петра въ Римѣ.

Нижняя часть гробницы папы Юлія II въ церкви С.-Піетро in vincoli въ Римѣ имѣетъ слѣдующее расположеніе: узкое среднее пространство занято огромной статуей «Моисея»; по его сторонамъ двѣ ниши, раздѣленные между собой пилястрами-гермесами, въ которыхъ помѣщаются статуи, изображающія дѣйствительную и созерцательную жизнь. Цоколи, выступающіе у пилястровъ, были предназначены для статуй



плѣнныхъ, но, вмѣсто того, на нихъ поставлены для заполнения пустоты, опрокинутые консоли. (См. рис. 91).

Рис. 92. Группа купающихся солдатъ. Картонъ, изображающій часть невыполненной картины и обнаруживающій блестящія познанія автора по анатоміи. Раккурсы и движенія превосходны.

Рис. 93. Различныя головы. Рисунокъ краснымъ карандашомъ.

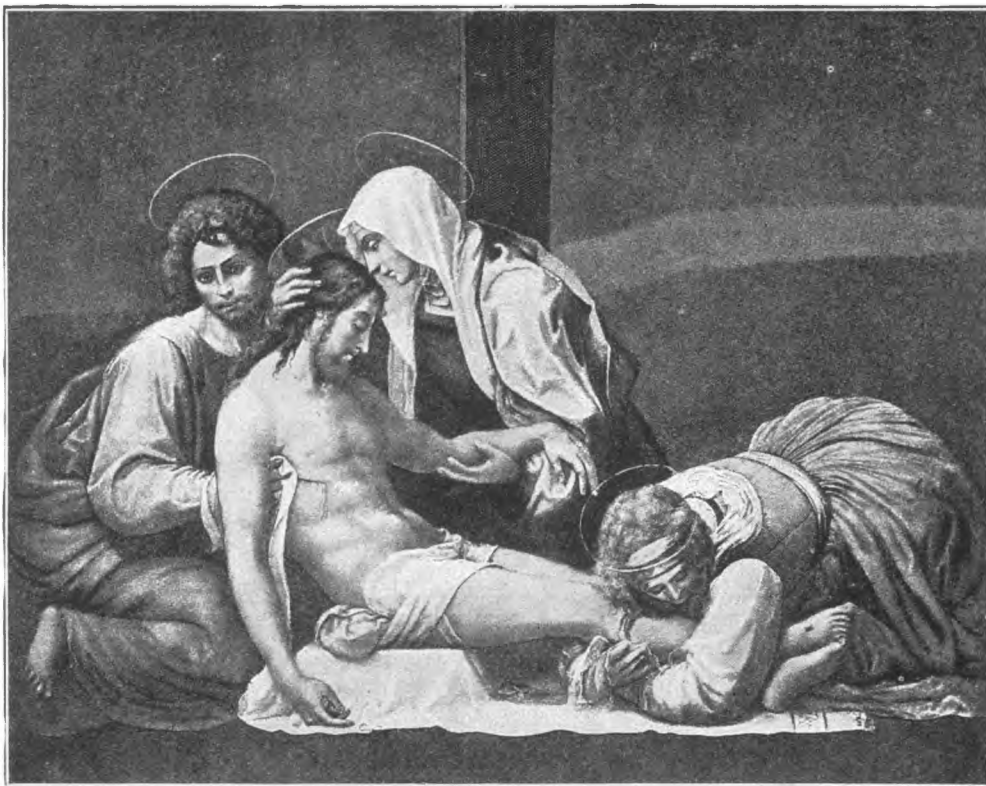


Рис. 98. Фра-Бартоломео. Оплакиваніе Христа. Флоренція, палатцо Питти.

дашомъ въ кабинетъ Тэйлора въ Оксфордѣ. Въ этомъ, и цѣломъ рядѣ другихъ рисунковъ, изображающихъ характерныя головы, Микель-Анджело изображалъ различныя формы и выраженія лицъ нѣсколько въ духѣ Ліонардо да-Винчи, но вполне сохраняя индивидуальность въ изображеніи чертъ лица и выраженія.

Рис. 94. Рядъ фантастическихъ масокъ-чудовищъ изъ музея въ Лилѣ.

Рис. 95. «Св. Семейство». Картина, находящаяся въ Уффици во Флоренці, относится къ 1503 году. Она замѣчательна опять-таки своею независимостью отъ общаго типа изображеній Св. Семейства. Марія сидитъ на землѣ и передаетъ Младенца Іосифу черезъ плечо. Ея голова и верхняя часть тѣла граціозно повернуты. Рисунокъ по закругленности формъ и чувству превосходенъ; краски имѣютъ второ-

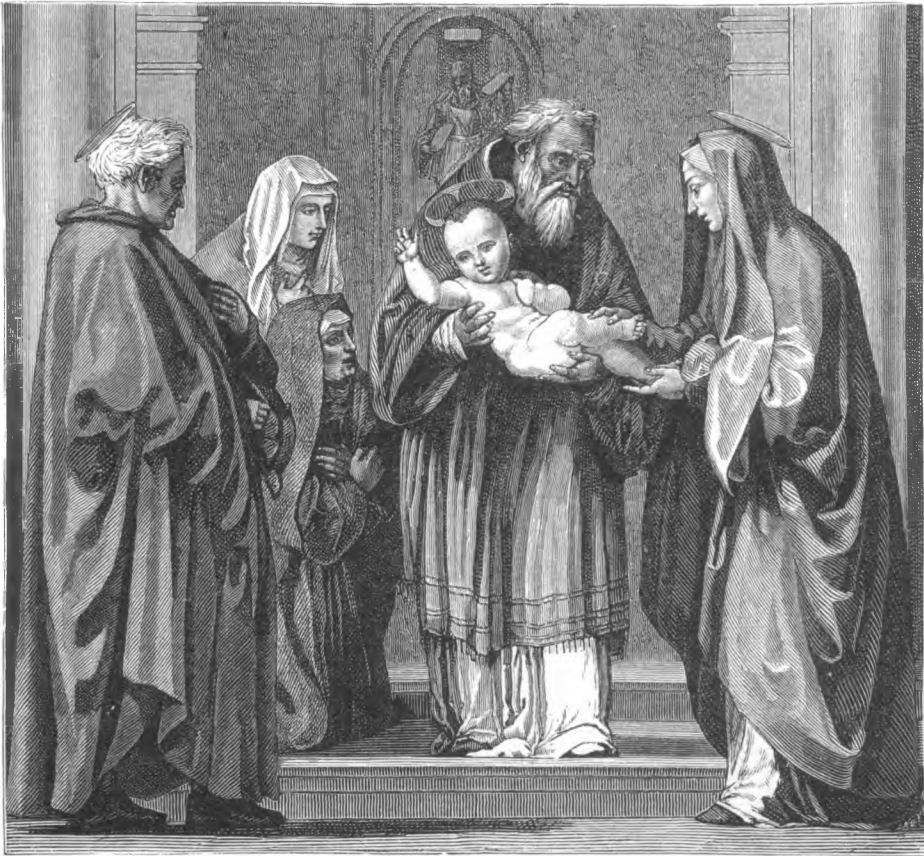


Рис. 99. Фра-Бартоломео. Срѣтеніе. Вѣнскій музей.

степенное значеніе. На заднемъ планѣ видны нагія фигуры, не имѣющія никакого отношенія къ сюжету, но написанныя такъ же мастерски, какъ и главныя.

Рис. 96 и 97. Куполь собора Петра въ Римѣ, о которомъ уже говорилось въ I-мъ томѣ. Это колоссальнѣйшее произведеніе зодчества, имѣющее 42 метра въ діаметрѣ. Крестъ, водруженный наверху, отстоитъ на  $132\frac{1}{2}$  метра отъ земли.

Одновременно съ Микель-Анджело, но значительно потерявшійся въ лучахъ его славы, процвѣталъ въ Римѣ талантливый художникъ Фра-Бартоломео ди-Санъ-Марко, уроженецъ Флоренціи, послѣдователь Ліонардо да-Винчи и большой поклонникъ Рафаэля, отъ котораго онъ усвоилъ, насколько могъ, его изящную грацію и тихую нѣжность очертаній. Родился онъ въ 1475 г., умеръ въ 1517 году. По достоинству, простотѣ, по искреннему религіозному чувству онъ приближается къ своимъ великимъ современникамъ, хотя далеко не достигаетъ той глубины концепціи, какою полны да-Винчи, Анджело и Рафаэль. Нѣжность колорита, особенно при выпискѣ лица и рукъ, умалывается въ значительной степени холодною сухостью, иногда какою-то судорожностью его работъ. Ревностный католикъ, другъ Савонароллы, казненнаго на его глазахъ, онъ нерѣдко впадалъ въ мистицизмъ, и, наконецъ, отрекшись отъ міра, былъ принятъ въ орденъ доминиканцевъ. Нѣсколько лѣтъ онъ не трогалъ кисти, но потомъ пріѣздъ во Флоренцію Рафаэля пробудилъ заснувшія въ немъ только временно силы; самый характеръ его произведеній съ этихъ поръ измѣнился. Превосходный изобразитель нагого тѣла, онъ, по уставу ордена, сталъ прикрывать его густыми драпировками и даже дошелъ до того, что сжигалъ прежнія свои произведенія, если въ нихъ проступало гдѣ-нибудь обнаженное тѣло. Нѣкоторыя изъ его Мадоннъ прекрасны; во флорентинскихъ музеяхъ найдется не мало его картинъ самаго почтеннаго достоинства. Въ Луврѣ есть два его большихъ запрестольныхъ образа; въ Лондонѣ (въ Пеншенджерѣ) «Мадонна съ Христомъ и Іоанномъ».

Спокойная, углубленная въ себя кроткая натура Фра-Бартоломео не позволяла ему изображеніе сильныхъ страстей и волненій. Даже въ «Плачѣ о Христѣ», гдѣ должны быть затронуты именно эти чувства, только фигура Магдалины выражаетъ пылкое движеніе. Черты Божіей Матери и ап. Іоанна выражаютъ глубокую, но безмолвную скорбь и сочувствіе. Въ изображеніи тѣла Иисуса Христа красота преобладаетъ надъ реализмомъ (см. рис. 98).



Рис. 100. Фра-Бартоломео. Мадонна на тронѣ со святыми. Флоренція, Уффици.

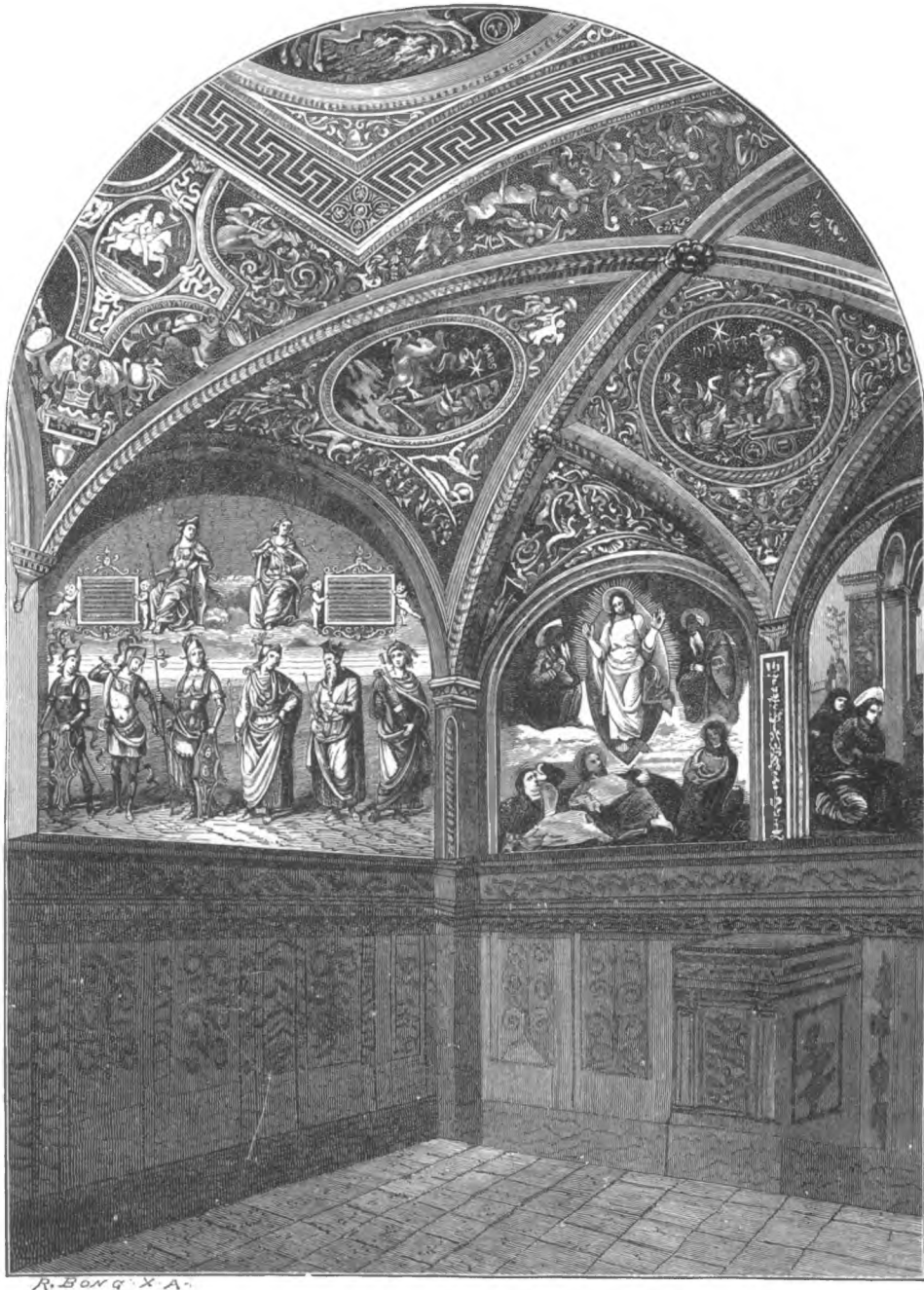


Рис. 101. Перуджино. Живопись на стѣнѣ въ Камбіо въ Перуджіи

«Срѣщеніе» Фра-Бартоломео (рис. 99), въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ — картина изъ послѣднихъ лѣтъ жизни ху-

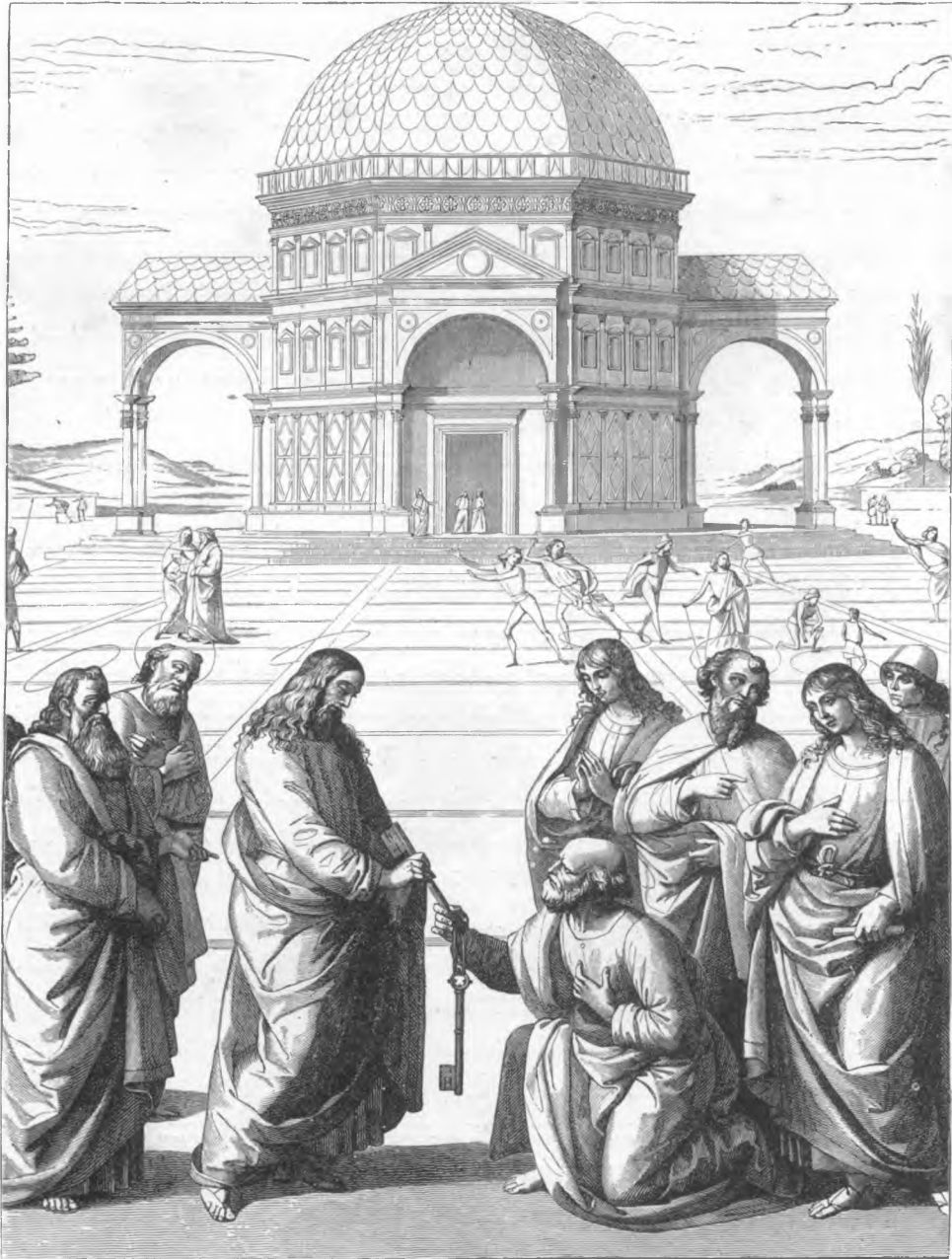


Рис. 102. Перуджино. Средняя группа изъ «Врученія ключей св. Петру». Римъ, Сикстинская капелла.

дожника; фигуры Симсона, Маріи и Іосифа расположены по



строгимъ традиціямъ композиціи. Но принужденность компоновки смягчается мягкими поворотами головъ, фигурами двухъ женщинъ, помѣщенныхъ на заднемъ планѣ, такъ что вся сцена кажется непосредственно выхваченной изъ жизни.

Въ алтарныхъ картинахъ Фра-Бартоломео преобладаетъ торжественный тонъ, который отражается на композиціи. На рис. 100 Мадонна сидитъ на возвышеніи, окруженная святыми, которые симметрично расположены по обѣимъ сторонамъ, въ разнообразныхъ позахъ и съ различными жестами, хотя всѣ они вдохновлены однимъ общимъ могучимъ чувствомъ.

Въ петербургскомъ Эрмитажѣ есть «Мадонна съ Христомъ и ангелами», картина несомнѣнная, но, къ сожалѣнію, совершенно испорченная плохой реставраціею.

Яркимъ предшественникомъ Рафаэля является его учитель Піетро Ваннуччи Перуджино (род. въ 1446, умеръ въ 1524 г.), ученикъ Верроккіо, уроженецъ Читта делла Пиеве. Занимаясь сначала у плохихъ учителей, онъ сталъ дѣлать быстрые успѣхи въ мастерской Верроккіо въ сотовариществѣ съ Лионардо да-Винчи. Когда папа Сикстъ IV задумалъ первоначальную роспись своей капеллы, онъ вызвалъ его, въ числѣ другихъ художниковъ, въ Римъ. Здѣсь Перуджино написалъ цѣлый рядъ картинъ духовнаго содержанія, исполненныхъ благородства, граціи и спокойнаго колорита. Но главная заслуга его была не столько въ этомъ, сколько въ основаніи римской школы живописи, давшей множество учениковъ, среди которыхъ самымъ блестящимъ цвѣткомъ распустился геній Рафаэля. Рафаэль находится въ самой тѣсной связи съ манерой своего учителя, но безконечно превосходитъ его талантомъ. Ученикъ получилъ отъ Перуджино ту кроткую мечтательность и то плѣнительное чувство божественнаго покоя, какое разлито по всѣмъ ихъ композиціямъ. Перуджино былъ однообразенъ,—къ концу жизни и манеренъ,—имѣлъ склонность къ пестротѣ; рядъ его картинъ утомляетъ зрителя, не усиливая, а ослабляя впечатлѣніе первой картины. Изъ лучшихъ его произведеній можно назвать «Христа Младенца», на виллѣ Альбани въ Римѣ. Въ Перуджии, въ Колледжіо дель-

Камбіо, имъ сдѣланы замѣчательныя фрески, относящіяся къ 1500 году, изображающія разныя библейскія сцены и аллегоріи. Вѣроятно, не цѣликомъ всѣ эти фрески принадлежатъ его



Рис. 103. Перуджино. Мадонна, поклоняющаяся Младенцу. Флоренція, галерея Питти.

кисти, но, конечно, композиція принадлежитъ ему всецѣло (см. рис. 101). Во вторую половину своей дѣятельности онъ рѣдко работалъ одинъ, и слѣдуетъ назвать особенно двухъ его учениковъ Пинтуриккіо и Аловиджи Индженіо. Работали

они у него по найму и, по всѣмъ вѣроятіямъ, очень многія изъ картинъ, приписываемыхъ Перуджино, цѣликомъ принадлежатъ ихъ кисти.

Единственная фреска, которую приписываютъ съ увѣренностью Перуджино — «Врученіе ключей св. Петру», — находящаяся въ Сикстинской капеллѣ (см. рис. 102): Господь вручаетъ ключи отъ рая Симону-Петру.

Одна изъ лучшихъ его Мадоннъ — «Мадонна, поклоняющаяся Младенцу-Христу», находящаяся въ флорентинской галлерей Питти. Ограниченность фантазіи художника здѣсь смягчается превосходнымъ колоритомъ. Христосъ въ этой оригинальной композиціи изображенъ сидящимъ на мѣшкѣ (см. рис. 103).

Не надо удивляться, что фрески, нерѣдко даже частныхъ лицъ, воспроизводились лучшими художниками Италіи. На декоративную обстановку жилья итальянцы затрачивали цѣлыя состоянія. Примѣромъ превосходной обработки стѣнъ и потолка, въ чистѣйшемъ стилѣ Возрожденія, является «Палаццо Доріа» въ Генуѣ, гдѣ гармонія тоновъ и линій доведена до полной виртуозности. Прилагаемая раскрашенная таблица (XVI) дастъ намъ ясное представленіе о чарующемъ впечатлѣніи Палаццо.

#### IV.

#### **Рафаэль.**

Рафаэлю Санти (Санціо) родился 6-го апрѣля 1483 года въ городѣ Урбино, умеръ 6-го апрѣля 1520 года въ Римѣ.

Урбино — небольшой городокъ, расположенный на восточномъ склонѣ Аппенинъ, тамъ, гдѣ горные отроги порывистыми уступами спускаются въ долину, прилегающую къ Адриатическому морю. Городокъ и теперь имѣетъ характеръ средневѣковый и мало чѣмъ отличается отъ другихъ итальянскихъ городовъ, расположенныхъ по протяженію всего Аппенинскаго хребта. Тѣ же замки и дворцы, узкіе трехъэтажные дома съ почернѣвшими черепичными кровлями, высокими трубами и маленькими окошками, расположенными въ сомнитель-

ной симметріи. Неопрятность, присущая всей Италіи безъ исключенія, начиная съ Венеціи и кончая Неаполемъ, и здѣсь



Рис. 104. Рафаэль. Собственный портретъ, имъ писанный. (Флоренція. Уффици.)

царить во всей красѣ: дома рѣдко штукатурятся и бѣлятся, ставни у оконъ выгорѣли и порыжѣли, двери покосились, каменныя ступени входовъ разошлись въ своихъ пазахъ.

На одной изъ улицъ, Contrada del Monte, до сихъ поръ стоитъ домъ, мало чѣмъ отличающійся отъ сосѣднихъ построекъ, и на домѣ этомъ прибита надпись:

«Nunquam moriturus exiguis hisce in œdibus eximius ille pictor Raphael natus est Oct. id. Apr. An MC.DXXIII. Ludit in humanis divina potentia rebus et saepe in parvis claudere magna solet,—т. е.: «Въ этой лачугѣ родился безсмертный живописецъ Рафаэль 6 апрѣля 1483 года. Въ людскихъ дѣлахъ Божественный промыселъ часто въ маломъ создаетъ великое.»



Рис. 105. Урбино. Мѣсторождение Рафаэля.

Предки Санти далеко не принадлежали къ аристократическимъ родамъ Италіи и занимались мелкою торговлею. Тѣмъ не менѣе, отецъ Рафаэлло — Джіованни, жившій въ Урбино какъ разъ въ эпоху расцвѣта итальянскаго Возрожденія, былъ порядочнымъ живописцемъ и исполнялъ всевозможные заказы по расписыванію церквей и монастырей своего округа. Онъ былъ женатъ на дочери довольно богатаго купца, Маджии Чіарла. На одной изъ стѣнъ дома, о которомъ только что сказано, есть фреска, въ которой цѣнители искусства хотятъ видѣть портретъ этой женщины. Фреска изображаетъ молодую итальянку въ профиль, сидящую съ книгой у рабочаго стола и держащую рукою хорошенькаго ребенка. Мало

на чемъ основано предположеніе, что это схожее изображеніе Маджіи и маленькаго Рафаэля, но здѣсь ярко выступаетъ безспорный талантъ Джіованни.

Рафаэль родился въ Страстную пятницу 1483 года. Черезъ восемь лѣтъ умерла его мать. Отцу пришлось жениться вторично на дочери золотыхъ дѣлъ мастера для того, чтобы ввести хозяйку въ домъ. Но и второе супружество было непродолжительно: въ 1494 году Джіованни умеръ, и дѣти оста-



Рис. 106. Комната, гдѣ родился Рафаэль.

лись на рукахъ мачихи и дяди (по отцу) Бартоломео. Семейная жизнь, вслѣдствіе неуживчиваго характера обоихъ опекуновъ, приняла вскорѣ настолько обостренный характеръ, что между вдовой Джіованни и строптивымъ монахомъ были постоянныя тяжбы, и Бартоломео много разъ судъ приговаривалъ къ денежному штрафу. Маленькаго Рафаэля таскали въ судъ свидѣтелемъ; до нашего времени дошли протоколы судебныхъ разбирательствъ со всѣми показаніями свидѣтелей. Документы эти, рисующіе неприглядную сторону жизни бу-



дущаго геніальнаго живописца, имѣютъ для насъ то значеніе, что фактически доказываютъ, вопреки увѣренію біографовъ, постоянное пребываніе Рафаэлло въ Урбино,—и только съ 1500 года онъ значителенъ выѣздившимъ изъ города, что, какъ разъ, совпадаетъ съ началомъ самостоятельныхъ его работъ въ Римѣ.

Первымъ учителемъ «Рафаэлло» былъ, конечно, его отецъ, но послѣ его смерти мальчикъ, вѣроятно, занимался у Тимотео, тоже уроженца Урбино (полное его имя Тимотео делла Вите), учившагося въ Болоньѣ у профессора Франчіо. Въ біографіяхъ Рафаэля о Тимотео ничего не говорится, и онъ, какъ учитель талантливаго юноши, совершенно игнорируется, но за послѣднее время значеніе этого преподавателя совершенно выяснено, и едва ли можетъ подлежать сомнѣнію \*). Если внимательно разсмотрѣть первыя работы Санти, то насъ



Рис. 107. Домъ Рафаэля въ Урбино.

удивитъ сходство пріемовъ начинающаго художника и Тимотео. Въ лондонской Національной галлерей находится одно изъ юношескихъ произведеній Санти «Сонъ рыцаря». На рисункѣ изображено тощее лавровое дерево, у подножія

\*) «Рафаэль» А. Вышеславцева, С.-Петербургъ. 1894 г. Ссылка на Морелли.

котораго заснулъ рыцарь въ традиціонномъ полу-римскомъ, полу-фантастическомъ вооруженіи, а по бокамъ его стоятъ двѣ женщины,—фигуры аллегорическія, изображающія собою: одна—добродѣтель, другая—наслажденіе; на заднемъ планѣ изображенъ горный пейзажъ, напоминающій своими очертаніями именно Урбино. Въ самой композиціи, въ обработкѣ деталей, въ самомъ приѣмѣ чувствуется непосредственное вліяніе Тимотео. Прежде критики приписывали это случайное сходство совершенно обратному обстоятельству: они полагали, что Тимотео подражалъ Рафаэлю, но надо припомнить, что Тимотео было двадцать семь лѣтъ, когда онъ вернулся на родину, а Санти было только двѣнадцать.



Рис. 108. Эскизъ Рафаэля.

Отецъ едва ли могъ передать сыну какія-нибудь серьезныя традиціи, кромѣ законовъ перспективы и приѣмовъ растиранія красокъ. Шаблоны, по которымъ писались фигуры въ мастерской Джіованни, скорѣе могли испортить, чѣмъ развитъ молодое дарованіе. Вліяніе Тимотео, разумѣется, было благотворнѣе, и реалистическое направленіе выразилось у новаго учителя въ болѣе яркой формѣ.

Скоро для мальчика Тимотео уже не былъ болѣе профессоромъ: онъ рѣшился покинуть родину и искать новаго, болѣе

сильнаго учителя. Онъ направился въ столицу Умбріи—Перуджію, гдѣ жилъ Перуджино. Вѣроятно, этотъ живописный городъ, расположенный на трехъ высокихъ холмахъ, съ его монастырями, храмами, замками и дворцами, поразилъ молодого художника, привыкшаго къ скромной декорации своего полудеревенскаго городка. Вдобавокъ Рафаэль попалъ, вѣроятно, какъ разъ на праздники свадьбы умбрійскаго аристократа



Рис. 109. Эскизъ Рафаэля (находится въ Оксфордѣ).

Асторре съ дочерью Джіованни Колонна—Лавиніей. Городъ былъ наряженъ по праздничному: всюду ковры, цвѣты и наметы; невѣста въ золотой парчевой одеждѣ, вся залитая жемчугами и драгоценными камнями, ѣхала во главѣ блестящей свиты на великолѣпномъ конѣ. Свадебный пиръ былъ устроенъ на помостѣ, посреди площади: весь день и вечеръ гремѣли оркестры, бряцала лютня, раздавалось пѣніе и танцевала молодежь.

Но чудесный день подошелъ къ концу, душная черная ночь нависла надъ городомъ и вдругъ разразилась страшнымъ вихремъ, ливнемъ, все изломавшимъ, перепортившимъ, измочившимъ. Несмотря на такія зловѣщія предзнаменования, празднества продолжались и на другой день, пиры и турниры шли въ чередъ одни за другими, пока, въ ночь на 15 іюля, заговоръ противъ аристократіи, давно созрѣвавшій въ Перуджіи не далъ своихъ кровавыхъ плодовъ. Первенствующая въ городѣ фамилія Баліони почти вся была пе-



Рис. 110. Рафаэль. Вѣнчаніе Богоматери (Ватинанъ).

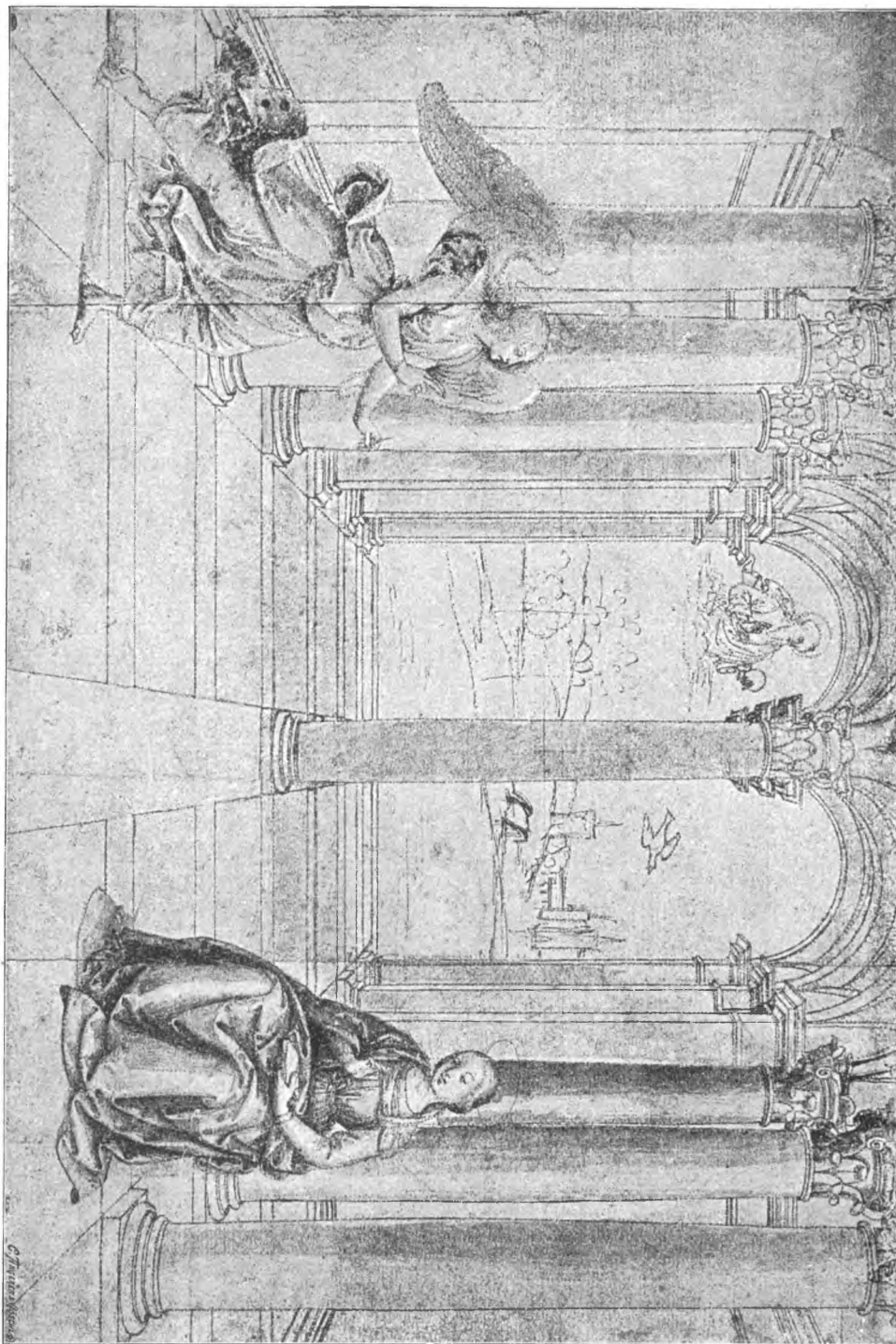


Рис. 111. Рафаэль. Картонъ къ Благовѣщенію. (Лувръ. Парижъ).

ребита. Новобрачный Асторре былъ убитъ въ своей спальнѣ, и сердце его, вырѣзанное на глазахъ жены, было брошено на



Рис. 112. Портретъ Маддалены Строчи-Донни. (Флоренція. Палаццо Питти.)

улицу. На другой день явились мстители за вчерашній погромъ, и весь городъ былъ залитъ кровью заговорщиковъ.



Рафаэлю, кроткому, нѣжному по натурѣ, вѣчному свидѣтелю семейныхъ ссоръ у себя дома въ Урбино, не по душѣ были эти кровавыя расправы, и онъ искалъ мирнаго угла для своей созерцательной работы. Мастерская Перуджино была его идеаломъ; Пинтуриккіо, жившій тоже въ Перуджіи, уже славился по всей Италіи и расписывалъ Ватиканъ. Самъ Перуджино былъ товарищемъ да-Винчи и Анджеоло и, подобно имъ, тщательно занимался законами воздушной и линейной перспективы и вырабатывалъ новую систему работы масляными красками. Слащавый и мечтательный, онъ является въ то же время строгимъ и прекраснымъ преподавателемъ, какъ будто рожденнымъ для того, чтобы подготовить и расширить дорогу своему гениальному ученику.

Какъ разъ во время прибытія въ Перуджію Рафаэля, Перуджино былъ занятъ заказомъ написать фрески въ «Камбіо», гдѣ собирались умбрійскіе банкиры для обсуждения своихъ дѣлъ. У Перуджино было много помощниковъ и, несомнѣнно, въ числѣ ихъ былъ и Рафаэль. Трудно опредѣлить, что именно исполнялъ Санти: манера его была еще недостаточно индивидуальна и слишкомъ подчинялась требованіямъ учителя, чтобы можно было безошибочно судить, какая голова, какая фигура принадлежали именно ему.

Вѣроятно, и во многихъ другихъ заказахъ, исполненныхъ въ мастерской Перуджино, участіе Санти было весьма активное, но опять-таки строго опредѣлить, гдѣ кончается учитель и начинается ученикъ, представляетъ значительное затрудненіе и не имѣетъ первостепенной важности.

Самостоятельными работами Рафаэля въ началѣ XVI столѣтія принято считать нѣсколько Мадоннъ, Спасителя на крестѣ и нѣсколько библейскихъ картинъ. Одна изъ лучшихъ Мадоннъ этого періода находится въ берлинскомъ музеѣ и извѣстна подъ названіемъ «Мадонны со шегленкомъ». Въ лицѣ Богоматери уже чувствуются будущія его Мадонны, но Младенецъ еще далеко не имѣетъ той выразительности и экспрессіи, которою отличаются его послѣдующія произведенія.

Первою большою самостоятельною картиною слѣдуетъ при-

знать «Вѣнчаніе Богоматери» (рис. 110), въ которой уже рѣзко сказываются, на ряду съ вліяніемъ Перуджино, самостоятельныя стороны большого развивающагося таланта. Картину эту, прекрасно сохранившуюся и теперь, можно видѣть въ залахъ Ватикана, гдѣ она стоитъ на почетномъ мѣстѣ. Санти очень тщательно готовился къ исполненію этого заказа, о чемъ сви-



Рис. 113. Рафаэль. «*Madonna del libro*». (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

дѣтельствуесть цѣлый рядъ подготовительныхъ карандашныхъ эскизовъ. Заказъ былъ данъ мастерской Перуджино нѣкоею Магдалиною Одди, и по исполненіи былъ помѣщенъ въ церкви св. Франциска, подъ именемъ Перуджино. Многое въ композиціи показываетъ несомнѣнное давленіе учителя на компановку, а иныя фигуры, каковы, на примѣръ, ангелы, играющіе

на скрипкахъ, цѣликомъ представляютъ копию съ прежнихъ Перуджиновскихъ работъ. Тома, стоящій въ группѣ апосто-



Рис. 114. Рафаэль. Георгій Побѣдоносецъ. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

ловъ, сошедшихся на землѣ у опустѣвшаго гроба Богоматери, изображенъ держащимъ въ рукахъ поясъ, оставленный усоп-

шей; голова его запрокинута назадъ, и онъ съ изумленіемъ смотритъ на небо, гдѣ Христосъ надѣваетъ на голову Матери корону. Еще болѣе экстаза выражено въ фигурахъ Іакова и Іоанна, поставленныхъ на первомъ планѣ. Изъ середины пустого



Рис. 115. Рафаэль. Портретъ Дони. (Флоренція. Палаццо Питти.)

гроба поднимаются роскошныя лиліи и еще болѣе придаютъ мистической прелести композиціи.

Гораздо самостоятельнѣе небольшая картина Рафаэля, исполненная почти одновременно съ только что описаннымъ произведеніемъ и изображающая Благовѣщеніе (рис. 111). Здѣсь Богоматерь — совершенно ясный прообразъ остальныхъ

Мадоннъ, а великолѣпная коринѣская колоннада, среди которой происходитъ чудесное событіе, показываетъ, что перспектива для Рафаэля является уже вполне изученной на точныхъ основаніяхъ науки.

Въ 1502 году онъ пишетъ небольшой образъ Мадонны, которая извѣстна подъ именемъ «Madonna del libro», т. е. «Ма-

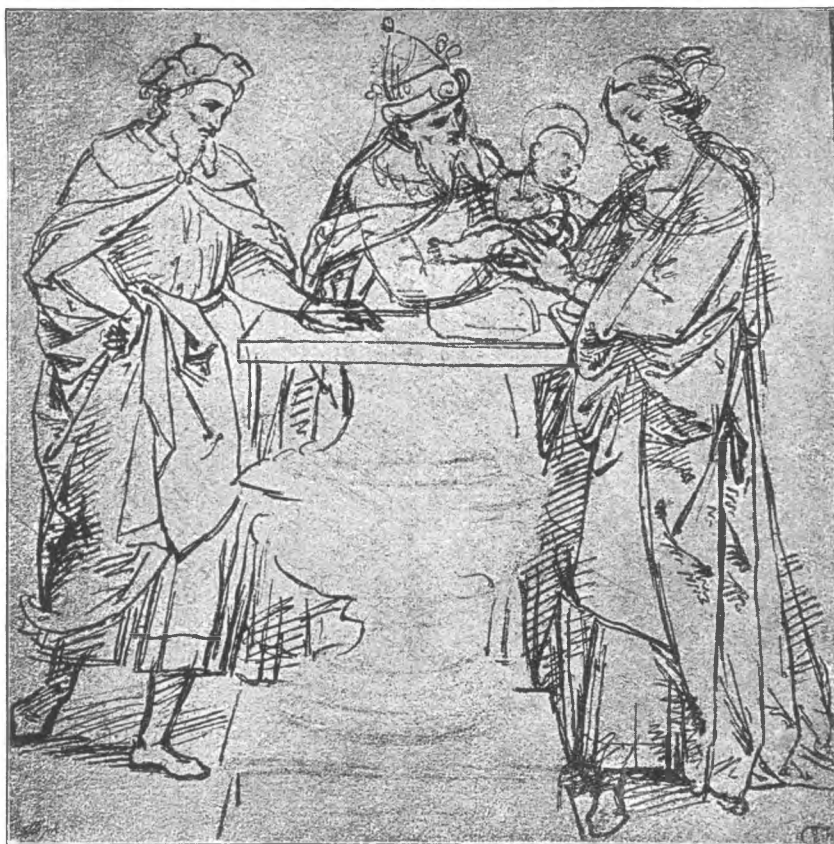


Рис. 116. Рафаэль. Эскизъ изъ коллекціи Оксфорда. «Обрѣзаніе Христа».

донна съ книгой». Картина эта, въ формѣ круга, врѣзаннаго въ четырехъугольникъ, составляетъ собственность нашего Эрмитажа и значится тамъ подъ № 1667. Фигура Богоматери почти поколѣнная, и размѣръ картины очень не великъ (4 кв. вершка). Чрезвычайно интересна первоначальная композиція этой картины, открытая при ея реставраціи извѣстнымъ эрмитажнымъ реставраторомъ Сидоровымъ. Первоначально Мадонна была на-



Рис. 117. Рафаэль. Обручение Св. Дѣвы. (Въ Миланѣ.)





Рис. 118. Рафаэль. Мадонна Николини. (Изъ галлерей лорда Купера.)

писана на деревѣ, еще въ Перуджии, въ домѣ Стаффа, для котораго она была писана по заказу; дерево треснуло. Когда, въ 1770 году, императоръ Александръ приобрѣлъ ее для подарка



Рис. 119. Рафаэль. Мадонна Орлеанскаго дома. (Изъ коллекціи герцога Омальскаго.)

своей супругѣ за 310,000 франковъ и она была привезена въ Петербургъ, хранителями Эрмитажа было рѣшено, во избѣжаніе дальнѣйшаго раскальванія дерева, перенести драгоценно

произведеніе на холстѣ. Сначала картина была выпилена изъ нарисованной на томъ же деревѣ рамки; затѣмъ, постепенно, съ исподней стороны снимали пласты дерева, пока не дошли до первоначальнаго контурнаго рисунка. Тутъ оказалось, что, по первоначальной композиціи, въ рукахъ Богоматери была не книга, а яблоко, что вполне соответствуетъ Рафаэлевскому эскизу для этой картины, находящемуся въ берлинскомъ музеѣ.

Слава Рафаэля начинаетъ разрастаться, самостоятельность выступаетъ все болѣе на первый планъ. Онъ начинаетъ исполнять рядъ самостоятельныхъ заказовъ, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательнымъ является «Обрученіе Богоматери» (*Lo sposalicio*), написанное для церкви св. Франциска и находящееся нынѣ въ миланской галереѣ. Правда, сама композиція очень близка къ картинѣ Перуджино, написанной на тотъ же сюжетъ, но въ самомъ колоритѣ и разработкѣ деталей нѣтъ и слѣда сухости и слащавости учителя. Стыдливо-трепетное выраженіе, приданное Рафаэлемъ Богоматери, благоговѣйная величавость Иосифа и важность первосвященника, соединяющаго руки новобрачныхъ, никогда не были выражены съ такой экспрессіею у Перуджино. Изъ окружающихъ обручаемыхъ лицъ (одѣтыхъ въ умбрійскія моды—трико и токи) особенно можно отмѣтить одного изъ отверженныхъ жениховъ—красиваго юношу, ломающаго о свое колѣно нерасцвѣтшій жезлъ. Превосходна женская фигура, стоящая на первомъ планѣ, въ которой многіе готовы видѣть прообразъ будущей Сикстинской Мадонны. Подъ этою картиною впервые Рафаэль подписываетъ полностью свое имя, обозначаетъ годъ написанія—1504.

По окончаніи этого заказа, онъ возвращается на родину. Но теперь дворецъ герцога Урбинскаго открываетъ для него свои двери; здѣсь познакомился онъ съ будущими блестящими дѣятелями Возрожденія Италіи, съ своими будущими заказчиками. Герцогъ Урбинскій сразу даетъ ему заказы: св. Георгія и архангела Михаила. Конь Георгія, конечно, условенъ и еще не освободился отъ сред-

невѣковаго шаблона, но въ самомъ Георгіи много экспрессіи. Оригиналъ св. Георгія теперь въ Луврѣ. У насъ въ Эрмитажѣ есть интересный вариантъ этой композиціи, написанный нѣсколькими годами позднѣе (см. рис. 114), назначенный герцогомъ Урбинскимъ въ подарокъ англійскому королю Генриху VIII въ благодарность за пожалованіе герцога кавалеромъ ордена Подвязки; вотъ почему на лѣвой ногѣ Георгія изображена Подвязка этого ордена \*). Долгое время это произведеніе Рафаэля висѣло въ Георгіевской залѣ Зимняго дворца, какъ образъ, высоко повѣщенный въ углу съ неугасимою лампадой.

Съ 1504 года начинается новый періодъ въ жизни Рафаэля: онъ перебирается во Флоренцію, въ этотъ центръ флорентинскаго искусства. Не всѣ связи съ Перуджино были порваны, онъ попрежнему продолжалъ исполнять картоны для его мастерской и нерѣдко самъ отправлялся въ Перуджію для окончательной обработки заказа. Такимъ образомъ, райономъ дѣятельности Рафаэля является треугольникъ, въ углахъ котораго помѣщены Флоренція, Перуджія и Урбино. Во Флоренціи онъ — молодой художникъ, подающій блестящія надежды; въ Перуджіи — лучшій живописецъ города; въ Урбино — желанный гость въ дворцѣ герцога, гордость и слава родины.

Во Флоренцію Рафаэль явился съ рекомендательнымъ письмомъ отъ герцогини делла-Ровере къ гонфалиньеру герцога Содерини. Въ письмѣ этомъ герцогиня пишетъ, что ихъ дворъ высоко цѣнилъ отца молодого художника и его прекрасный талантъ, и любовь эту перенесли на сына, скромнаго, пріятнаго юношу. Содерини былъ большой любитель искусства и другъ да-Винчи и Микель-Анджело. Черезъ него шли заказы для общественныхъ построекъ: имъ былъ заказанъ, между прочимъ, и знаменитый мраморный «Давидъ» Анджело. Рафаэль, прибывъ во Флоренцію, такимъ образомъ сразу былъ поставленъ въ возможность пользоваться образцами такихъ

\* ) Эрмитажная галлерей, № 39.



Рис. 120. Рафаэль. Мадонна «Грандука». (Палаццо Питти во Флоренции.)

двухъ великихъ учителей, какими были два вышеназванныхъ художника, съ которыми, по всѣмъ вѣроятіямъ, познакомилъ его Перуджино, тоже прибывшій во Флоренцію. Перуджино оказалъ большую услугу своему ученику этимъ знакомствомъ и потому еще, что герцогъ обратилъ слишкомъ мало вниманія на письмо герцогини. Герцогъ, вѣроятно, считалъ почти неприличнымъ принимать въ своемъ дворцѣ начинающаго художника на ряду съ великими мастерами. Не имѣя заказовъ, Рафаэль зато имѣлъ много времени для окончательнаго образованія своего таланта, и онъ принялся за изученіе антиковъ въ лучшихъ флорентинскихъ музеяхъ. По примѣру Ліонардо да-Винчи, каждый художникъ, желавшій развиться въ самостоятельнаго мастера, долженъ былъ одинаково изучать и природу, и классическіе образцы. Окружающія Рафаэля художественныя произведенія его современниковъ и предшественниковъ—Джіотто и Маззаччіо,—не оставались тоже безъ влія-



Рис. 121. Рафаэль. Эскизъ Мадонны Колонны.  
(Флоренція. Уффици.)

нія на впечатлительную натуру юноши. Когда въ 1506 году былъ конкурсъ между Анджео и да-Винчи, о чемъ упоминалось выше, флорентинцы не знали, которому изъ художниковъ отдать предпочтеніе. Но Рафаэлю казалось куда вышшимъ произведеніе да-Винчи: грубая сила Микель-Анджео представлялась ему недостойной высокаго искусства. Нѣжность и впечатлительность Рафаэля гораздо болѣе соответствовали мягкому и нѣжному стилю да-Винчи. Грубый и



рѣзкій характеръ Анджело еще болѣе отталкивалъ отъ него Рафаэля и, вѣроятно, былъ отчасти причиною того, что да-Винчи навсегда покинулъ Флоренцію. Но, тѣмъ не менѣе, нельзя было не признавать колоссальнаго таланта Анджело, и мы знаемъ, какое впечатлѣніе произвело на Рафаэля «Св. Семейство», которое писалъ Анджело для Аньоло Дони. Вскорѣ Анджело покинулъ тоже Флоренцію, призванный папой Юліемъ II. Перуджино одряхлѣлъ и отправился на покой на родину. Рафаэль остался, повидимому, безъ руководителей.

Но этотъ періодъ времени какъ разъ совпадаетъ съ вторичнымъ появленіемъ на поприщѣ живописи Фра-Бартоломео, покинувшаго монастырь послѣ шестилѣтняго въ немъ пребыванія и строгаго монашескаго искуса. Вполнѣ законченный и серьезный художникъ не могъ не повліять на Санти, все еще колебавшагося въ окончательной манерѣ работы.

Теперь Рафаэль уже ясно видѣлъ, что колоритъ Перуджино примитивенъ, что прозрачныя краски да-Винчи и чудесныя приемы, употребляемые въ живописи Бартоломео, двигаютъ искусство въ новомъ направленіи. Несмотря на свою неприязнь къ Микель-Анджело, онъ невольно подчиняется его приѣмамъ при выработкѣ мускулатуры человѣческаго тѣла, чувствуя въ то же время всѣ недостатки его черноты въ колоритѣ; зато единство пятна и отсутствіе пестроты, свойственныя Микель-Анджело, оказываютъ огромное вліяніе на музыкальную гармонію цвѣтовъ въ картинахъ Рафаэля. Подобно да-Винчи, изучая на трупахъ, препаратахъ и на голой натурѣ анатомію, Рафаэль безспорно руководился приѣмами Буонарротти и, конечно, со вниманіемъ вчитывался въ трактатъ да-Винчи о живописи. Вліяніе послѣдняго художника рѣзко сказывается въ томъ основномъ положеніи, которое преподаетъ художникамъ да-Винчи; онъ предлагаетъ никогда не изображать фигуры при полномъ солнечномъ свѣтѣ, чтобы избѣгать рѣзкихъ тѣней; онъ требуетъ, чтобы солнце было заволочено легкой дымкой прозрачнаго облака, способствующаго свѣторазсѣянію. Это правило безусловно соблюдается Рафаэлемъ во всѣхъ его произведеніяхъ. Ліонардо былъ всегда

противъ правильной симметріи складокъ и прилизанной прически, указывая въ своемъ трактатѣ на безобразіе такой сим-



Рис. 122. Мадонна Колонна. (Берлинъ. Королевскій музей.)

метріи. Онъ совѣтуетъ своимъ послѣдователямъ не причесывать гладко натуру, а, напротивъ, ставить ее подъ вѣтеръ, дабы пряди волосъ развѣвались красивыми локонами. Онъ

осуждалъ излишество украшеній въ одеждѣ, искусственность въ складкахъ, требовалъ классической простоты и отсутствія



Рис. 123. Рафаэль. Мадонна со щегленкомъ. (Флоренція, Уффици.)

украшеній, особенно позолоты. Онъ требуетъ, чтобы пейзажъ сливался въ одно гармоническое цѣлое съ изображаемымъ

лицомъ и былъ такъ же тщательно выписанъ, какъ и главная фигура.

Выше было сказано, что въ Перуджіи Рафаэль считался величайшимъ художникомъ. До насъ дошелъ документъ, прямо



Рис. 124. Рафаэль. Мадонна въ зелени. (Императорскій музей въ Вѣнѣ.)

указывающій на это мнѣніе его земляковъ. Онъ получилъ въ 1505 г. заказъ отъ монастыря Монте-Лючіа; монахины желали получить изъ его мастерской картину «Вѣнчаніе Богоматери». Рафаэль пріѣзжаетъ въ Перуджію для подписанія условій и

полученія задатка въ 30 дукатовъ. Въ условіи говорится о томъ, что икона исполняется «лучшимъ мастеромъ Перуджіи», но, конечно, заказчики сознавали, что художникъ, заваленный работой, многое и въ такихъ заказахъ писалъ не самъ, а являлся какъ бы главнымъ смотрителемъ надъ цѣлымъ рядомъ живописцевъ, выполнявшихъ заказы. Надо припомнить и то, что нигдѣ традиція не выступаетъ такъ сильно на первый планъ, какъ въ иконописи. Заказчики требовали не свободной композиціи, а исполненія того канона, къ которому привыкли и представители церкви, и прихожане. Нѣкоторые біографы Рафаэля видятъ хорошую сторону для развитія таланта художника и въ этихъ стѣснительныхъ условныхъ настояніяхъ умбріейцевъ: они сдерживали порывающійся геній Рафаэля въ предѣлахъ извѣстнаго идеальнаго направленія, и эта консервативная узда имѣла свою долю участія въ установленіи той окончательной точки зрѣнія, на которой остановился Рафаэль въ самостоятельномъ развитіи своего натуралистическаго направленія \*).

Къ числу заказовъ этого періода, исполненныхъ имъ въ Перуджіи, можно указать на «Мадонну св. Антонія», исполненную имъ для монахинь Антоніевскаго монастыря въ Перуджіи уже въ то время, когда благотворное вліяніе Флоренціи начинаетъ сказываться сквозь шаблонные приемы перуджиновскаго стиля. Композиція этой иконы сложная, но традиціонная. На престолѣ, обитомъ пурпуромъ съ золотомъ, подъ круглымъ балдахиномъ, Богоматерь держитъ Младенца Христа, который, согласно требованіямъ церковнаго устава, изображенъ въ длинномъ хитонѣ; маленькій Предтеча, благоговѣйно подошедшій къ Иисусу, тоже одѣтъ въ традиціонную шкуру. Уже въ этой наивной требовательности отъ одежды можно видѣть рѣзкое давленіе со стороны заказницъ на свободу художника. Геній Рафаэля сказывается здѣсь въ отдѣльной концепціи головокъ съ несомнѣннымъ вліяніемъ Ліонардо да-Винчи. Къ этому же времени относится и—«Мадонна семьи Ансидеи», находящаяся теперь въ лондонской

\*) А. Вышеславцевъ. «Рафаэль», стр. 116.

Национальной галлерей. Здѣсь много условностей: всюду золото и яркія краски, а у маленькаго Предтечи, одѣтаго въ красный съ золотыми коймами плащъ, изображенъ даже хрустальный крестъ. Наконецъ, надо упомянуть о работѣ въ монастырѣ Северо, гдѣ Рафаэль исполнилъ монументальныя фрески, приѣзжая, урывками, въ свободное время въ Перуджію. Работалъ онъ надъ ними урывками, въ теченіе пятнадцати лѣтъ, и умеръ, не докончивъ всего начатаго. Послѣ его смерти старикъ Перуджино старался докончить недодѣланное его ученикомъ. Плохо сохранившіяся фрески эти не даютъ понятія о томъ, каковы онѣ должны были быть и были въ XVII вѣкѣ. Но важно то обстоятельство, что это первый монументальный трудъ Рафаэля, первый колоссальный заказъ, имъ полученный. Писать сравнительно небольшія иконы на доскахъ и полотнѣ не то, что расписывать огромныя стѣны собора въ расчетъ на извѣстное постоянное освѣщеніе, на извѣстную точку зрѣнія снизу и на ансамбль живописи съ архитектурными мотивами церкви.

Итакъ, въ Перуджіи Рафаэль получалъ матеріальное обезпеченіе и пользовался славой перваго живописца. Во Флоренціи онъ учился; здѣсь онъ пишетъ картины, сравнительно небольшого размѣра, и все же не можетъ выступить на одинъ уровень съ Анджеоло и да-Винчи. Множество рисунковъ на цвѣтной бумагѣ, сдѣланныхъ карандашомъ или кистью, относятся къ флорентинскому періоду; многіе изъ этихъ рисунковъ идеально хороши, не уступаютъ его картинамъ; въ этихъ штриховыхъ легкихъ наброскахъ есть много недосказаннаго, что только чувствуется, но опредѣленно не выражено.

Всѣ Мадонны этого времени имѣютъ одинъ и тотъ же типъ. Копія ли это съ живой модели, или плодъ воображенія художника—трудно сказать. Но странно было бы требовать отъ Рафаэля разнообразія въ типахъ Мадоннъ: разъ установившійся духовный образъ Богоматери уже жилъ въ душѣ художника безъ измѣненій.

Первой картиной флорентинскаго періода принято считать «Мадонну дель Грандука», находящуюся въ палаццо



Питти во Флоренці (рис. 120). Здѣсь въ опущенномъ взорѣ Богоматери, въ общемъ ансамблѣ дѣвственнаго лица уже чувствуется вся мощь Рафаэля, которой не мѣшаетъ нѣкоторая условность деталей изображенія. Умбрійская школа уже перестаетъ держать художника въ оковахъ, и съ каждымъ новымъ произведеніемъ его гений разворачивается все шире. Онъ не только ищетъ новыхъ отношеній и пропорціи въ рисункѣ, но



Рис. 125. Рафаэль. Этюдъ для Мадонны въ зелени. (Оксфордскій музей.)

и старается создать новый для него колоритъ: спокойный, гармоничный, отвѣчающій высотѣ сюжета. Особенно рѣзко замѣтно это въ такъ-называемой «Орлеанской Мадоннѣ» (рис. 119). Здѣсь Богоматерь изображена въ видѣ скромной молодой хозяйки уютнаго уголка, съ легкимъ вуалемъ на бѣлокурыхъ волосахъ, въ современномъ Рафаэлю, итальянскомъ, но очень простенькомъ платьѣ. Она поддерживаетъ ребенка лѣвою рукою подъ

спинку, а правую за ступню; Самъ Младенецъ, чтобы удержать равновѣсіе, схватился за корсажъ Матери. Если въ фигурѣ Младенца еще чувствуется въ самомъ рисункѣ нѣкоторая прямолинейность и натянутость, то въ меланхолической позѣ Матери художникъ достигаетъ идеально-небесной красоты.

«Мадонна Колонна» въ значительной степени является



Рис. 126. Рафаэль. Эскизы къ картинѣ «Мадонна въ зелени».

контрастомъ тихому очарованію предыдущей картины. Во всей композиціи проглядываетъ нѣкоторая игривость: лицо Богоматери освѣщено улыбкой; ребенокъ шаловливымъ жестомъ, упершись одной рукой въ плечо, другой уцѣпившись за вырѣзь лифа, хочетъ встать на ноги, мѣшая Матери читать. Но картина эта, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ, вѣроятно, исполнена только по картону Рафаэля, и не принадлежитъ его кисти. Впослѣдствіи много разъ Рафаэль останавливался на мотивѣ чтенія Богоматерью книги, и мно-

гя изъ лучшихъ его картинъ обработаны въ этомъ направленіи.

Затѣмъ композиціи Рафаэля осложняются; къ Богоматери и Христу присоединяется Предтеча, и являются три знаменитыя картины,—«Мадонна въ зелени», «Мадонна со щегленкомъ» и такъ-называемая «Луврская садовница». Въ этихъ трехъ вещахъ всюду выказывается самостоятельный геній творца съ отдаленнымъ, но ясно чувствуемымъ вліяніемъ Ліонардо. Богоматерь сидитъ на всѣхъ трехъ композиціяхъ на камнѣ или холмѣ, поддерживая за руку Исуса, къ Которому подходитъ маленькій Іоаннъ. Глаза у всѣхъ трехъ Мадоннъ опущены внизъ и внимательно смотрятъ на Сына. Конечно, лучшею изъ картинъ слѣдуетъ считать «Луврскую садовницу», гдѣ красота дѣвственнаго типа Богоматери достигаетъ своего апогеоза. Пейзажъ и фигуры сведены здѣсь въ самую чистую гармонію, рисунокъ строгъ и, при всей его идеализаціи, не переходитъ нигдѣ черты самой требовательной земной правды. Волосы Мадонны здѣсь совершенно удовлетворяютъ требованіямъ да-Винчи: едва прикрытые прозрачнымъ покрываломъ, они свободными кольцами падаютъ на плечи, на уши, на спину; лицо освѣщено тѣмъ страннымъ полусвѣтомъ, который присущъ одному Рафаэлю. Въ этой картинѣ Рафаэль вылился весь, и не даромъ Лувръ гордится ею не менѣе, чѣмъ Венерой Милосской. Она помѣщена на самомъ почетномъ мѣстѣ въ «Salon carré» подъ № 1496, и среди французовъ извѣстна подъ именемъ «La belle jardinière» (см. таблицу XVIII, противъ стр. 188). «Мадонна со щегленкомъ»—собственность Уффици во Флоренціи (рис. 123), а «Мадонна въ зелени» находится въ вѣнскомъ музеѣ (см. рис. 124). Въ оксфордскомъ музеѣ имѣется очень интересный набросокъ, представляющій подготовительный этюдъ для «Мадонны въ зелени», копія съ котораго здѣсь прилагается.

Къ тому же періоду дѣятельности во Флоренціи относится то «Св. Семейство», которое имѣется въ нашемъ Эрмитажѣ, подъ № 37. Въ отличіе отъ другихъ Св. Семействъ оно называется «Мадонною съ безбородымъ Іосифомъ».

Богоматерь изображена возлѣ мраморной стѣны съ Младенцемъ на колѣняхъ, и Іосифомъ, смотрящимъ на Младенца. Сна-



Рис. 127. Рафаэль. Св. Семейство. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

чала картина эта висѣла во дворцѣ герцога Урбинскаго, затѣмъ она попала къ герцогу Ангулемскому въ Парижъ, гдѣ

ее безбожно реставрировали. Во второй половинѣ XVII вѣка она была приведена въ первоначальный видъ художникомъ Вандинымъ, и въ настоящемъ видѣ дошла до насъ. (Рис. 127).

Одновременно съ занятіями картинами религіознаго содержания, Рафаэль занимался и портретомъ. Нельзя сказать, чтобы послѣднія произведенія стояли на той же высотѣ, какъ его евангельскіе сюжеты, и въ нихъ чувствуется еще болѣе вліяніе да-Винчи, чѣмъ въ его Мадоннахъ. Къ такимъ порт-



Рис. 128. Рафаэль. Эскизъ головы Мадонны и Христа. (Британскій музей, Лондонъ.)

ретамъ слѣдуетъ причислить изображеніе Маддалены Строщи Дони. Эскизъ этого портрета, находящійся въ Луврѣ, интереснѣе и проще законченнаго портрета той же особы, находящагося въ Уффици. Портретъ излишне блещетъ аксессуарами: слишкомъ много брильянтовъ, жемчуга, бархата, золотыхъ цѣпей. Здѣсь уже полное уклоненіе отъ завѣтовъ Ліонардо, предостерегава-

шаго художника отъ загроможденія аксессуарами живой природы. Въ эскизѣ, напротивъ того, чувствуется непосредственная прелесть и простота молодого здороваго существа, жизнерадостнаго, но нѣсколько загадочнаго. Она въ глухомъ платьѣ, волосы слегка схвачены обручемъ, на пальцахъ нѣтъ колець, на шеѣ — никакихъ украшеній. На портретѣ волосы причесаны гораздо глаже, губы съжжены и поджаты, въ лицѣ чувствуется напряженіе, огромная жемчужина подъ медальйономъ на шеѣ и перстни на рукахъ не говорятъ много хорошаго о вкусѣ оригинала, но зато колоритъ письма ставитъ этотъ портретъ на ряду съ лучшими портретами того времени. Въ Уффици есть еще нѣсколько

портретовъ неизвѣстныхъ намъ особъ; кого изображалъ въ этихъ портретахъ Рафаэль мы не знаемъ, но, судя по тонкой психологіи лицъ, благородству и аристократизму общей структуры и платья, можно сказать, что, вѣроятно, это порт-



Рис. 129. Рафаэль. Эскизъ Мадонны. Галлерія Уффици во Флоренціи.

реты особъ, близкихъ къ художнику и, несомнѣнно, изъ высшаго круга Флоренціи.

Въ 1506 году Рафаэль снова появляется въ Урбино. Къ этому періоду пребыванія Рафаэля на родинѣ слѣдуетъ отнести драгоцѣнный для насъ портретъ самого Рафаэля, нахо-





Рис. 130. Рафаэль. Св. Семейство, Палаццо Питти во Флоренци.

дѣющийся въ настоящее время въ Уффици. (См. рис. 104.) Значительно испорченный реставраціями, онъ тѣмъ не менѣе даетъ намъ ясное представленіе о двадцати-трехлѣтнемъ художникѣ. Самый складъ лица Санти чрезвычайно подходитъ къ тому представленію объ общемъ направленіи его художе-

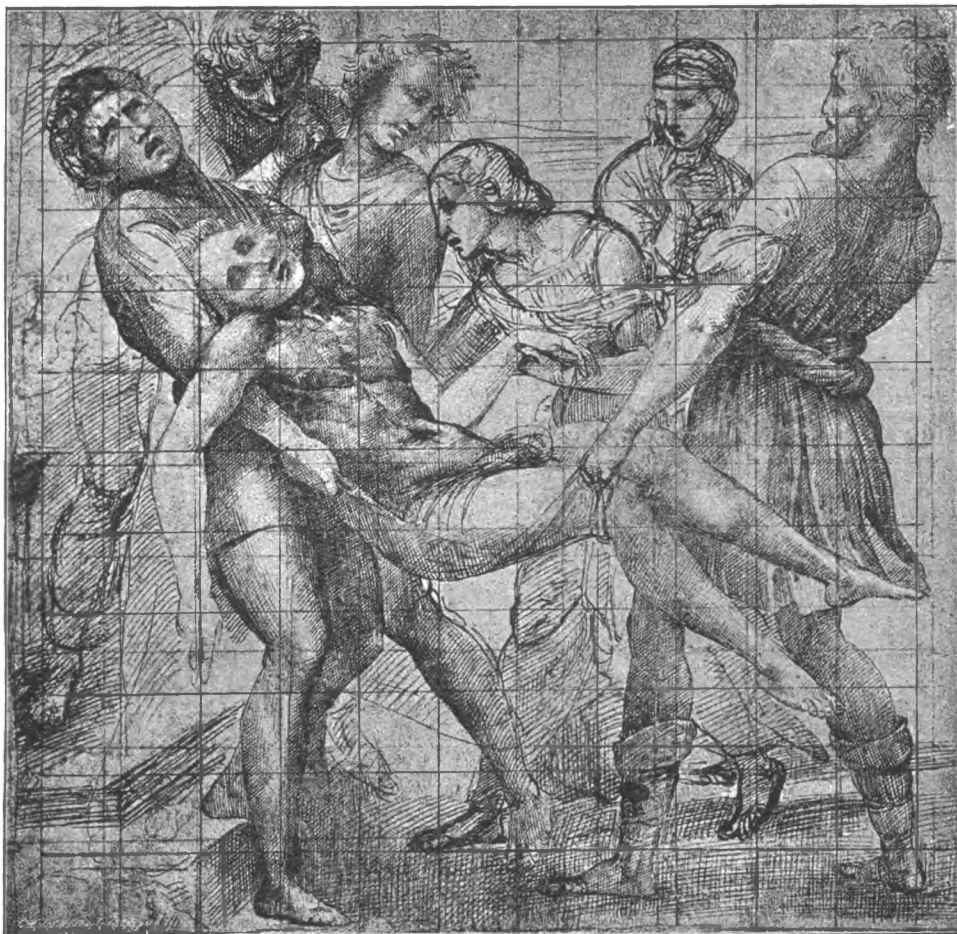


Рис. 131. Рафаэль. Погребеніе Христа. (Галерея Боргезе въ Римѣ.)

ственного таланта, который составляетъ у насъ при изученіи его произведеній. Въ глазахъ чувствуется вдумчивость, въ слабо очерченныхъ бровяхъ нѣтъ и слѣда той мощной энергии и бурныхъ порывовъ, которыми отличаются черты лица Буонаротти. Все лицо освѣщено какимъ-то идеальнымъ свѣтомъ; въ полной гармоніи съ нимъ пушистые длинные волосы,

небольшая черная шапочка и скромный обтянутый камзол, оставляющій открытой превосходно моделированную шею; нѣсколько полныя губы придаютъ всему лицу характеръ реальный. Вообще, какъ портретъ, быть-можетъ это лучшее созданіе Рафаэля; находится онъ тоже въ Уффици. Ко времени пребыванія Рафаэля въ Урбино относится и тотъ образъ



Рис. 132. Рафаэль. Погребеніе Христа.

Св. Георгія, о которомъ говорилось выше и который теперь въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Неизвѣстно, находился ли Рафаэль въ Урбино въ сентябрѣ 1506 года, когда проѣзжалъ черезъ этотъ городъ папа Юлій II. Папа пробылъ въ городѣ три дня; весьма возможно предположить, что ему показали работы мѣстной знаменитости, и онъ запомнилъ

имя молодого художника, чтобы со временемъ призвать его въ Римъ для росписи залъ Ватикана. Но во всякомъ случаѣ осень 1506 г. была послѣдними днями пребыванія Рафаэля на родинѣ, и въ концѣ года мы видимъ снова его во Флоренціи.

Здѣсь онъ создаетъ почти одновременно три картины: «Аполлонъ и Марсіасъ», «Екатерина Александрійская» и «Положеніе во гробъ».

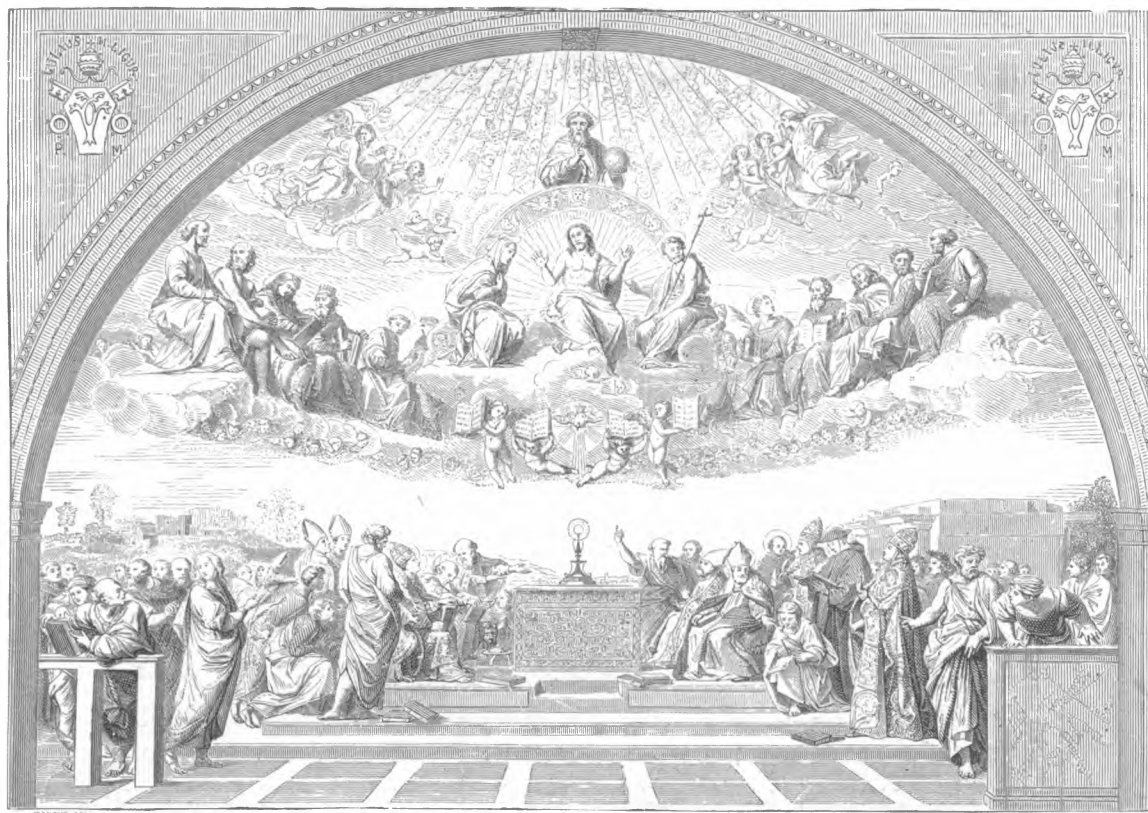


Рис. 133. Рафаэль. Диспутъ о трединомъ Богѣ. (Фрески Ватикана въ Римѣ.)

«Аполлонъ и Марсіасъ» возбудили много споровъ среди знатоковъ: произведеніе это принято приписывать Рафаэлю съ большимъ сомнѣніемъ. Знатоки расходятся въ имени предполагаемаго автора и называютъ цѣлый рядъ современниковъ Рафаэля, даже старика Перуджино, но не желаютъ ни въ какомъ случаѣ видѣть въ этой вещи кисть Санти. Но Корнелиусъ остроумно замѣтилъ, что если картина эта не напи-

сана Рафаэлемъ, то значитъ существовалъ другой Рафаэль, мало чѣмъ отличавшійся отъ настоящаго. Благородство композиціи, античная пластика формъ, прекрасная моделировка и чисто рафаэлевскій колоритъ говорятъ громче критиковъ, что это произведеніе Санти. Если же въ немъ нѣтъ той необычайной высоты творчества, которая чувствуется въ Мадоннахъ того же художника, то не надо забывать, что настоящая картина является первымъ шагомъ въ новую для художника область миѳологіи. Она стоитъ безконечно выше первой попытки художника въ томъ же жанрѣ—«Трехъ грацій», написанныхъ нѣсколькими годами раньше. «Св. Екатерина» мало въ чемъ уступаетъ лучшимъ рафаэлевскимъ Мадоннамъ. Превосходный картонъ этой картины свято хранится въ Луврѣ. Сама картина находится въ Лондонскомъ музеѣ, и повторяетъ съ самыми незначительными отступленіями первоначальный эскизъ.

Величайшимъ произведеніемъ художника, заканчивающимъ циклъ его флорентинскихъ работъ, считается «Положеніе во гробъ»—сложная композиція, писанная на деревѣ, имѣющемъ почти сажень въ квадратѣ. (Рис. 131 и 132.)

Принимаясь за этотъ заказъ, данный ему настоятельницей церкви св. Франсиска въ Перуджіи, Рафаэль счелъ необходимымъ подготовить себя къ этому почтенному труду цѣлымъ рядомъ подготовительныхъ эскизовъ (одинъ изъ нихъ и помѣщенъ на стр. 131). Два года Рафаэль, получивъ заказъ, не принимался за исполненіе картины, не чувствуя себя готовымъ; онъ изучалъ картины на тотъ же сюжетъ Перуджино, варіировалъ самый моментъ погребенія. Буонаротти оказываетъ непосредственное вліяніе на самое положеніе тѣла Христа; кое-что интересуетъ его въ Мантеньи. И все это скрашено единствомъ общаго, является самобытнымъ, хотя еще не лишеннымъ нѣкоторыхъ недостатковъ молодого автора, принявшагося за новую для него работу. Магдалина, цѣлующая руку бездыханнаго тѣла—одно изъ лучшихъ рафаэлевскихъ созданій; тѣло Христа написано тоже блестящимъ мастеромъ. Но въ фигурахъ двухъ носильщиковъ чувствуется отсутствіе ритма и условность, мало достойныя генія автора.

1508 годъ былъ послѣднимъ годомъ пребыванія Санти во Флоренціи; онъ надѣялся получить большой заказъ на фрески въ Palazzo publico. Положеніе его было уже упрочено, и Флоренція, подобно Перуджіи, теперь смотрѣла на Рафаэля, какъ на своего живописца. По всѣмъ вѣроятіямъ, онъ долго бы еще оставался въ этомъ городѣ, если бы неожиданное для него самого приглашеніе не перевернуло всю его жизнь: папа вызвалъ его въ Римъ.

Къ этой эпохѣ, т. е. къ началу 1506 года, относится внезапно созрѣвшее желаніе папы выстроить на мѣстѣ старой базилики св. Петра новое зданіе, которое затмило бы великолѣпіемъ все, существовавшее до сихъ поръ въ этомъ родѣ во всѣхъ христіанскихъ земляхъ. Пренняя базилика была любимымъ мѣстомъ поклоненія католиковъ со всей Италіи. Выстроена она была еще Константиномъ Великимъ и соперничала по богатству и красотѣ съ Византійской св. Софіей. Но историческій памятникъ съ годами дряхлѣлъ, и архитектора стали настаивать на необходимости его немедленной перестройки. Папа Николай V рѣшилъ наконецъ реставрацію, и нѣсколько знаменитыхъ, современныхъ ему зодчихъ (въ томъ числѣ Фіоравенти—тотъ зодчій, что отстраивалъ нашъ Кремль въ Москвѣ) приступили къ созданію проекта такой перестройки, чтобы старый соборъ остался неприкосновеннымъ, какъ великій памятникъ прошлаго. Юлій II пошелъ дальше: его поступокъ,—поистинѣ варварскій,—онъ рѣшилъ снести чудесную базилику до основанія и соорудить величайшій на землѣ новый храмъ по плану зодчаго Браманте. Своенравный, непреклонный, стремившійся къ единству Италіи, Юлій болѣе заботился о политическомъ значеніи Рима, чѣмъ о сохраненіи археологическихъ реликвій. Подражая римскимъ императорамъ, онъ хотѣлъ оставить о себѣ колоссальный памятникъ въ Римѣ, видѣть въ дѣйствительности то, о чемъ мечталъ Николай V. Одинъ изъ предшественниковъ папы Юлія, Сикстъ IV устроилъ въ Ватиканѣ знаменитую библіотеку, Сикстинскую капеллу, перестраивалъ отчасти и самый Римъ. Но Юлію II такая дѣятельность была тѣсна: онъ собирался



изумить цѣлый міръ. Помощниками для осуществленія великаго проекта Юлія явились два современные ему генія—Бра-



Рис. 134. Рафаэль. Этюдъ сепіей къ фрескѣ «Disputa». Виндзоръ.

манте и Микель-Анджело, а нѣсколько позднѣ Рафаэль.

Оба характера, и папы и Микель-Анджело, были крутые:

каждый хотѣлъ поставить на своемъ. Анджело не хотѣлъ уступать его святѣйшеству, и въ концѣ концовъ бѣжалъ изъ Рима, наканунѣ закладки новаго собора, приведя въ полное неистовство раздраженнаго главу церкви. Долго тянулась размолвка, и, наконецъ, папа уступилъ и предоставилъ художнику полную свободу при росписи стѣнъ Ватикана. Но и во время самой работы опять возобновились пререканія между художни-



Рис. 135. Рафаэль. Афинская школа. (Фреска въ Ватиканѣ, въ Римѣ.)

комъ и заказчикомъ. Юлій какъ будто не совсѣмъ былъ доволенъ чрезчуръ бурными порывами и рѣзкимъ реализмомъ Анджелло. И папа вспоминаетъ про молодого флорентинскаго художника, идеальныя композиціи котораго являются умиротворяющимъ контрастомъ съ титаническими образами Микеля.

Наступаетъ новый, величайшій періодъ дѣятельности Санти. Передъ нимъ раскрывается Римъ — сокровищница антич-

наго и христіанскаго искусства, музей, гдѣ собрано все, что дала эпоха Возрожденія. Здѣсь Рафаэль сразу былъ принятъ въ высшій кругъ римской аристократіи, стоявшій непосред-



**Рис. 136.** Рафаэль. Аполлонъ на Парнасъ. (Изъ фрески «Торжество поэзіи».) (Ватиканъ, Римъ.)

ственно возлѣ папскаго престола. Главный строитель собора Браманте принялъ юношу подъ свое покровительство, и впоследствии, передъ смертію, указывалъ на него, какъ на своего преемника по наблюденію за постройкою храма.

Дебютъ Рафаэля въ залахъ Ватикана былъ блестящій. Юлій въ это время украшалъ фресками такъ называемые «Станцы»—рядъ залъ во второмъ этажѣ Ватиканскаго дворца. По его приглашенію надъ ними работали Перуджино, Содома, Синіорелли, Перуцци и др. Рафаэлю отвели нѣсколько заранѣе опредѣленныхъ пространствъ на стѣнахъ. Осенью 1508 г., по приказанію папы, всѣмъ до одного вызваннымъ художникамъ было предложено выѣхать изъ Рима, живопись ихъ уничтожена, и роспись всѣхъ залъ была предоставлена Рафаэлю: папа чутьемъ угадалъ, какого генія получилъ онъ для росписки Ватикана.

Полный силъ, молодости, энергіи, сразу поставленный папой на огромную высоту, Рафаэль принялся за колоссальную работу съ неистощимой энергіей. Первой его фреской была граціозная композиція—такъ называемая «Disputa»; правильнѣе называть ее «Торжествомъ религіи». (Рис. 133.)

Фреска раздѣляется на двѣ части: въ небесахъ—торжествующая Троица, Богоматерь, Предтеча, ангелы, патріархи, мученики и святые. Внизу на престолѣ—чаша для Причастія и великіе представители церкви: Амвросій, Августинъ, Иеронимъ и Григорій Великій. Среди проповѣдниковъ и богослововъ изображены Данте и Савонаролла. Всю композицію этой фрески Рафаэль не разъ передѣлывалъ въ эскизахъ: ему хотѣлось оправдать довѣріе папы. (Рис. 134.) Усилія художника увѣнчались блестящимъ успѣхомъ: помимо красоты общей композиціи, отдѣльныя головы дѣйствующихъ лицъ представляютъ собой одни изъ самыхъ удивительныхъ созданій Санти.

Противъ «Диспута» въ pendant ей написано Рафаэлемъ «Торжество философіи» или иначе «Аѳинская школа». (Рис. 135.) Конечно, тема этой композиціи принадлежитъ не урбинскому художнику, а самому папѣ. Составитель картины рѣзко отдѣлилъ философію отъ религіи и далъ для первой отдѣльный храмъ, куда собрались великіе представители мысли. Самый храмъ напоминаетъ проектъ Браманте, и по мнѣнію нѣкоторыхъ критиковъ, вѣроятно, писанъ художникомъ по чертежамъ этого зодчаго. Центральными фигурами являются Платонъ и Аристо-

тель, оба въ греческихъ одеждахъ, оба спокойные, торжественные, не спорящіе, а только доказывающіе свои философскія положенія. И тутъ является цѣлая масса чудесныхъ головъ. Каждая голова — плодъ долгой и упорной штудировки: Пивагоръ, Демокритъ, Сократъ, Алкивиадъ, Аристиппъ, Эпикуръ, Галліенъ, Архимедъ, Птоломей, Гиппархъ и другіе, — все это цѣлая школа: по ней впослѣдствіи изучали живопись многія поколѣнія художниковъ.



Рис. 137. Рафаэль. Атила. (Фреска въ Ватиканѣ, въ Римѣ.)

Третья колоссальная композиція Рафаэля «Торжество поэзіи». Фреска написана на стѣнѣ съ дверью, и художникъ превосходно воспользовался ею рамкой, изобразивъ какъ разъ надъ нею вершину Парнаса. На скалахъ этой горы, возлѣ струй Ипокрены, сидитъ самъ Аполлонъ въ лавровомъ вѣнцѣ, едва прикрытый плащомъ, и, вдохновенно поднимая глаза къ небу, играетъ на скрипкѣ (рис. 136). Намъ не должно удивлять,

что Рафаэль дастъ греческому богу не лиру, а популярный итальянскій инструментъ,—музы, окружающія бога, тоже съ современными Рафаэлю трубами; за музами слѣдуетъ Гомеръ, Виргилій и Дантъ, изъ которыхъ первый, очевидно, написанъ съ античнаго бюста. Изъ прочихъ фигуръ особенно интересна Сафо, помѣщенная на первомъ планѣ и, какъ говорятъ, воспроизводящая точный портретъ молодой римской куртизанки.

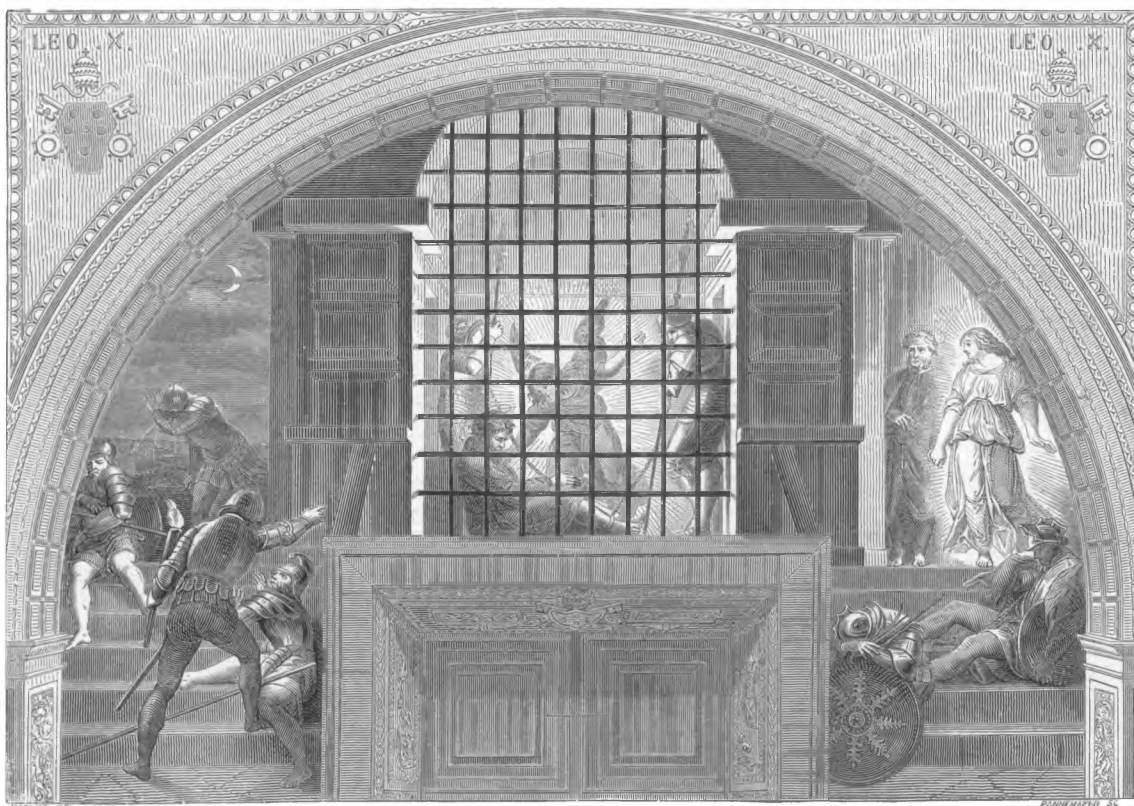


Рис. 138. Рафаэль. Фрески въ Ватиканѣ. Изведеніе Апостола Петра изъ темницы.

Четвертая стѣна залы della Signatura занята изображеніемъ «Торжества права». Здѣсь изображенъ Юстиніанъ въ полномъ царскомъ орнатѣ, передающій юристамъ созданные имъ законы. Надъ всѣми этими фресками расположены другія, меньшія, болѣе или менѣе отвѣчающія содержанію основныхъ композицій. Въ полную гармонію съ живописью стѣнъ были сведены и прочія декораціи залы; двери и панели были изго-



товлены известнымъ рѣзчикомъ по дереву—Джіованни изъ Вероны. Впослѣдствіи онѣ были сняты и замѣнены живописью; полъ въ залѣ былъ сдѣланъ мозаичный. Три года Рафаэль былъ занятъ росписью этой камеры, и удостоившись отъ папы полного одобренія, перешелъ въ сосѣднія камеры, называющіяся Stanza d'Eliodore, представляющія великолѣпный парный залъ съ своимъ сосѣдомъ. Комната эта была уже расписана до Рафаэля, но, по настоянію папы, художникъ долженъ былъ написать все сызнова. Передъ началомъ работъ Санти велѣлъ снять копіи съ прежнихъ фресокъ и сумѣлъ отстоять существованіе орнаментовъ Балтазара Перруцци, которые послужили какъ бы рамками для его работъ.

Фрески Эліодоровской залы заняли у Рафаэля время съ 1512 по 1514 годъ. Художникъ еще съ большимъ рвеніемъ, чѣмъ прежде, отдался гигантскому труду. Даже тѣ оковы, которыя налагалъ на художника папа, не мѣшали той внутренней мощи и свободѣ, которыми проникнуты новыя композиціи. Рафаэль былъ вѣрующій католикъ: въ папѣ онъ видѣлъ не деспотическую власть претендента на престолъ земного бога, а дѣйствительнаго намѣстника Христа, заботящагося о процвѣтаніи Церкви. Убѣжденія Рафаэля шли въ полной гармоніи съ требованіями его святѣйшества, — поэтому композиціи и вышли столь непосредственно-искренними и величавыми.

Какъ разъ въ это время папа собралъ Латеранскій соборъ, которому пришлось проводить идеи о непогрѣшимости папы, и религиозные вопросы стояли въ Римѣ на первомъ планѣ. Всѣ четыре Эліодоровскія фрески имѣютъ непосредственное отношеніе къ исторіи Латеранскаго собора.

Страсть къ аллегоріи, перешедшая въ Италію изъ античнаго міра, ясно проступаетъ въ новыхъ рафаэлевскихъ фрескахъ. «Изгнаніе Эліодора изъ храма»—не столько изображеніе событія, описаннаго во II книгѣ Маккавеевъ, сколько аллегорія побѣды папства надъ французскимъ королемъ.

На фрескѣ изображенъ іерусалимскій храмъ (конечно въ стилѣ Ренессанса); грабители захватили драгоцѣнности храма,

когда вдругъ появился всадникъ на бѣломъ конѣ, въ золотомъ вооруженіи, въ сопровожденіи двухъ ангеловъ съ розгами въ рукахъ; Эліодоръ упалъ отъ толчка, нанесеннаго ему всадникомъ, все награбленное разсыпалось, и кажется, что конь вотъ-вотъ наступитъ на нечестиваго посягателя; его товарищи хватаются за оружіе, но страхъ мѣшаетъ имъ обороняться. Народъ въ смятеніи слѣдитъ за чудеснымъ происше-

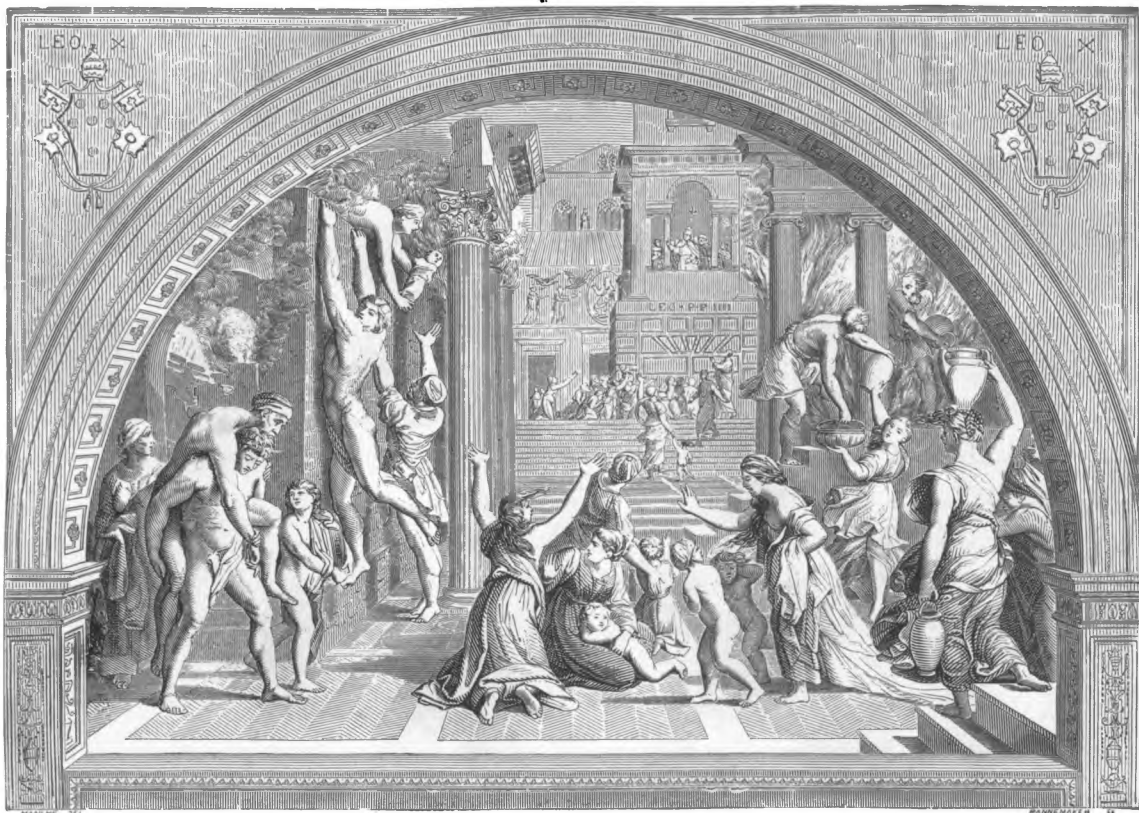


Рис. 139. Рафаэль. Фрески въ Ватиканѣ. Пожаръ въ Борго.

ствіемъ; но среди смятенныхъ высится одна спокойная, величавая фигура—самого Юлія II, устремившаго негодующій взглядъ на враговъ церкви.

Вторая фреска этой залы «Большенская обѣдня». Сюжетъ ея заимствованъ изъ старой легенды: въ XIII вѣкѣ въ деревнѣ Большена, во время совершенія свхаристіи, священникомъ было пролито нѣсколько капель изъ причастной чаши на платъ,

прикрывавшій чашу. Какъ этотъ платъ ни свертывалъ священникъ, но кровь все проступала сквозь ткань платка, принимая форму чаши. Папа Урбанъ IV въ память этого событія установилъ праздникъ «Тѣла Христова». По другому варианту



Рис. 140. Рафаэль. Группа изъ «Пожара». (Ватиканъ.)

легенды, все вино въ причастной чашѣ Большенской обѣдни претворилось дѣйствительно въ кровь. Именно на этомъ второмъ вариантѣ остановился Рафаэль. Въ серединѣ композиціи изображенъ священникъ, въ смятеніи смотрящій на совершившееся передъ его глазами чудо; пораженъ имъ и весь окру-

жающій его клиръ. Но и тутъ, какъ на предыдущей фрескѣ, однимъ спокойнымъ зрителемъ является Юлій II, прямо смотрящій на испуганнаго священника.

Двѣ другія фрески залы написаны были Рафаэлемъ уже



Рис. 141. Рафаэль. Группа изъ «Пожара». (Ватиканъ.)

по смерти Юлія II, когда папскій престолъ занялъ Левъ X. Темы для композицій даны были Юліемъ, и опять-таки являются несомнѣнными аллегоріями.

Третья фреска представляетъ «Аггилу подь стѣнами Рима». Это видоизмѣненіе старой легенды о видѣніи въ ла-

герфъ у Минчіо, которое явилось Аттилѣ во время прїѣзда къ нему папы: въ воздухѣ показался старецъ съ мечемъ въ рукахъ,—и Аттила отступилъ назадъ за Альпы. Только вмѣсто Минчіо Юлій велѣлъ изобразить Римъ, чтобы показать еще разъ, какъ небесное заступничество охраняетъ Римъ и его Церковь отъ враговъ (см. рис. 137).

По вступленіи на престолъ папы Льва X, пришлось измѣнить лѣвую сторону композиціи: папа потребовалъ, чтобы небесное воинство, сопровождавшее явившихся въ воздухѣ апостоловъ, было убрано, а зато земное величіе, олицетворяемое намѣстникомъ Христа, въ значительной мѣрѣ усилено. Рафаэль приложилъ всѣ старанія, чтобы папа остался доволенъ своими изображеніями, и создалъ поистинѣ превосходную группу. Мы имѣемъ на этой фрескѣ отличный портретъ не только самого папы и его кардиналовъ, но даже конюхи, и равенскій конь его святѣйшества—точная копія съ натуры. Ужасъ Аттилы и его воиновъ выраженъ энергично; вся композиція озарена пламенемъ горящихъ городовъ.

Четвертая фреска «Изведеніе Петра изъ темницы». Вся композиція раздѣлена на три части. Въ одной части (средней) изображенъ сіяющій ангелъ, наклонившійся надъ крѣпко спящимъ, закованнымъ въ цѣпи Петромъ. Справа виденъ ангелъ, выводящій апостола изъ темницы. Налѣво прекрасная группа стражи, испуганной побѣгомъ заключеннаго. Несмотря на то, что центральная часть картины ослабляется изображенной на первомъ планѣ тюремной рѣшеткой, по колориту фреска эта составляетъ одно изъ величайшихъ созданій Рафаэля въ зрѣлую пору развитія таланта художника (см. рис. 138).

И новый папа былъ въ восторгѣ отъ фресокъ. Подражая своему предшественнику, онъ желалъ продолжать роспись залъ Ватикана, и принялся за украшеніе такъ называемой «Залы Льва», передавъ, конечно, заказы тому же Рафаэлю.

Тенденціозность и символизмъ, конечно, и тутъ выступаютъ на первый планъ. Тутъ уже папа является земнымъ

богомъ, совершающимъ чудеса. «Пожаръ въ Борго» изображаетъ смятеніе народа во время стихійнаго несчастія (см. рис. 139, 140 и 141). Но одного появленія папы на балконѣ дворца достаточно для того, чтобы огонь потухъ.—Борго—мѣстность, примыкающая непосредственно къ храму Петра. При папѣ Левѣ IV тутъ вспыхнулъ пожаръ, угрожавшій самому храму; благословеніе папы остановило его. При Рафаэлѣ Левъ X тоже знаменіемъ креста останавливалъ народныя смуты и отвращалъ бѣдствія войны. Латеранскій соборъ призналъ папу непогрѣшимымъ, и Рафаэлю досталось быть изобразителемъ апофеоза этой власти.

И въ другой фрескѣ, представляющей битву при Остіи, папа Левъ IV, поражающій сарацинъ, изображенъ въ видѣ Льва X. Опять-таки этотъ сюжетъ имѣетъ прямое отношеніе къ Латеранскому собору, на которомъ была высказана необходимость соединиться христіанскимъ народамъ для побѣды надъ невѣрными.

Еще рѣзче изображено всемогущество папы въ слѣдующихъ двухъ фрескахъ: «Вѣнчаніе Карла» и «Въ очистительной присягѣ». Въ первой композиціи написанъ Карлъ Великій, вѣнчаемый папой, приѣмлющій отъ него власть, какъ слуга церкви Христовой. «Очистительная присяга» представляетъ намъ папу Льва III, отданнаго Карломъ Великимъ на судъ епископовъ. Надъ фреской латинская надпись: «Dei, non hominis, est episcopos judicare». \*)

Зала Льва производитъ впечатлѣніе нѣсколько иное, чѣмъ зала Юлія. Здѣсь талантъ художника черезчуръ ужъ сдвливается требованіями папы, и живопись является не столько содѣйствующей прославленію религіи, сколько удовлетворенію самолюбія папы. Въ послѣднихъ фрескахъ мы видимъ какъ бы нѣкоторое утомленіе, неохоту художника слѣпо подчиняться давленію Льва X,—какъ будто онъ смотритъ на работу какъ на срочное исполненіе заказа—не болѣе того.

Исполняя эти колоссальныя работы, Рафаэль въ то же

\*) «Судить представителей Церкви надлежитъ Господу, а не людямъ».



время продолжалъ писать по заказамъ папы и другихъ представителей римской аристократіи всевозможныхъ Мадоннъ, постепенно переходя отъ прежняго прозрачнаго, нѣжнаго колорита къ болѣе сильному и еще болѣе блестящему. Къ этому



**Рис. 142.** Рафаэль. Эскизъ Мадонны д'Альба. (Изъ коллекціи рисунковъ музея въ Лиллѣ.)

періоду относится его извѣстная «Madonna di Loreto», которая, къ сожалѣнію, до насъ не дошла, и извѣстна только по копіямъ. Тогда же была написана знаменитая «Мадонна д'Альба», составляющая лучшее украшеніе нашего Эрмитажа. Картина заключена въ кругъ—довольно рѣдкая форма итальянскихъ

картинъ. Богоматерь изображена сидящей въ полѣ, окруженная цвѣтами, въ пестромъ платкѣ и голубой мантии. Она обнимаетъ рукою младенцевъ, изъ которыхъ одинъ—Іоаннъ—подастъ другому сдѣланный имъ изъ тростника крестъ. Бого-



Рис. 143. Рафаэль. Эскизъ Мадонны д'Альба. (Изъ коллекціи рисунковъ музея въ Лиллѣ.)

матерь, съ задумчиво-грустнымъ выраженіемъ лица, смотритъ на этотъ крестъ, какъ бы чувствуя то будущее, которое сулитъ ея Младенцу великую смерть. Здѣсь поза Богоматери смѣлѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ эпоху флорентинскаго періода работъ художника; это произведеніе окрѣпшаго, закончен-

наго генія. (См. рис. 142, 143 и 144). Головка Иоанна очень близко подходит къ его головкѣ въ луврской «La belle jardinière». Къ сожалѣнію, эрмитажный оригиналь значительно попорченъ плохую реставраціей. Вначалѣ онъ находился въ монастырской церкви Монте-Оливетто въ неаполитанскомъ городкѣ Ночера-де-Пагани. Испанскій вице-король маркизь дель-Карпио купилъ ее у монаховъ и перевезъ въ Испанію. Тамъ она попала въ галерею герцоговъ Альба. Затѣмъ Мадонна начинаетъ путешествовать: ее продаютъ въ Лондонъ, откуда она и приобрѣтена для нашего Эрмитажа въ 1836 году за 14,000 фунтовъ стерлинговъ. \*)

Вслѣдъ за этимъ Рафаэль пишетъ «Мадонну Альдобрандини», гдѣ прелестенъ маленькій Христосъ съ цвѣткомъ въ рукахъ. Комнатныя идилліи отношеній Богоматери къ Сыну начинаютъ у Рафаэля постепенно смѣняться ея изображеніями въ полной славѣ, возсѣдающей на облакахъ. Первою интересною работою въ этомъ родѣ является «Мадонна Фолиньйо», какъ первый прообразъ будущей великой композиціи Сикстинской Мадонны.

Мадонна эта была заказана нѣкимъ Конти въ воспоминаніе избавленія отъ смерти. На первомъ планѣ справа изображенъ самъ Конти, стоящій на колѣняхъ, въ богатомъ красномъ платьѣ. Св. Іеронимъ положилъ руку на его голову и какъ бы обращаетъ вниманіе возсѣдающей въ облакахъ Мадонны на Конти. И Богоматерь, и Младенецъ смотрятъ на него; посерединѣ композиціи на землѣ стоитъ удивительной красоты ангелъ, а лѣвую сторону занимаютъ Предтеча и св. Францискъ. Вдали виденъ пейзажъ, изображающій городъ Фолиньйо. Хотя, быть-можетъ, не вся композиція написана Рафаэлемъ, но во всякомъ случаѣ главныя фигуры принадлежатъ его кисти, и, поставленная въ одной изъ залъ Ватикана, она производитъ неотразимое впечатлѣніе даже послѣ непосредственнаго осмотра работъ Рафаэля въ «Станцахъ». (См. рис. 145.)

Въ мадридскомъ музеѣ есть такъ-называемая «Мадонна

\*) См. каталогъ картинной галереи Эрмитажа. Т. I, стр. 113.

съ рыбою», относящаяся къ римскому періоду дѣятельности Рафаэля и написанная для капеллы въ Неаполѣ. Оригинальна композиція этой картины: на престолѣ сидитъ Богоматерь съ Младенцемъ, возлѣ нея стоитъ Іеронимъ, читающій книгу.



Рис. 144. Рафаэль. Мадонна д'Альба. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

Архангелъ Рафаилъ подводитъ къ Мадоннѣ юношу Товіа, у котораго на правой рукѣ виситъ пойманная рыба.

«Madonna della Sedia» (Мадонна въ креслахъ), находящаяся во дворцѣ Питти во Флоренціи,—одна изъ величайшихъ работъ Рафаэля, была написана съ этюда, набросаннаго Рафаэлемъ на вышибленномъ днѣ бочки. На крыльцѣ Ватикана однажды художникъ увидѣлъ молодую римлянку, кормившую

ребенка. Группа эта такъ поразила его, что онъ тутъ же, вернувшись въ Ватиканъ, написалъ съ крестьянки Мадонну. Экспрессія на этой картинѣ не поддается описанію, все све-



Рис. 145. Рафаэль. Мадонна Фолиньо въ Ватиканѣ.

дено въ истинную гармонію и, быть-можетъ, единственнымъ недостаткомъ композиціи можно назвать слишкомъ большую фигуру младенца по отношенію къ матери: онъ кажется по размѣрамъ четырехлѣтнимъ мальчикомъ, тогда какъ опухлость

рукъ и ногъ говоритъ о самомъ нѣжномъ возрастѣ ребенка.  
(См. рис. 146.)

Восшествіе на престолъ папы Льва X составляетъ рѣзкую



Рис. 146. Рафаэль. Мадонна въ креслахъ. (Флоренція, дворецъ Питти.)

черту въ исторіи итальянскаго искусства. Юлій II былъ искренній покровитель искусствъ, мощный представитель власти, не



желавшій, чтобы его изображали на портретахъ иначе, какъ съ мечомъ въ рукахъ. Левъ X представлялъ изъ себя превосходно образованнаго аристократа, цѣнителя миниатюръ, любителя блеска. «Разъ Господь Богъ опредѣлилъ намъ быть папой,—говорилъ онъ, — такъ этимъ случаемъ надо воспользоваться!»

Онъ любилъ помпѣзность. 11-го марта 1513 года конклавъ выбралъ его, больного, только что оперированнаго, 37-ми-лѣтняго кардинала, перенесеннаго изъ Флоренціи въ Римъ на носилкахъ, на престолъ св. Петра. Надо было совершить торжественный въѣздъ въ Латеранъ. 100,000 дукатовъ было назначено на устройство декоративныхъ украшеній. Бѣлаго коня папы, на которомъ онъ нѣкогда сражался подъ Равенной, велъ подъ-узды герцогъ Урбинскій. Вельможи бросали золото въ народъ. Съ христіанской процессіей были смѣшаны атрибуты язычества: фигуры Марса, Минервы, Бахуса и Венеры всюду стояли на триумфальномъ пути. Вся Европа заговорила о блестящемъ началѣ правленія Льва X, и всѣ ждали отъ новаго папы продолженія той же политики, какую велъ его предшественникъ. Но въ Ватиканѣ шли пиры, постоянно слышались скрипки и пѣніе, роскошь блюдъ напоминала классическую эпоху цезаризма, только, вмѣсто соловьиныхъ языковъ, въ моду вошли языки попугаевъ. Маскарады, театральныя представленія,—то мистеріи, то античныя миѣы,—охота съ соколами и собаками, постоянныя процессіи и кавалькады, свободныя отношенія къ женщинамъ, наконецъ, нисколько не скрываемое отъ общества торжество по случаю рожденія у папы незаконнаго сына,—вотъ что составляло отличительную сторону правленія Льва X.

Юлій II былъ дѣйствительный знатокъ красоты, человекъ, умѣвшій находить художниковъ и заставлять ихъ работать. Его преемникъ скорѣе умѣлъ разгонять и портить художниковъ, чѣмъ угадывать ихъ истинное назначеніе. Онъ не нашелъ для да-Винчи болѣе подходящаго занятія, какъ сдѣлать его начальникомъ монетнаго двора, а затѣмъ совершенно спокойно отпустить его во Францію. Работы Микель-Анджело

свелись какъ-то на нѣтъ, а Рафаэль вступилъ, благодаря папскому приказу, на совершенно новый и несвойственный ему путь.

Когда строитель собора Петра, Браманте, умеръ, онъ указалъ на Рафаэля, какъ на главнаго смотрителя за дальнѣйшими работами по возведенію собора. Папа утвердилъ завѣщаніе Браманте, и Рафаэль, мало подготовленный, съ годовымъ жалованьемъ въ 300 золотыхъ дукатовъ, бросаетъ свое настоящее дѣло, и, выбравъ себѣ въ помощники опытныхъ, старыхъ зодчихъ, принимается за архитектуру. Говорятъ, что, кромѣ собора Петра, возводился цѣлый рядъ зданій по его проектамъ, но до насъ ничего не дошло изъ этой области его дѣятельности. Проживи Рафаэль не тридцать семь лѣтъ, а, подобно Буонаротти, до семидесяти, быть-можетъ, онъ изумилъ бы насъ и архитектурнымъ гениемъ, какъ изумляетъ живописнымъ. Теперь же мы можемъ только предполагать, что на зодчествѣ Рима гений молодого художника наложилъ свою печать, хотя бы только въ одной обработкѣ основной идеи построекъ по наброскамъ и эскизамъ.

Привыкнувъ относиться ко всему добросовѣстно, художникъ всецѣло погрузился въ построеніе храма Петра, и живописныя работы отошли какъ бы на второй планъ. Но, во всякомъ случаѣ, римляне хотѣли наперерывъ, если не обладать рафаэлевскими Мадоннами, то хотя собственными портретами его письма. И вотъ художникъ успѣваетъ между дѣломъ написать портреты и самого папы, и нѣсколькихъ кардиналовъ, и актеровъ, и библіотекарей, и другихъ завсегдатаевъ Ватикана. Женскихъ портретовъ Рафаэль писалъ мало; послѣднее обстоятельство кажется страннымъ біографамъ Санти, такъ какъ намъ извѣстно, съ какою любовью воспроизводилъ художникъ идеальные типы женскихъ головъ для своихъ безчисленныхъ Мадоннъ.

Повидимому, три женщины, одна за другой, играли роль въ жизни Рафаэля. Свѣдѣнія о нихъ мы имѣемъ отрывочныя и скудныя. Первая по времени была представительница высшей аристократіи Рима, и къ ней-то были писаны художни-

комъ сонеты, дошедшіе до насъ въ подлинникахъ. Вотъ точная копія и переводъ одного изъ этихъ сонетовъ.

Come la notte <sup>chiara</sup> ~~forte~~ sta nel core  
 Tu doni bellezza il mio semello franco  
 Non si ripeterò equal e <sup>fare</sup> ~~fare~~ mano  
 Perché di lui riman per forte amore

Въ сіяніи лучей твой образъ милый —  
 Всегда хранитъ его моя душа.  
 Начну писать, и вижу — нѣтъ той силы,  
 Той прелести... О, какъ ты хороша!

Se mi tormento <sup>l'infinito</sup> ~~l'infinito~~ ardore  
 Il volto rosso il seno calmo e bianco  
 Conto intorno delicato fianco  
 Ma di bellezza che abbaglia di splendore

И кисть моя смѣла, и краски живы,  
 Но какъ мертвы онѣ передъ тобой!  
 Какъ этихъ нѣжныхъ лилій, розъ отлеса  
 Изобразить съ такою красотой?...

Друзья чрезвычайно хлопотали о женитьбѣ Рафаэля, особенно въ 1514 году. Есть письмо художника къ его дядѣ Симону, гдѣ онъ довольно ярко рисуетъ свои намѣренія по отношенію къ родственницѣ кардинала Биббіена. Вотъ отрывки изъ этого письма:

«Дорогой мой, кого я чту, какъ отца! Драгоценное письмо ваше я получилъ, и вижу, что вы на меня сердитесь; но вы несправедливы ко мнѣ! Вы знаете, какъ мало у меня времени для писемъ, и я пишу только тогда, когда есть что-нибудь важное. Теперь какъ разъ важныя дѣла—и вотъ я пишу вамъ. Первымъ дѣломъ—моя женитьба. День и ночь я благодарю Бога, что я не женился ни на той, кого вы мнѣ сватали, ни на другой: въ этомъ отношеніи я былъ благоразумнѣе васъ. Я думаю, вы теперь сами убѣждены, что женись я—развѣ былъ бы я тѣмъ, чѣмъ есть теперь? У меня домъ въ Римѣ оцѣненъ въ 3,000 дукатовъ, съ доходомъ въ 50 золотыхъ скуди. Его святѣйшество, нашъ папа, далъ мнѣ, какъ главному строителю храма Петра, жалованье въ 300 золотыхъ



Рис. 147. Рафаэль. Мадонна божественной любви. Национальный музей в Неаполь.

дукатовъ въ годъ, которое, вѣроятно, современемъ увеличится. За постороннія работы я беру что хочу. Теперь я расписываю новую станцу его святѣйшества, и мнѣ придется полу-



Рис. 148. Рафаэль. «Св. Семейство Франциска I-го». (Въ Лувръ.)

чить за нее 1,200 дукатовъ. Видите, милый дядя, я не посрамлю ни своей фамилии, ни родины!..

«Кардиналъ Биббіена предложилъ мнѣ жениться на его



Рис. 149. Рафаэль. Эскизъ для св. Семейства въ Луврѣ.

родственницѣ; я далъ ему слово и нарушить его не могу. Болѣе, чѣмъ когда-нибудь, насъ связываетъ съ нимъ дружба. О дальнѣйшемъ буду извѣщать васъ; потерпите, и посмотримъ, къ какому концу все это придетъ; если бракъ не состоится,



я готовъ поступить согласно вашей волѣ... Мнѣ знакома въ Римѣ чудесная, нравственная дѣвушка изъ почтенной семьи; за ней приданаго 3,000 скуди золотомъ, а въ Римѣ 100 дука-товъ—все равно, что вашихъ двѣсти.

«Что касается моего мѣстопробыванія, то, занявъ мѣсто Браманте, я не могу уѣхать изъ Рима. Да и есть ли гдѣ городъ лучше его! Что можетъ быть грандіознѣе и величественнѣе созданія хра-ма Петра — величайшей построй-ки міра, которая обойдется правительству въ милліоны...

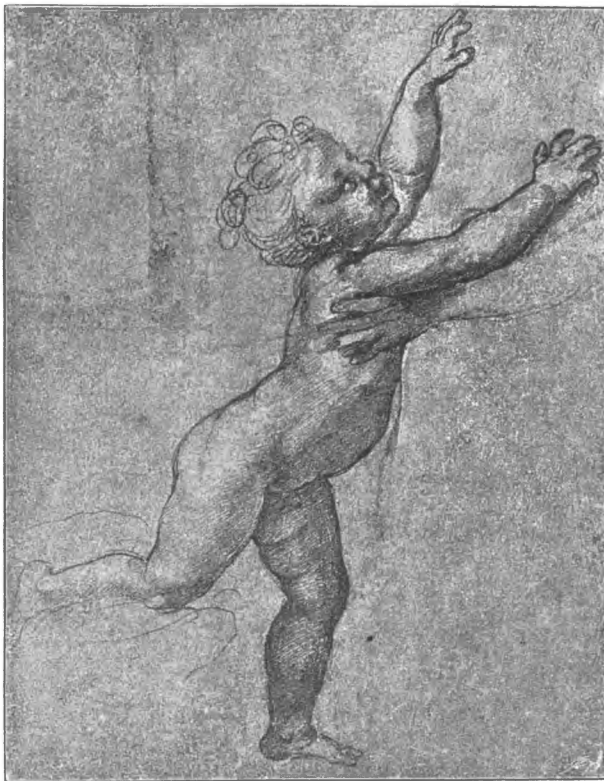


Рис. 150. Рафаэль.  
Эскизъ Христа для Луврскаго «св. Семейства».

Фра-Джіокондо. Каждый день мы у папы обсуждаемъ разные вопросы по постройкѣ.

«Побывайте у герцога и герцогини; я убѣжденъ, что имъ пріятно будетъ услышать о томъ, какъ идетъ впередъ олинъ изъ ихъ подданныхъ. Засвидѣтельствуйте имъ мою глубокую преданность и увѣрьте ихъ въ моей неизмѣнной къ нимъ вѣрности...»

нѣе созданія хра-ма Петра — величайшей построй-ки міра, которая обойдется правительству въ милліоны...

«У меня по-мощникъ — мо-нахъ, человѣкъ глубокаго образо-ванія, но уже вось-мидесяти лѣтъ. Па-па видитъ, что проживетъ онъ недолго, и назна-чилъ его ко мнѣ, чтобы подъ его ру-ководствомъ я усовершенство-вался въ архитек-турѣ. Его имя—

Бракъ, о которомъ говоритъ здѣсь Рафаэль, не состоялся: невѣста умерла. Иные говорятъ, что бракъ не состоялся потому, что родные все откладывали свадьбу, вслѣдствіе серьезной болѣзни дѣвушки. Другіе утверждаютъ, что Марія Бибіенна была больна потому, что Рафаэль все откладывалъ свадьбу, серьезно полюбивъ другую.

Эта третья женщина, имѣющая огромное значеніе въ жизни Санти, окружена цѣлымъ ореоломъ легендарной таинственности. Но къ легендамъ этимъ надо относиться осторожно и рѣзко отличать пылкую фантазію итальянцевъ отъ живой дѣйствительности.

Это была простая дѣвушка, дочь римскаго хлѣбопека, известная въ своемъ околоткѣ подъ именемъ «красавицы булочницы» — *la bella Fornarina*. Красота ея давно была известна среди художниковъ: они толпами шатались передъ низенькой оградой домика на берегу Тибра, гдѣ имѣла обыкновеніе она сидѣть по вечерамъ. Звали товарищи и Рафаэля посмотрѣть на булочницу, но онъ говорилъ, что у него слишкомъ много работы, чтобы ради хорошенькой головки бѣгать по улицамъ Рима. У булочницы были знатные женихи не только изъ свѣтской аристократіи, но и изъ духовной. Но почему-то замужъ она не шла, на что-то надѣясь, чего-то ожидая. Наконецъ однажды она встрѣтилась съ Рафаэлемъ. Мимолетное свиданіе рѣшило ихъ судьбу: Рафаэль заперся въ своей студіи, забросилъ работы, не пускалъ къ себѣ никого и по памяти



Рис. 151. Рафаэль.  
Эскизъ для Каріатиды въ залы  
Ватикана.

старался воскресить неземной обликъ дѣвушки. И папа, и весь его дворъ, и друзья Санти серьезно безпокоились недугомъ великаго мастера. Повидимому, не предвидѣлось конца его ужасному состоянію; но однажды, отперевъ на неотступный стукъ дверь своей мастерской, онъ увидѣлъ на порогѣ живое воплощеніе своего идеала. Она бросила отцовскій домъ, ушла къ нему, и съ этихъ поръ онъ не разставался съ нею до смерти. Работа закипѣла, колоритъ сталъ жизненнѣе и теплѣе; дивныя очертанія тонкой красоты его подруги вызвали самыя величайшія произведенія его кисти. Вліяніе дѣвушки, овладѣвшей всѣмъ его существомъ, было неотразимо: даже Сикстинская Мадонна съ своимъ неуловимымъ выраженіемъ лица писана съ нея. Легенда говоритъ, что въ день смерти художника она исчезла изъ его дома, и тѣмъ дала поводъ думать, что была не женщиной, а гениемъ, музой, ниспосланной художнику свыше.

Но въ дѣйствительности дѣло происходило гораздо проще; конечно, Рафаэль любилъ свою подругу всѣмъ пыломъ своей души, и ея земной образъ воплотилъ въ неземные идеалы. Ему необходимо было, чтобы дѣвушка была возлѣ него во время работы, и у ней было помѣщеніе во дворцѣ, гдѣ Рафаэль работалъ фрески. Но исчезновеніе ея во время смерти изъ дома имѣетъ другую, совершенно реальную подкладку: когда, умиравшій отъ воспаления легкихъ, художникъ узналъ отъ доктора о неизбѣжности конца, онъ составилъ формальное завѣщаніе, передавъ часть своего состоянія подругѣ. Желая оградить ее отъ ложнаго положенія послѣ своей смерти среди родственниковъ и другихъ наслѣдниковъ, онъ поручилъ заранее приготовить ей отдаленную виллу, куда и удалилась она; навсегда скрывшись для свѣта, а быть-можетъ поступивъ въ монастырь.

Послѣдній періодъ жизни Рафаэля—это правленіе Льва X, продолжавшійся, слѣдовательно, семь лѣтъ. Послѣдніе три года изъ этого семилѣтія были согрѣты для художника любовью Форнарины. И этотъ періодъ,—величайшій въ дѣятельности Санти.



Рис. 152. Рафаэль. Мадонна на прогулкѣ.

Кромѣ фресокъ въ станцахъ Элюдора, Рафаэль въ это время исполнялъ частные заказы, изъ которыхъ на первый планъ нужно поставить работы, сдѣланныя для Агостино Киджи, сіеннскаго банкира, большого знатока и любителя искусствъ. Это былъ первый богачъ Италіи, доставлявшій огромныя суммы въ долгъ коронованнымъ особамъ Европы. Другъ папы—онъ задумалъ выстроить въ окрестностяхъ Рима роскошную виллу, которая по живописи явилась бы чудомъ свѣта. Въ числѣ художниковъ былъ приглашенъ банкиромъ



Рис. 153. Рафаэль. Ангелы. (Рисунокъ краснымъ карандашомъ въ Вѣнскомъ музѣ Альбертина.)

Сантти. Первымъ заказомъ, который онъ выполнилъ для виллы, былъ его знаменитый «Тріумфъ Галатеи»—одна изъ самыхъ граціозныхъ композицій художника, служившая прототипомъ всевозможныхъ Галатей въ послѣдующихъ вѣкахъ. Галатея изображена полуобнаженной, въ красномъ плащѣ, развѣвающимся по вѣтру; въ самой позѣ есть нѣчто, напоминающее Венеру Милосскую. Она правитъ дельфинами, запряженными въ морскую колесницу, вокругъ нея амуры, nereиды и тритоны. (См. рис. 154.)

Еще бѣльшимъ значеніемъ пользуются «Сивиллы» и «Пророки», написанные для Санта-Марія дель-Паче, хотя послѣднія фрески исполнены только по картонамъ Рафаэля. Въ этихъ Сивиллахъ Рафаэль не подражалъ Микель-Анджело: насколько Сивиллы Буонарротти напоминаютъ фурій, на-



Рис. 154. Рафаэль. Триумфъ Галатеи. (Римъ, Фарнезпна.)

столько рафаэлевскія Сивиллы прекрасны и являются вѣщными пророчицами искупленія, а не стихійными силами, бичующими челоувѣчество. (См. рис. 155.)

Къ эпохѣ Льва X относится и та работа Рафаэля, въ которой сказался во всей широтѣ его гений, но которая для не-знатоковъ остается какъ-то въ сторонѣ. Дѣло идетъ о



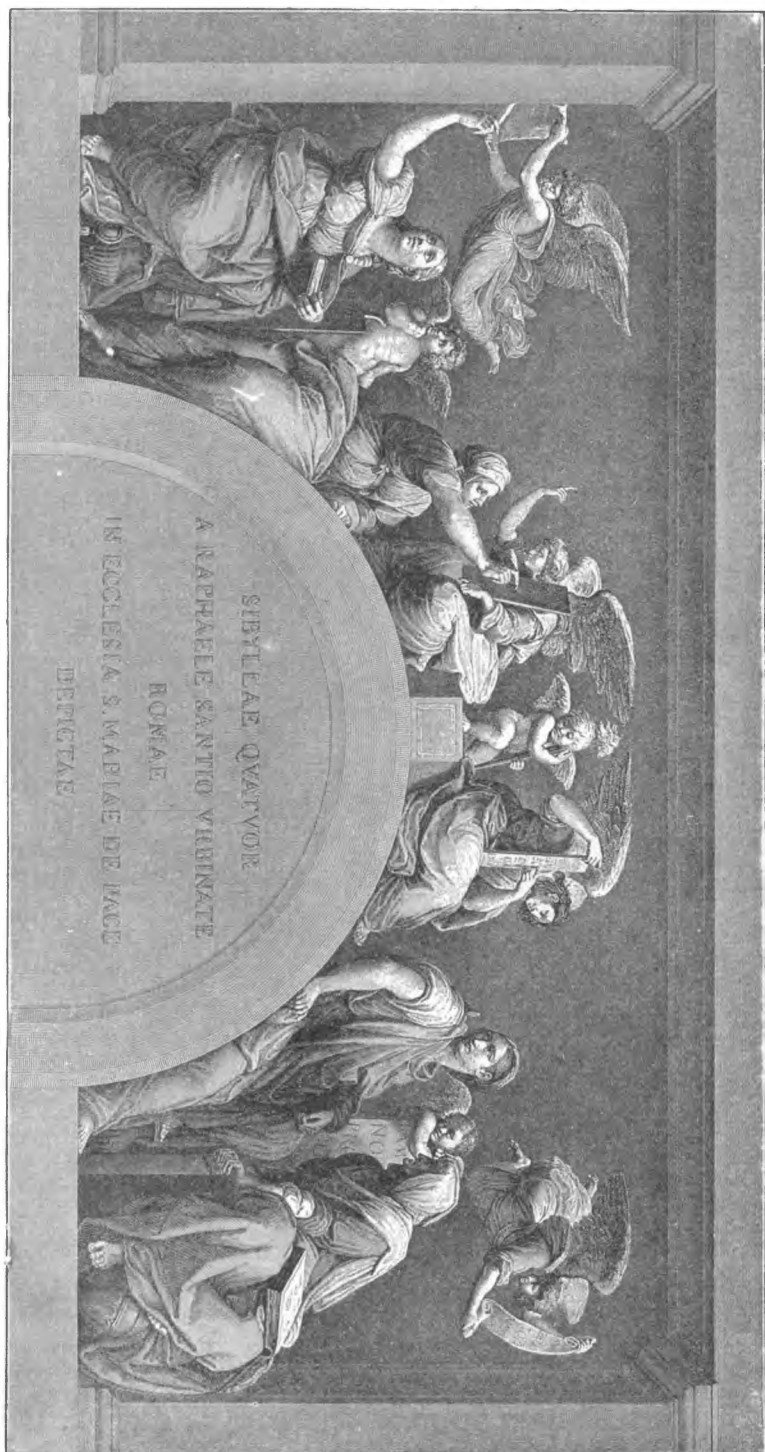


Рис. 155. Рафаэль. Сивиллы. Живопись въ церкви св. Маріи делла Паче въ Римѣ.

такъ-называемыхъ «Arrazzi»—коврахъ, тканьемъ которыхъ занимались художники-ткачи изъ Арраса во Фландріи. Еще при папѣ Николаѣ V, при Ватиканѣ была основана ткацкая мастерская, куда были выписаны лучшіе фламандскіе мастера. Левъ X, перенесшій торжественныя службы въ Сикстинскую капеллу, рѣшилъ завѣсить ее коврами, картоны для которыхъ заказалъ Рафаэлю. Сюжеты картоновъ составляли разные эпизоды изъ Дѣяній Апостольскихъ. Главныя темы изображали: обращеніе Савла, избіеніе Стефана, Павла въ темницѣ, смерть Ананіи и т. д. Картоны были посланы въ Брюссель къ знаменитому мастеру ван-Эльсту. Три года ихъ ткали, и стоимость ихъ составила 15,000 золотыхъ дукатовъ. Впослѣдствіи, когда Левъ X умеръ, они были проданы за долги и разрѣзанные разошлись по разнымъ городамъ Европы. Потомъ они опять попали въ Римъ; снова были проданы съ аукціона, были въ Генуѣ и въ Луврѣ, а теперь въ видѣ печальныхъ реликвій сохраняются въ Ватиканѣ. Но для насъ важнѣе судьба оригинальныхъ рафаэлевскихъ картоновъ: ихъ даже не озаботились выписать обратно въ Италію, они были разрѣзаны на куски, продыравлены иглами и остались, какъ готовые трафареты на фабрикѣ При Карлѣ I (Англійскомъ) ихъ приобрѣли для Лондонскаго музея и по нимъ опять-таки были заказаны ковры; при Кромвелѣ отдѣльные куски были склеены, все реставрировано, и въ такомъ видѣ они до сихъ поръ находятся въ Кенсингтонскомъ музеѣ Лондона. (См. рис. 156 и 157.) \*)

Хотя въ этихъ картонахъ участвовала цѣлая группа учениковъ Рафаэля, но тѣмъ не менѣе по композиціи ихъ можно причислить къ величайшимъ образцамъ живописи Ренессанса, и Шпрингель недаромъ назвалъ ихъ «Парѳенонскими фризами нашего времени». Здѣсь идеализмъ и реализмъ уравнированы, слились въ одно гармоническое цѣлое. Типъ Христа въ картонѣ на текстъ «Паси овцы Моя» является

---

\*) Впрочемъ, теперь поднять вопросъ о подлинности лондонскихъ картоновъ. Есть сторонники того, что подлинныя картоны находятся въ Россіи у частнаго владѣльца, а лондонскіе, разрѣзанные и продыравленные,—только копи.

столь возвышеннымъ, такъ тонко идеализированнымъ въ стилѣ Ліонардо, что по мнѣнію знатоковъ представляетъ со-



Рис. 157. Рафаэль. Проповѣдь апостола Павла. Картонъ для gobelena. Лондонъ. Кенсингтонскій музей.

бою высшую точку творчества эпохи лучшаго расцвѣта итальянскаго искусства. Самая искренность трактовки ком-



ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. Богоматерь, картина Рафаэля-Санцио въ галлерей Лувра (такъ называемая „La belle jardinière“).



позиціи объясняется тѣмъ, что здѣсь Рафаэль былъ менѣе стѣсненъ требованіями папы, чѣмъ въ своихъ фрескахъ.



Рис. 156. Рафаэль. Чудесный ловъ рыбы. Картонъ для гобелена. Лондонъ. Келсингтонскій музей.

Въ 1515 году Рафаэль получилъ еще новую должность: старшаго смотрителя раскопокъ въ окрестностяхъ Рима. Подъ развалинами старыхъ античныхъ виллъ нерѣдко находились



Рис. 158. Рафаэль. Св. Цецилія. (Въ Болоньѣ.)



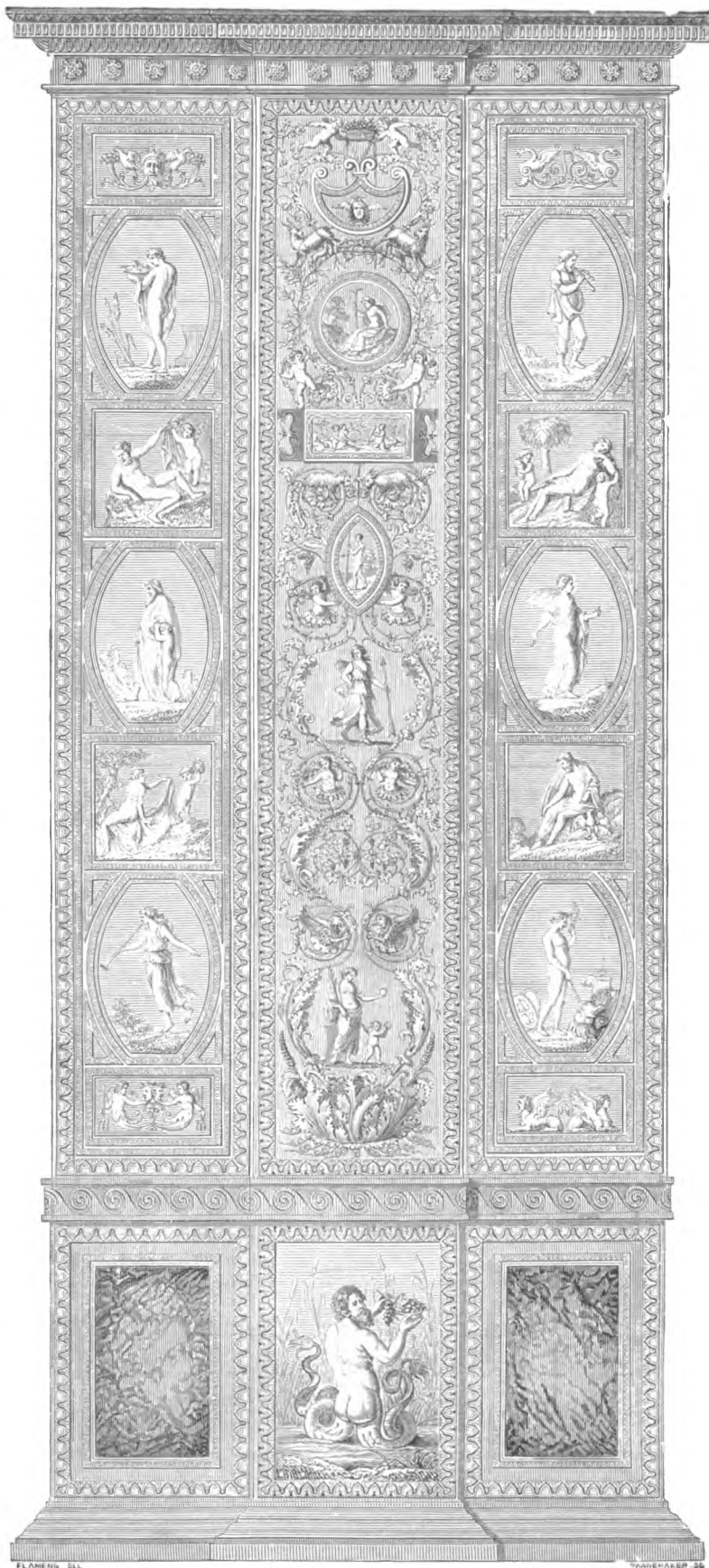


Рис. 159 и 160. Рафаэль. Арабески ложь Ватикана.

прекрасные антики, и папа хотѣлъ охранить великіе памятники древняго искусства отъ разрушенія.

Въ Болоньѣ, въ церкви Сан-Джованни есть придѣлъ св. Цециліи; Рафаэль получилъ заказъ написать образъ этой

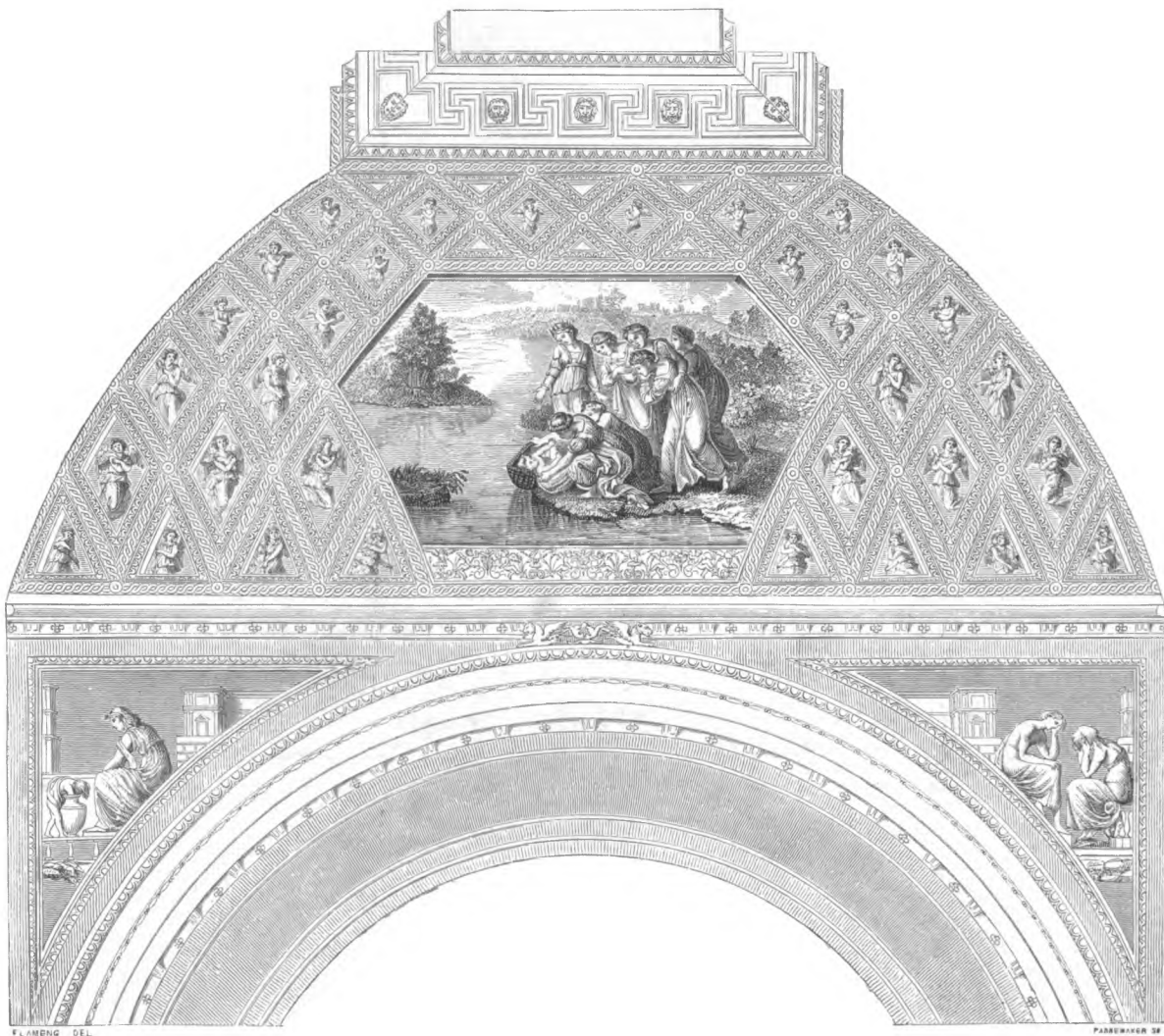


Рис. 161. Рафаэль. Моисей взятый изъ воды. (Ложь Ватикана.)

святой, и съ такимъ необычайнымъ совершенствомъ выполнилъ этотъ заказъ, что, по анекдотическому сказанію современниковъ, извѣстный художникъ Франческо-Франчіа, наблюдавшій за художественными работами въ капеллѣ Цециліи, получивъ картину Рафаэля, умеръ отъ зависти. Почти на

всѣхъ иконахъ того времени композиція раздѣлена на двѣ части: на небесахъ изображено шесть поющихъ ангеловъ, а внизу св. Цецилія съ органомъ въ рукахъ, поднявшая свою вдохновенную голову къ небу; правѣе ея помѣщена Марія Магдалина, за нею св. Августинъ. На первомъ планѣ стоитъ апостоль Павелъ съ мечомъ въ рукахъ, а рядомъ съ нимъ виднѣется голова Іоанна Богослова. Къ сожалѣнію, картина сильно попорчена временемъ, хотя очень тщательно



Рис. 162. Рафаэль. Грѣхопаденіе. (Изъ ложь Ватикана.)

реставрирована и изъ церкви перенесена въ пинакотеку (см. рис. 158).

Для Болоньи же Рафаэлемъ была написана картина «Видѣніе Іезекіиля», въ которой сказывается значительное вліяніе Микель-Анджело. Іегова изображенъ несущимся среди облаковъ, окруженный ангелами и апокалипсическими животными. Иные думаютъ, что только картонъ для этой картины, писанной по заказу графа Эрколани, исполненъ самимъ Рафаэлемъ; окончательное же произведеніе принадлежитъ кисти Джуліо Романо.

Даже въ отдаленные углы Италіи Рафаэлю доводилось посылать свои картины. Въ Палермо ему была заказана икона, изображающая «Несеніе креста». Корабль, на которомъ была отправлена эта икона, разбился; единственное, что отъ него осталось, это—ящикъ съ иконою, выброшенный морскими волнами близъ Генуи. Впослѣдствіи икона попала въ Испанію, и теперь находится въ Мадридскомъ музеѣ. Достоинства этой картины ясны сами собой, если мы скажемъ, что созданіе ея непосредственно примыкаетъ къ тому времени, когда Рафаэль написалъ Сикстинскую Мадонну.

Сикстинская Мадонна была исполнена для убогаго монастыря св. Сикста въ Піаченцѣ; черная братія пожелала имѣть икону Богоматери съ св. Сикстомъ и св. Варварою по бокамъ. И Рафаэль создалъ въ минуту вдохновенія икону, являющуюся какимъ-то откровеніемъ свыше. Написана она была сразу, безъ подготовительныхъ эскизовъ, написана такою, какою она явилась художнику во снѣ.

«Это не картина, а видѣніе—пишетъ Жуковскій.—Чѣмъ долѣе глядишь, тѣмъ живѣе увѣряешься, что передъ тобою что-то неестественное происходитъ. И это не обманъ воображенія: оно не обольщено здѣсь ни живостью красокъ, ни блескомъ наружнымъ. Здѣсь душа живописца, безо всякихъ хитростей искусства, но съ удивительною простотою и легкостью, передала холстинѣ то чудо, которое во внутренности ея совершилось.

«Не понимаю, какъ могла ограниченная живопись произвести необъятное; передъ глазами полотно, на немъ лица, обведенныя чертами, и все стѣснено въ маломъ пространствѣ, и не смотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходитъ на мысль, что эта картина родилась въ минуту чуда: занавѣсъ раздернулся, и тайна неба открылась глазамъ человѣка. Все происходитъ на небѣ: оно кажется пустымъ и какъ будто туманнымъ, но это не пустота и не туманъ, а какой-то тихій, неестественный свѣтъ, полный ангелами, которыхъ присутствіе болѣе чувствуешь, нежели замѣчаешь: можно сказать, что все, и самый воздухъ, обращается въ чистаго ангела въ присут-

ствіи этой небесной, мимоидущей Дѣвы. И Рафаэль прекрасно подписалъ свое имя на картинѣ: внизу ея, съ границы земли, одинъ изъ двухъ ангеловъ устремилъ задумчивые глаза въ высоту; важная, глубокая мысль царствуетъ на младенческомъ лицѣ: не таковъ ли былъ и Рафаэль въ то время, когда онъ думалъ о своей Мадоннѣ? Будь младенцемъ, будь ангеломъ на землѣ, чтобы имѣть доступъ къ тайнѣ небесной: И какъ мало средствъ нужно было живописцу, чтобы произвести нѣчто такое, чего нельзя истощить мыслию! Онъ писалъ не для глазъ, все обнимающихъ во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чѣмъ болѣе ищетъ, тѣмъ болѣе находитъ. Въ Богоматери, идущей по небесамъ, непримѣтно никакого движенія, но чѣмъ болѣе смотришь на нее, тѣмъ болѣе кажется, что она приближается. На лицѣ ея ничто не выражено, то есть на немъ нѣтъ выраженія понятнаго, имѣющаго



Рис. 163. Рафаэль. Морскія чудовища. Ложи Ватикана.

опредѣленное имя; но въ немъ находишь, въ какомъ-то таинственномъ соединеніи, все: спокойствіе, чистоту, величіе и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, слѣдовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. Въ глазахъ ея нѣтъ блистанія (блестящій взоръ человѣка всегда есть признакъ чего-то необыкновеннаго, случайнаго: а для нея уже нѣтъ случая—все совершилось); но въ нихъ есть какая-то глубокая, чудесная темнота; въ нихъ есть какой-то взоръ, никуда особенно не устремлен-

ный, но какъ будто видящій необъятное. Она не поддерживаетъ младенца: но руки ея смиренно и свободно служатъ ему престоломъ: и въ самомъ дѣлѣ, эта Богоматерь есть не иное что, какъ одушевленный престолъ Божій, чувствующій



Рис. 164. Рафаэль. Гермесъ и Психея. (Вилла Фарнезина въ Римѣ.)

величіе сидящаго. И онъ, какъ царь земли и неба, сидитъ на этомъ престолѣ. И въ его глазахъ есть тотъ же, никуда не устремленный взоръ; но эти глаза блистаютъ тѣмъ вѣчнымъ блескомъ, котораго ничто ни произвести, ни измѣнить не мо-



жетъ. Одна рука младенца съ могуществомъ Вседержителя оперлась на колѣно, другая какъ будто готова подняться и простереться надъ небомъ и землею. Тѣ, передъ которыми совершается это видѣніе, Сикстъ и мученица Варвара, стоятъ также на небесахъ: на землѣ этого не увидишь. Старикъ не въ восторгѣ: онъ полонъ обожанія мирнаго и счастливаго,



Рис. 165. Рафаэль. Гермесъ на виллѣ Фарнезина въ Римѣ.

какъ святость; святая Варвара очаровательна своею красотою: великость того явленія, котораго она свидѣтель, дала и ей стану какое-то разительное величіе: но красота лица ея человѣческая, именно потому, что на немъ уже есть выраженіе понятное: она въ глубокомъ размышленіи; она глядитъ на одного изъ ангеловъ, съ которымъ какъ будто дѣлится таинствомъ мысли. И въ этомъ нахожу я главную красоту картины Рафаэля (если

слово картина здѣсь у мѣста). Когда бы живописецъ представилъ обыкновеннаго человѣка зрителемъ того, что на картинѣ его видятъ одни ангелы и святые, онъ или далъ бы лицу его выраженіе изумленнаго восторга (ибо восторгъ есть чувство здѣшнее: онъ на минуту, быстро и неожиданно отрываетъ насъ отъ земнаго), или представилъ бы его падшаго на землю съ признаніемъ своего безсилія и ничтожества. Но состояніе души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвѣщенное мыслію,

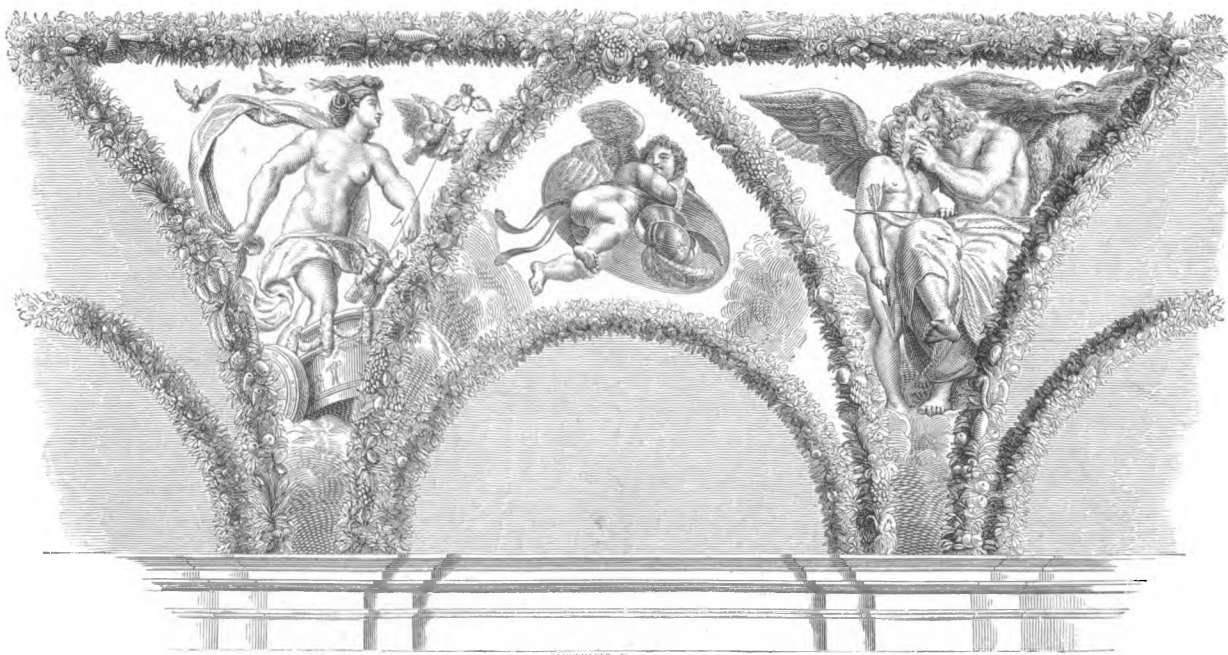


Рис. 166. Рафаэль. Фрески на виллѣ Фарнезина въ Римѣ.

постигнувшее тайны неба, безмолвное, неизмѣняемое счастье, которое все заключается въ двухъ словахъ: чувствую и знаю! И эта-то блаженствующая мысль царствуетъ на всѣхъ лицахъ Рафаэлевой картины (кромѣ, разумѣется, лица Спасителя и Мадонны): всѣ въ размышленіи—и святые, и ангелы. Рафаэль какъ будто хотѣлъ изобразить для глазъ верховное назначеніе души человѣческой. Одинъ только предметъ напоминаетъ въ картинѣ его о землѣ: это Сикстова тиара, покинутая на границѣ здѣшняго свѣта.

«Какую душу надлежало имѣть, чтобы произвести подобное! Надобно быть или безразсуднымъ, или просто механическимъ маляромъ безъ души, чтобы осмѣлиться списывать эту Мадонну: одинъ разъ душѣ человѣческой было подобное откровеніе, дважды случиться оно не можетъ!...»



Рис. 167. Рафаэль. Венера и Юпитеръ. (Вилла Фарнезина въ Римѣ.)

Отзывъ Жуковскаго не есть вдохновенный панегирикъ романтика: на Сикстинской Мадоннѣ сходятся мнѣнія всѣхъ знатоковъ искусства, и она настолько же признается высшею точкою творчества живописи, какъ Венера Милосская является

высшимъ проявленіемъ античной скульптуры. Кроткое спокойствіе и величавость Богоматери, красота св. Варвары, благоговѣйно-добродушное восхищеніе св. Сикста, какой-то таинственный пламень во взорѣ младенца, прелесть двухъ ангеловъ у подножія картины,—все это сливается въ одну гармо-



Рис. 168. Рафаэль. Амуръ и Граціи. (Видъ Фарнезина въ Римѣ.)

нію, подобной которой трудно найти даже у самого Рафаэля (см. рис. 169).

До половины прошлаго столѣтія Сикстинская Мадонна висѣла надъ алтаремъ св. Сикста, пока не была куплена ко-

ролемъ Польши Августомъ и не была имъ отправлена въ Дрезденъ. Теперь дрезденцы не уступятъ ее ни за какія деньги, она составила эпоху для города: сюда стекаются па-



Рис. 170. Рафаэль. Юанна Аррагонская. (Лувръ. Парижъ.)

ломники на поклоненіе, любители искусствъ,—чтобы только взглянуть на эту удивительную реликвию Рафаэля.

Между тѣмъ, раскопки въ окрестностяхъ Рима велись весьма энергично, и вскорѣ были открыты термы Тита. Орнаменты термъ оказались прекрасно сохранившимися, а такъ какъ открытіе ихъ совпало съ новымъ заказомъ папы—росписью Ватиканскихъ ложъ, то Рафаэль и рѣшилъ придать новому заказу строго античный характеръ.

Подъ именемъ «ложъ» извѣстны открытыя галлерей Ватикана, выходящія на небольшой дворикъ Ватикана, откуда прекрасный видъ на весь Римъ и на дворикъ св. Дамаза. Ложъ три яруса; арки, прорѣзывающія ихъ, придаютъ зданію воздушность; самый роскошный—средній этажъ, примыкающій къ станцамъ. Внизу была проходная галлерей, а наверху помѣщались ближайшіе къ папѣ сановники Ватикана (см. рис. 159, 160, 161, 162, 163).

Хотя по самому наименованію эти галлерей называются «ложами Рафаэля», но несомнѣнно, что художникъ былъ здѣсь только композиторомъ и наблюдателемъ работъ. Надъ росписью работало восемь лучшихъ его учениковъ съ истинно-талантливымъ Джуліо Романо во главѣ. Въ свое время вся эта роспись должна была дѣйствительно поражать современниковъ своею геніальною оригинальностью. Теперь часть ея уничтожена, и только фрески въ куполахъ даютъ понятіе о томъ, что было создано Рафаэлемъ. Вообще размѣръ фресокъ въ ложахъ не великъ. Поэтому Рафаэль избѣгалъ сложныхъ группъ и давалъ широкое мѣсто пейзажу. При этомъ пейзажъ являлся гармоническимъ переходомъ отъ фигуры къ орнаменту. Вѣроятно, не придавая особеннаго значенія библейскимъ композиціямъ ложъ, Рафаэль, тѣмъ не менѣе, создалъ столь удивительную коллекцію библейскихъ сюжетовъ, что вся серія ихъ извѣстна подъ именемъ «Библии Рафаэля». Простота всѣхъ этихъ фресокъ совершенно соответствуетъ той простотѣ и наивности библейскаго разсказа, который онѣ иллюстрируютъ. Орнаменты тоже являются чудомъ искусства. Здѣсь воздушность, грація, фантазія, музыкальность общаго настроенія достигаютъ своего апогея. Съ дивными фигурами женщинъ, прелестными амурами, полуми-



өическими существами, сфинксами и тритонами перепутаны цвѣточные гирлянды, длинныя вязи изъ листьевъ, перекиды- вающіяся съ одной тонкой колонки на другую. Маленькіе



Рис. 171. Рафаэль. Императоръ Константинъ. (Средняя группа Ватиканской фрески.)

воздушные храмики въ чисто-римскомъ стилѣ, античныя вазы, маски, статуи, звѣри, птицы, рыбы и плоды—все это связано въ одну общую неразрывную гармонію, написано легко, сво-

бодно и представляет собою единственный примѣръ въ области декоративнаго искусства!

Возлѣ верхней галереи находилась, между прочимъ, ванная комната кардинала Библиены. Здѣсь, по желанію папы



Рис. 172. Битва Константина Великаго. По картинѣ Рафаэля писалъ Джуліо Романо. (Римъ. Ватиканъ.)

и кардинала, Рафаэль изобразилъ миѣъ Афродиты и Эроса. До XIX вѣка можно было видѣть эти прелестныя фрески и восхищаться ими, но въ 1835 году владѣтели Ватикана догадались, что не мѣсто игривому греческому миѣу въ почтенныхъ стѣнахъ папскаго дворца: ихъ прикрыли досками, а на мѣсто ванны поставили алтарь, и теперь мы можемъ судить

о закрытыхъ фрескахъ по копіямъ учениковъ Рафаэля, а папа до сихъ поръ не разрѣшаетъ отнять филенки, скрывающія оригиналы.

Вѣроятно, восхищенный этими работами художника, бан-

киръ Киджи, о которомъ уже говорилось выше, дѣлаетъ ему заказъ для плафона своей галереи на той же виллѣ, для которой была писана Галатея. Теперь онъ захотѣлъ имѣть написанную кистью Рафаэля исторію Амура и Психеи. Къ темѣ этой не разъ приступали художники, но, конечно, Рафаэль превзошелъ ихъ всѣхъ чисто античной композиціей. Онъ на-

писалъ десять пандативовъ, заключенныхъ въ рамки, состоящія изъ цвѣтовъ и плодовъ, которыя были скомпанованы и написаны ученикомъ Рафаэля, Удине. Анекдотическая сторона

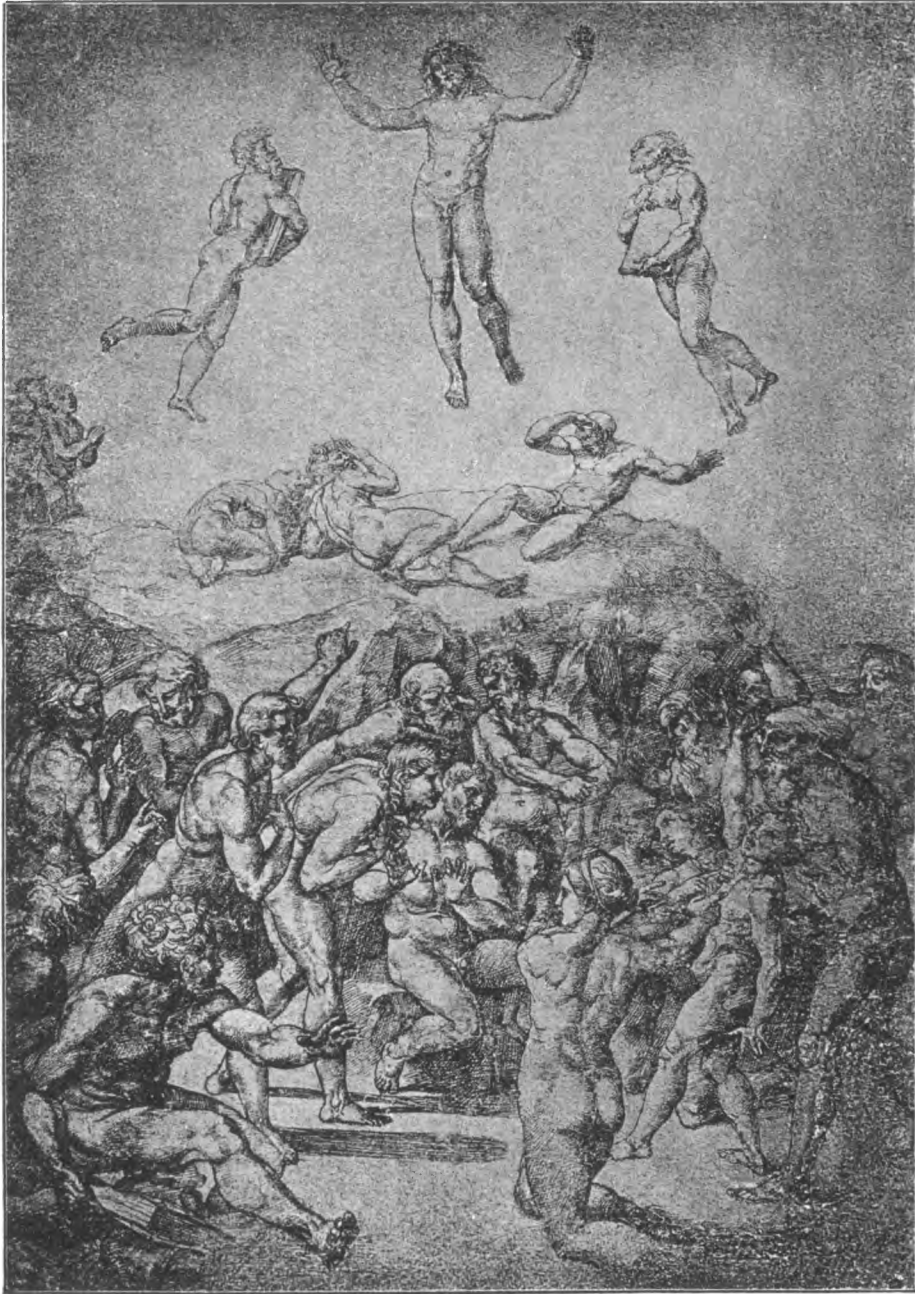


Рис. 173. Рафаэль. Эскизъ «Преображенія». (Изъ музея Альбертина въ Вѣнѣ.)

міа почти опущена Рафаэлемъ. Художника интересоваль Олимпъ и разработка типовъ олимпійцевъ. Рафаэль, очевидно, отдавался заказу съ полною любовью, и исторія Психеи выше фресокъ залъ Ватикана. (См. рис. 164, 165, 166, 167, 168.)

Вообще весь послѣдній періодъ дѣятельности Рафаэля отражаетъ на себѣ сильнѣйшее вліяніе античнаго искусства. Современники съ удивленіемъ останавливаются на дѣятельности его, какъ зрителя раскопокъ. Это не была служба, а искреннее художественное увлеченіе. Одно время было предположеніе возстановить древній Римъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ въ эпоху цезарей; археологи единогласно утверждаютъ, что папа и весь Римъ были не только поражены антикварскою дѣятельностью Санти, но дѣйствительно убѣждены, что къ нимъ слетѣлъ съ небесъ какой-то богъ для возстановленія древняго города въ прежнемъ великолѣпіи.

Понятны тѣ постоянныя запаздыванія заказовъ, которыми обилуетъ этотъ періодъ жизни художника. Слава его распространяется далеко за предѣлами Италіи, и онъ получаетъ заказы изъ Франціи. Съ большимъ запозданіемъ оканчиваетъ онъ, такъ называемое, Св. Семейство Франциска I». Однако это запаздываніе отражается въ положительномъ смыслѣ на разработкѣ картины, написанной съ поразительной законченностью въ рисунокѣ и композиціи. Докончена въ краскахъ она была Джуліо Романо, и конечно, много пострадала отъ этого. Тотъ же художникъ закончилъ и другое Св. Семейство, извѣстное подъ названіемъ «Жемчужины», находящееся въ Мадридѣ; въ Мадридѣ же есть «Св. Семейство подъ дубомъ», законченное ученикомъ Пенни.

Трудно опредѣлить, кто заканчиваль прелестнаго «Іоанна Крестителя», изображеннаго мальчикомъ, сидящимъ на камнѣ у ручья; но во всякомъ случаѣ воспаленные, страстные глаза отрока-юноши, юнаго проповѣдника, указывающаго на крестъ, сдѣланный изъ тростника—одно изъ превосходнѣйшихъ созданій школы Рафаэля. Находится этотъ Іоаннъ въ Луврѣ, въ Grande Gallerie, къ сожалѣнію, чрезвычайно испорченный реставраціей. Къ тому же періоду относятся нѣсколько пор-



третовъ: Иоанны Аррагонской (см. рис. 170), графа Кастильоне, неизвѣстнаго кардинала; лучшимъ же произведеніемъ въ



Рис. 174. Рафаэль. Преображеніе. (Римъ, Ватиканъ.)

этомъ родѣ является портретъ Льва X, въ сообществѣ съ кардиналами Джуліо Медичи и Людовикомъ Росси. Папа



Рис. 169. Рафаэль. Сикстинская Мадонна.  
Дрезденская галерея.





Рис. 175. Рафаэль. Архистратигъ Михаилъ. Рисунокъ съ картины 1618 года. (Лувръ. Парижъ.)

изображенъ сидящимъ въ креслахъ передъ столомъ, съ лупой въ рукахъ, при помощи которой онъ изучаетъ лежащія на столѣ миниатюры. Съ лѣвой стороны помѣщается Медичи, съ правой—Росси. Разумѣется, центральная фигура папы отдѣлана еще съ большимъ тщаніемъ, чѣмъ его приближенные, и лицо его поражаетъ рѣзкой характерностью и тончайшей выпиской.

Занятый часто всякими вздорными заказами, онъ, на ряду съ высочайшими произведеніями искусства, занимался проектомъ устройства каминовъ, которые не дымили бы, желая утишить гнѣвъ раздосадованныхъ заказчиковъ, выходявшихъ изъ себя отъ кажущейся медлительности художника. Въ началѣ 1520 года герцогъ Феррарскій пишетъ своему агенту Паулуччи: «Скажите Рафаэлю, пусть онъ серьезно подумаетъ о томъ, что значитъ дать слово, а потомъ обходиться съ нами, какъ съ какими-то хамами. Онъ столько разъ насъ обманывалъ, что наконецъ терпѣніе наше лопнуло. Сообщите, что онъ вамъ объ этомъ скажетъ.»

Конечно, много выиграла бы и знаменитая «Побѣда Константина надъ Максенціемъ», если бы была написана самимъ художникомъ, а не только по его картонамъ. Но несомнѣнно, вся фреска писана подъ непосредственнымъ наблюденіемъ художника и составляетъ одно изъ превосходныхъ украшеній Ватикана. Въ центрѣ фрески изображенъ Константинъ, топчущій копытами своего коня враговъ, охраняемый вооруженными ангелами, парящими надъ нимъ. Выполнена вся картина, по преимуществу, Джуліо Романо. (См. рис. 171 и 172.)

Но ни занятія спѣшными заказами, ни археологія—все же не мѣшаютъ художнику создавать геніальныя вещи на евангельскія темы. Урывая свободныя минуты отъ своихъ должностей, онъ создаетъ въ теченіе послѣднихъ трехъ лѣтъ жизни знаменитое «Преображеніе», сдѣлавъ цѣлую массу эскизовъ для этой работы, стоящей почти на одномъ уровнѣ съ Сикстинской Мадонной. (См. рис. 173, 174.)

Картина, по композиціи, представляетъ чрезвычайныя трудности: въ ней надо было слить два одновременныхъ событія—Преображеніе на Оаворѣ и исцѣленіе бѣсноватаго, со-

вершившееся немедленно по сходѣ съ горы. Такимъ образомъ картина раздѣляется на двѣ половины: верхняя часть—собственно Преображеніе—написана въ легкихъ воздушныхъ тонахъ; нижняя, представляющая исцѣленіе, напротивъ того, написана энергично и сильно, съ несомнѣннымъ реализмомъ



Рис. 176. Рафаэль. Эскизъ «Венера и Психея». (Лувръ. Парижъ.)

экспрессіи. Каждый изъ апостоловъ носить на себѣ отпечатокъ рѣзкой индивидуальности; въ нижней части картины ихъ девять, остальные три—на горѣ съ Иисусомъ. Фигура Христа поражаетъ своею воздушностью и полна того перевоплощенія, о которомъ говорится въ Евангеліи. Весь верхъ несомнѣнно написанъ Рафаэлемъ, и только чернота нижней части холста

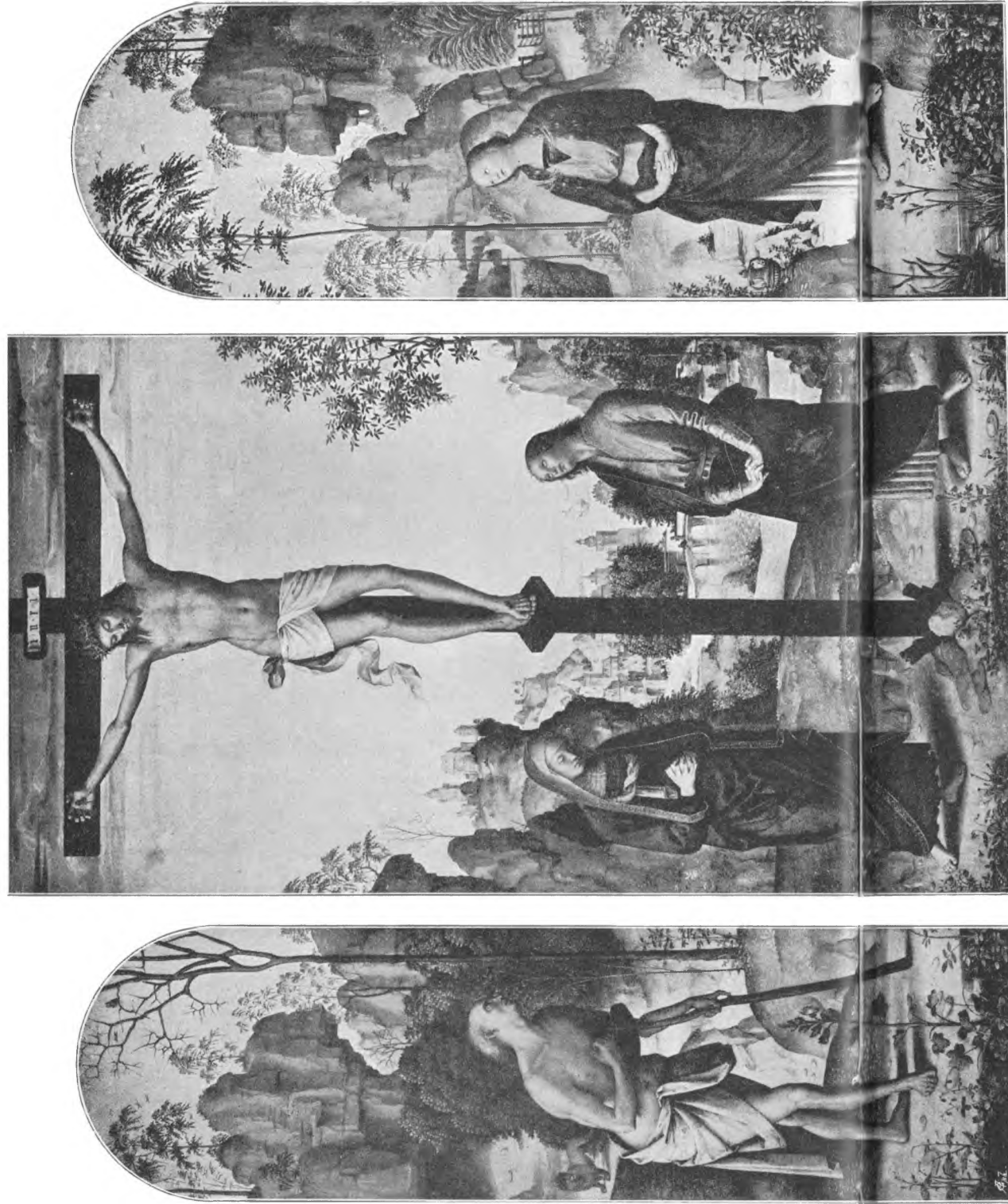


Рис. 177. Рафаэль-Санги. Триптихъ: Распятие, св. Іеронимъ и Марія Магдалина. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

уакзываетъ на то, что тутъ не обошлось безъ участія кисти Романо.

По всѣмъ вѣроятіямъ, занятія раскопками и были причиною ранней смерти Рафаэля. Римъ—вообще мѣсто нездоровое. Весеннія испаренія понтійскихъ болотъ отравляютъ воздухъ Кампаньи. Нигдѣ нѣтъ столько смертности отъ воспаления легкихъ, какъ въ этомъ Вѣчномъ городѣ въ февралѣ и мартѣ мѣсяцахъ. Солнце, повидимому, грѣетъ ярко, около полудня печетъ на площадяхъ и на набережныхъ Тибра, а въ узкихъ, кривыхъ переулкахъ отъ холодныхъ стѣнъ еще вѣетъ недавней зимою. Стоитъ переступить за черту города послѣ заката солнца, какъ пронизывающій, острый вѣтеръ заберется въ каждую складку платья, и даже мѣстному уроженцу грозитъ смертельной болѣзныю. Особенно губительна въ это время малярія. 28-го марта 1520 года Рафаэль слегъ въ постель, а 6-го апрѣля его уже не стало. Онъ едва имѣлъ время написать завѣщаніе и распределить свое значительное состояніе между учениками, пріятелями, слугами. Послѣ него осталось на наши деньги болѣе 300,000 рублей золотомъ, и онъ щедро наградилъ всѣхъ близкихъ ему людей, въ томъ числѣ и Фортарину. Въ самый моментъ смерти произошло явленіе, поразившее весь Римъ: стѣны Ватикана треснули, и папа долженъ былъ бѣжать изъ своего дворца.

Рафаэля похоронили въ Пантеонѣ, и, по завѣщанію, надгробная капелла должна была поддерживаться доходами съ нарочно-купленного для этой цѣли имѣнія, оплаченного 5000 рублей.

Наибольшее число произведеній Рафаэля находится въ Римѣ. Желаніе изучить его должны осмотрѣть: 1) Фрески Ватикана въ четырехъ залахъ: Della Signatura, Eliodora, dell Incendio и Константина. 2) Ложь Ватикана—двѣнадцать послѣдовательныхъ аркадъ. 3) Отдѣльныя картины въ Ватиканѣ: Вѣн-

чаніе Богоматери и Преображеніе. 4) Дворецъ Боргезе въ Римѣ.

Въ Болоньѣ—«св. Цецилія»; во Флоренціи въ Уффици—портретъ Юлія II, а во дворцѣ Питти—«Мадонна на стулѣ», портретъ папы Льва X. Въ Мадридѣ: «Мадонна съ рыбою», «Несеніе креста» и нѣсколько «Св. Семействъ». Въ Лондонѣ—картины ковровъ. Въ Парижскомъ Луврѣ, «La belle jardinière», «Святое семейство», «Архангелъ Михаилъ», «Георгій Побѣдоносецъ» и нѣсколько портретовъ. «Святое Семейство» Лувра считается однимъ изъ величайшихъ произведеній Рафаэля и по

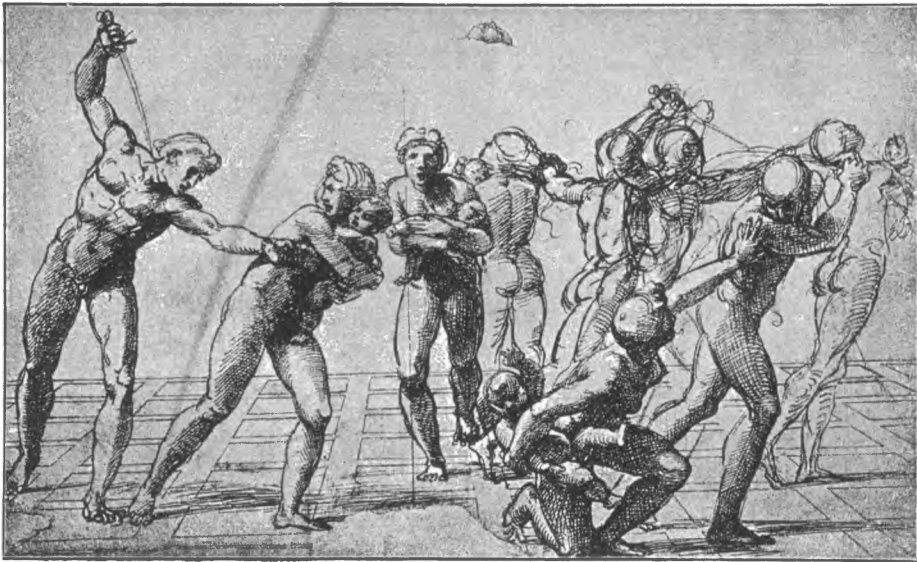


Рис. 178. Эскизъ для «Избіенія младенцевъ». Рисунокъ въ Лондонскомъ Британскомъ музеѣ.

колориту, и по идеальной чистотѣ рисунка. Мы даемъ не только копію съ него, но и подготовительные эскизы художника (см. рис. 148, 149 и 150). «Архангелъ Михаилъ», находящійся въ той же галлерей, и въ видѣ картины, и въ видѣ рисунка, представляетъ, вѣроятно, часть большой композиціи «Страшный Судъ», о которой нерѣдко думалъ Рафаэль. Мы помѣщаемъ копію съ картона той же композиціи. (См. рис. 114). Въ Дрезденѣ «Сикстинская Мадонна». Въ Берлинѣ—«Мадонна съ книгою». Въ Петербургѣ—«Мадонна д'Альба», «Мадонна съ книгою», «Мадонна съ безбородымъ Іосифомъ», «св.





Рис. 179. Рафаэль. Избіеніе младенцевъ. (Съ гравюры Маркантонио.)



Георгій», портретъ старика, въ черномъ беретѣ, и очень интересный складень, изображающій Распятіе (см. рис. 177). Триптихъ этотъ поступилъ въ Эрмитажъ всего десять лѣтъ назадъ изъ московскаго Голицынскаго музея, гдѣ онъ считался работою Перуджино. Въ средней части складня изображенъ распятый Спаситель съ свѣтло-лиловой драпировкой вокругъ



Рис. 180. Рафаэль. Геній съ атрибутами Меркурія.  
(Вилла Фарнезина въ Римѣ.)

чресель, съ окровавленнымъ бокомъ, руками и ногами. У креста изображена Богоматерь и апостоль Іоаннъ, въ отчаяніи устремившій взгляды на Христа. Вдали изображено море съ крѣпостями и гаванями. На лѣвой створкѣ написанъ почти обнаженный св. Іеронимъ, опирающійся на посохъ, — а вдали левъ — его товарищъ по пустынному житію. На правой створкѣ

Марія Магдалина въ розовой туникѣ и зеленой мантии, очень схожая по рисунку съ Іоанномъ средней части триптиха. Дол-



Рис. 181. Рафаэль. Эскизъ для «Пошара».

гое время этотъ триптихъ считали за работу Перуджино (онъ находился въ Тосканскомъ монастырѣ, какъ алтарный образъ).

Во время реставраціи этого произведенія, въ Петербургѣ въ 1888 году, были открыты на золотой оторочкѣ туники Іоанна буквы, доказывающія по мнѣнію знатоковъ несомнѣнную принадлежность этой картины Рафаэлю \*).

Теперь нѣсколько словъ о нѣкоторыхъ копіяхъ, помѣщенныхъ выше.

Рис. 147. Изображаетъ «Св. Семейство» или, какъ иногда называютъ эту картину,—«Мадонну Божественной любви». Здѣсь ясно и твердо выражается перемѣна настроенія художника, какъ въ религіозной передачѣ, такъ и въ формахъ и краскахъ. Младенецъ-Христосъ помѣщенъ въ центрѣ картины. Онъ сидитъ на колѣнѣхъ матери, молитвенно сложившей руки, и поднимаетъ вполнѣ сознательнымъ жестомъ руку, благословляя отрока Іоанна, смиренно и почтительно преклонившагося передъ нимъ. Дѣтская слабость божественнаго младенца замѣтна только въ томъ, что онъ опирается на колѣно сидящей рядомъ св. Елизаветы, которая въ то же время поддерживаетъ поднятую ручку Христа. Дѣйствіе происходитъ въ ветхомъ античномъ строеніи. На заднемъ планѣ видна въ аркѣ фигура входящаго Іосифа, закутавшагося плащомъ.

Рис. 151. Этюдъ съ натуры для одной изъ каріатидъ, на цоколѣ, подъ стѣнными картинами въ залѣ Эліодора въ Ватиканѣ. Рисунокъ краснымъ карандашомъ, сохраняющійся въ Луврѣ, превосходно нарисованъ. Каріатиды залы Эліодора написаны сѣрой краской на сѣромъ фонѣ; онѣ очень плохо реставрированы въ прошломъ столѣтіи, но первоначальный изящный замыселъ Рафаэля еще нѣсколько просвѣчиваетъ.

Рис. 152. «Мадонна на прогулкѣ». Здѣсь Рафаэлю принадлежитъ, безъ сомнѣнія, только композиція картины, но не исполненіе.

Рис. 153. Этюдъ движеній и одеждъ ангела для композиціи «Сивиллы». Рисунокъ краснымъ карандашомъ въ Вѣнѣ. Это этюдъ одного изъ спускающихся внизъ ангеловъ даетъ понятіе о томъ, съ какою добросовѣстностью худож-

\*) Каталогъ Эрмитажа, т. I, стр. 108—111.



Рис. 182. Дель-Сарто.—Милосердіе.—Галерея Лувра въ Парижѣ.

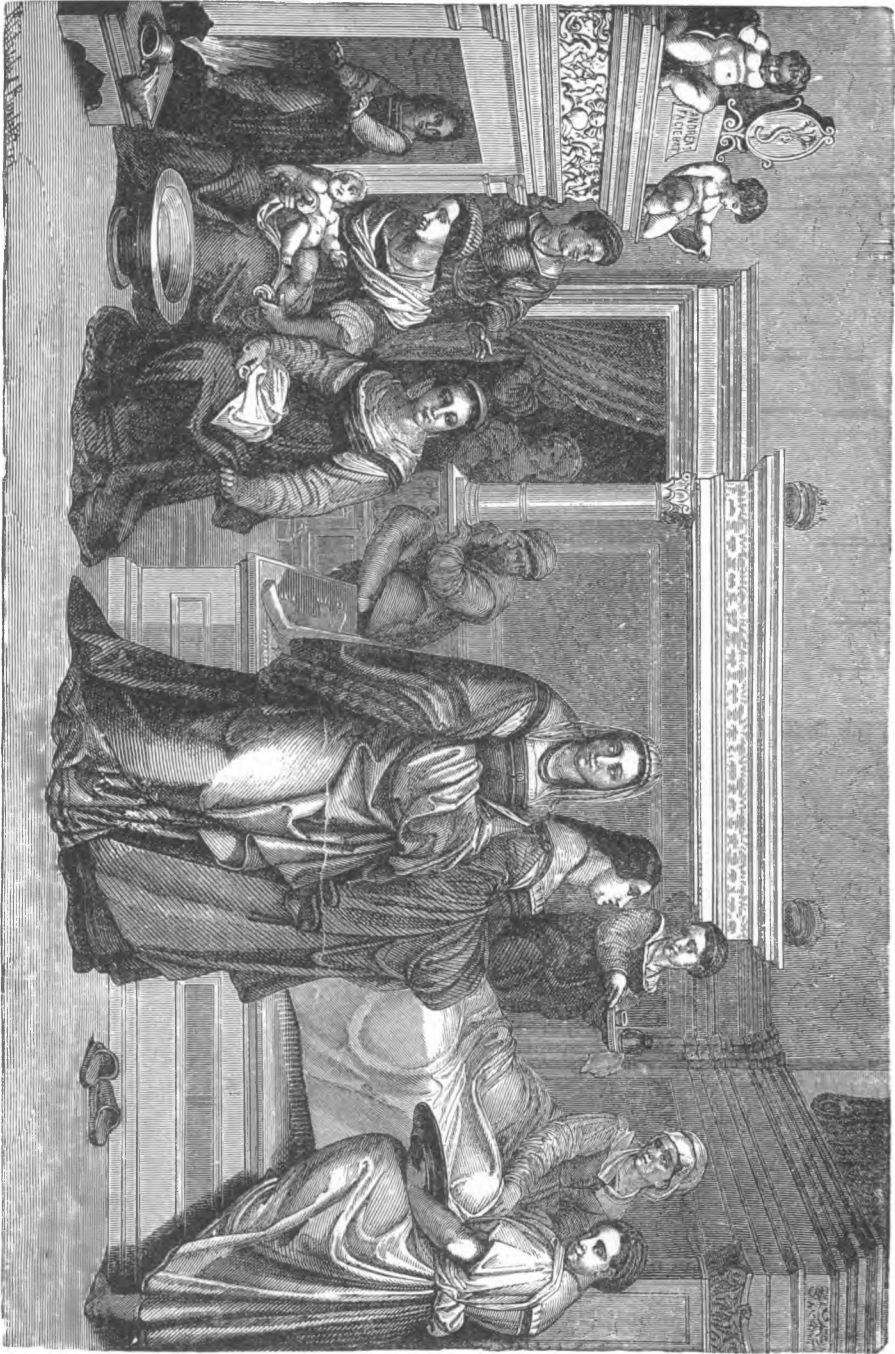


Рис. 183. Андреа Дель-Сарто. Рождество Богородицы,—фреска во Флоренции, въ притворъ церкви Аннуциаты.

Louis Stuber



Рис. 184. Андреа дель-Сарто. Мадонна Дель-Самко. Флоренція. Стѣнная картина въ церкви Аннуццаты.



никъ давалъ себѣ отчетъ въ положеніи тѣла подѣ развѣвающейся одеждой. Особенное вниманіе было обращено на эту руку, остающуюся обнаженной.

Рис. 178 и 179. «Избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ» — одна изъ первыхъ гравюръ рѣзчика Марк-Антоніо по рисун-



Рис. 185. Андреа дель-Сарто. Благовѣщеніе. Флоренція. Палаццо Питти.

камъ Рафаэля. Гравюры эти передаютъ композиціи Рафаэля, не дошедшія до насъ или извѣстныя въ измѣненномъ видѣ на картинахъ. Въ Вѣнѣ сохраняется листъ эскизовъ, гдѣ, между набросками для приговора Соломона и для фигуры Астрономіи, находится рисунокъ для одной изъ главныхъ фигуръ

въ «Избіеніи младенцевъ». Это точная копія съ оригинала, сдѣланнаго Рафаэлемъ для «Избіенія младенцевъ въ Виѳлеемѣ». Рисунокъ этотъ находится въ Британскомъ музеѣ и представляетъ большой эскизъ нагихъ фигуръ, набросанный для того, чтобы передать вполнѣ точно движенія.

Рис. 181. Карандашный рисунокъ, сохраняющійся въ Уффици. Первоначально фигуры эти предназначались для композиціи: «Пожаръ въ Борго».

Теперь слѣдуетъ отмѣтить нѣкоторыхъ современниковъ и учениковъ Рафаэля.

На первомъ планѣ надо поставить Андреа дель-Сарто или вѣрнѣе Андреа Ванукки (род. въ 1466 г., умеръ въ 1561 г.). Произведенія его, писанныя сочною, широкою кистью, отличаются задушевнымъ, скорѣе жанровымъ, чѣмъ религиознымъ настроеніемъ и чрезвычайно симпатичны по оригинальному колориту. Мягкость его карандашныхъ работъ (см. рисунокъ 188, краснымъ карандашомъ) спорить съ мягкостью и прозрачностью его работъ въ области масляной живописи. Сынъ простаго портного, онъ никогда не гонялся за большимъ вознагражденіемъ и иногда писалъ для монастырей свои картины за мѣшокъ ячменя. Онъ такимъ же бѣднякомъ



Рис. 186. Андреа дель-Сарто. Архангелъ Гавріиль.  
(Изъ предыдущей картины.)

умеръ, какъ и родился. Изъ произведений его извѣстны: флорентинскія фрески въ Кампаніи делло Скальцо, въ монастырѣ Сальви и въ церкви св. Аннунціаты. Въ 1518 году онъ былъ



Рис. 187. Андреа дель-Сарто. Мадонна съ гарпіями. Галерея Уффици, во Флоренціи.



**Рис. 188.** Андреа дель-Сарто.

Этюдъ краснымъ карандашомъ къ картинѣ «Положеніе во гробъ».

Флоренція. Уффици.

вызванъ во Францію, гдѣ написалъ нѣсколько картинъ для дворца. Ко времени пребыванія его въ Парижѣ принадлежитъ



Рис. 189. Гауденціо Феррари. Мадонна съ Младенцемъ. Миланъ. Брера.

извѣстное его произведеніе «Карита», изображающее аллегорію милосердія въ видѣ матери съ тремя дѣтьми (см. рис. 182).

Въ Дрезденѣ имѣется «Авраамово жертвоприношеніе», одна изъ лучшихъ его картинъ. Флоренція по преимуществу обладаетъ его произведеніями, и у насъ приложены копіи съ его «Рождества Богородицы» въ обстановкѣ итальянскаго Ренессансъ (см. рис. 183); затѣмъ слѣдуетъ превосходная фреска такъ называемая «Мадонна делль Сакко», гдѣ Іосифъ изображенъ читающимъ книгу и облокотившимся на мѣшокъ (см. рис. 184); «Благовѣщеніе», отличающееся идеально-прекрасной фигурой ангела, воспроизведеннаго у насъ дважды (см. рис. 185 и 186); такъ называемая «Мадонна съ гарпіями» (гарпіи изображены на пьедесталѣ), которой гордится галерея Уффици (см. рис. 187). Въ Вѣнскомъ Бельведерѣ помѣщается его «Поклоненіе Христу». Въ нашемъ Эрмитажѣ есть прекрасное «Св. Семейство» (№ 24 каталога Эрмитажа); лица Христа, Богоматери, Екатерины и Елизаветы запечатлѣны чарующей мягкой экспрессіей.

Гауденціо Феррари, работавшій вмѣстѣ съ Рафаэлемъ въ Ватиканѣ, ученикъ Перуджино (1484—1550), но далеко отставшій отъ своего славнаго товарища. Копія съ его «Мадонны» Миланскаго музея даетъ понятіе о его манерѣ письма (см. рис. 189).

Бернардо Луини, или Луини да-Ловино (1477—1533)—последователь Ліонардо да-Винчи. Въ его произведеніяхъ чувствуется серьезное изученіе антиковъ, причемъ складки одежды у него нерѣдко располагаются, какъ на скульптурномъ рельефѣ. У насъ представлена одна изъ извѣстныхъ его картинъ «Возвращеніе Товія», находящаяся въ Миланскомъ музеѣ (см. рис. 190). Въ Эрмитажѣ есть четыре его произведенія, изъ которыхъ особенно слѣдуетъ отмѣтить «Женскій портретъ» и «Св. Екатерину».

Даніэль да-Вольтерра или Даніэль Риччіарелли (1509—1566), ученикъ Содомы и Микель-Анджело, сильный колористъ и знатокъ анатоміи. Его «Снятіе со креста» Пуссенъ ставилъ на ряду съ «Преображеніемъ» Рафаэля, что, конечно, справедливо (см. рис. 191). Имъ былъ расписанъ Фарнезскій дворецъ и дворецъ въ Савиньи.





Бернардо Луини. Женскій портретъ.  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Джуліо Романо, о которомъ не разъ упоминалось выше, какъ о ближайшемъ помощникѣ Рафаэля (1492 — 1546), художникъ очень бойкій и неутомимый. Усвоивъ манеру великаго учителя, онъ нерѣдко оканчивалъ его картины, но далеко не имѣлъ прозрачности и ясности тоновъ Рафаэля. Выше



Рис. 190. Бернардо Луини. Возвращеніе молодого Товія. Миланъ, Амброзіана.

говорено было, что имъ расписанъ былъ Константиновскій залъ въ Ватиканѣ подъ непосредственнымъ наблюденіемъ Санти. Послѣ смерти учителя онъ впалъ въ манерную грубость. Въ Дрезденѣ есть его извѣстная «La Madonna della Cattina», изображающая Богоматерь, собирающуюся купать въ корытѣ



Рис. 191. Даніэль да-Вольтерра. Римъ. С. Тринита де-Монти. Снятіе со креста.



Рис. 192. Джуліо Романо. Мадонна съ кошкой. (Неаполитанскій музей.)

Иисуса. Къ этой картинѣ отчасти примыкаетъ его картина въ Неаполитанскомъ музеѣ «Мадонна съ кошкой», копія съ которой у насъ прилагается (см. рис. 192); въ картинѣ этой чувствуется непосредственное вліяніе Рафаэля. Въ Мантуѣ во дворцѣ дель-Те есть его картина «Низверженіе гигантовъ» (см. рис. 193), которую приравнивали по силѣ Микель-Анджело. Дѣйствительно, подражательность великому образцу чувствуется



Рис. 193. Джуліо Романо. Часть картины «Паденіе гигантовъ». Мантуа, Палаццо дель-Те.

и въ композиціи, и въ деталяхъ, но самостоятельности тутъ видно очень мало.

Антоніо Аллегри, извѣстный болѣе подъ именемъ Корреджо, въ значительной мѣрѣ превосходитъ своихъ современниковъ оригинальнымъ непосредственнымъ талантомъ (1494—1534). Всѣ произведенія Корреджо проникнуты жизнерадостностью, торжественностью и настроены на какой-то блаженный ладъ. Нѣсколько портитъ его композиціи излишнее стремленіе къ ракурсамъ: онъ очень любилъ брать горизонтъ ниже рамокъ картины и писать фигуры укороченными. Отли-



чительною особенностью его является необыкновенная виртуозность въ такъ называемой свѣтотѣни, т. е. игры свѣта съ тѣнями. Эта свѣтотѣнь нерѣдко выкупаетъ погрѣшности противъ анатоміи и излишнюю экзальтацію движеній.

Однимъ изъ лучшихъ произведеній Корреджо слѣдуетъ



Рис. 194. Корреджо. Изъ фресокъ въ куполѣ собора С. Джіовани въ Парма.

назвать «Св. Ночь» («La Notte»), находящуюся въ Дрезденской галлерей (см. рис. 196, противъ стр. 232). Богоматерь и Младенецъ озарены таинственнымъ свѣтомъ, гармонично разливающимся по всѣмъ фигурамъ. Дѣвушка, молодой человѣкъ, старый пастухъ, Юсифъ на заднемъ планѣ и ангелы, парящіе въ воздухѣ, слабо озарены тѣмъ же свѣтомъ. Не менѣе извѣстно его «Взятіе





Рис. 195. Корреджо. Мадонна съ св. Севастьяномъ, Роккомъ и Джеминіаномъ. Дрезденская галлеря.



Корреджо. „Святая ночь“ (La Notte).  
Дрезденская галерея.



Рис. 197. Корреджо. Нерукотворный образъ. (Берлинскій музей.)

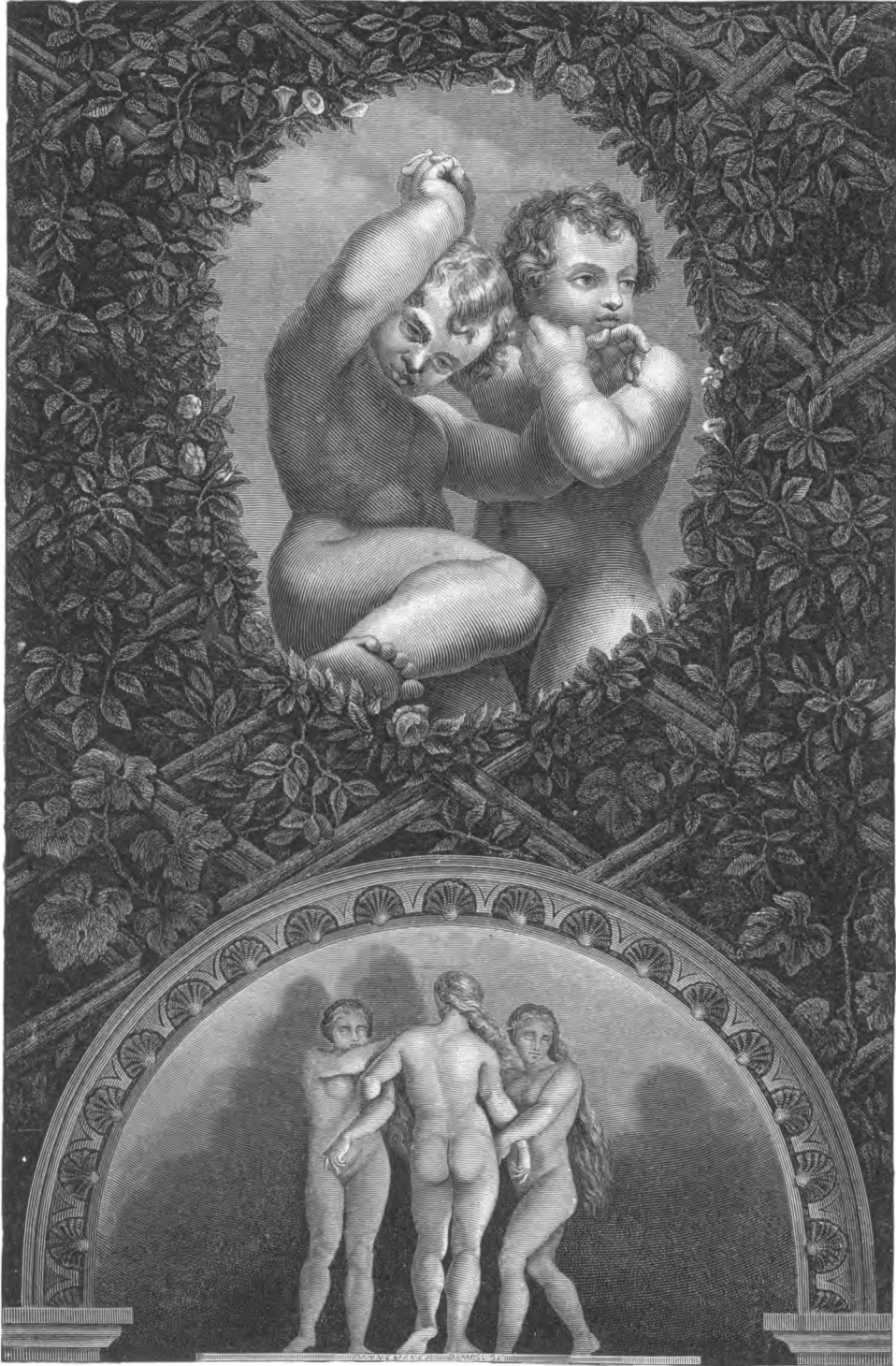


Рис. 198. Корреджо. Фрески въ здании монастыря св. Павла въ Пармѣ.

Богоматери на небо» въ Пармскомъ соборѣ. Весь куполь расписанъ этимъ художникомъ и нѣкоторыя фигуры ангеловъ и святыхъ написаны съ замѣчательной смѣлостью, изяществомъ и вкусомъ. (См. рис. 194.) Около 1514 года имъ была написана «Мадонна» для монастыря въ Карпи, гдѣ чувствуется вліяніе да-Винчи. Теперь этотъ образъ въ Дрезденской галлерей. Тамъ же находится его «Мадонна съ св. Севастьяномъ», съ прелестно написанными ангелами и превосходной фигурой Севастьяна (см. рис. 195). Интересны его композиціи мифологическаго характера въ Старомъ Берлинскомъ музеѣ: одна изображаетъ «Леду съ лебедемъ», другая «Зевса, нисходящаго на Ю въ видѣ облака». У насъ въ Эрмитажѣ есть его Богоматерь, извѣстная подъ именемъ «Мадонна del Gatte» (№ 81 каталога); прекрасный эскизъ Вознесенія Богоматери на небо для плафона въ куполѣ Пармскаго собора (№ 82) и «Состязаніе Аполлона съ Марсіемъ» (№ 82a); послѣдняя картина написана на крышкѣ музыкальнаго инструмента, вѣроятно для цимбалъ семейства д'Эсте. Въ настоящее время она переложена на холстъ; она была нѣкогда заплачена 100,000 франковъ.

Наконецъ, надо упомянуть о его *Нерукотворномъ образѣ* (рис. 197), представляющемъ тоже блестящій образецъ свѣтотѣни, и о прелестныхъ фрескахъ монастыря святаго Павла, переданныхъ въ нашей гравюрѣ рѣзцомъ Паннемакера (рис. 198).

## V.

### Венеція.

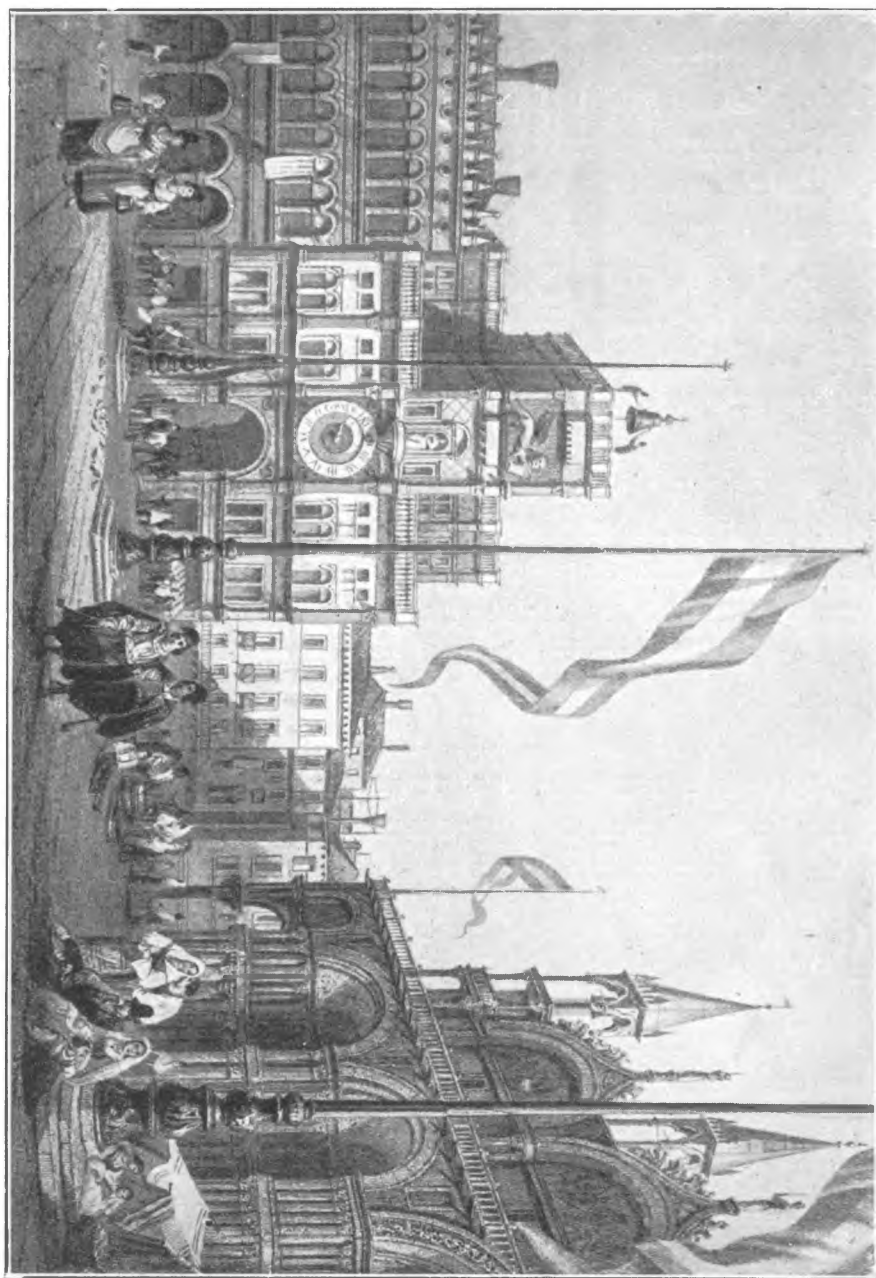
На ряду съ великими мастерами средней Италіи по сосѣдству съ нею развилась новая школа живописи, имѣющая крупное значеніе въ исторіи искусствъ: венеціанская республика въ эпоху своего полнаго развитія дала цѣлый циклъ художниковъ, которые разработали колоритъ до высшей степени совершенства.

Однообразный тонъ итальянскихъ равнинъ съ вѣчно-безоблачнымъ небомъ, однообразными восходами и закатами, отсутствіемъ широкой глади водъ, мало представляетъ разно-



образія игры красокъ, свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ переливовъ. Унылыя окрестности Рима съ округлыми холмами и жидкой

Рис. 199. Венеція. Площадь передъ «Домомъ съ часами». (Направо — св. Маркъ.)



растительностью превосходно переданы Рафаэлемъ на заднемъ планѣ его картинъ. Между тѣмъ, Венеція, съ цѣлой сѣтью



своихъ каналовъ, широкимъ разливомъ лагунъ, своими розовыми утренними туманами, сквозь которые золотой лучь

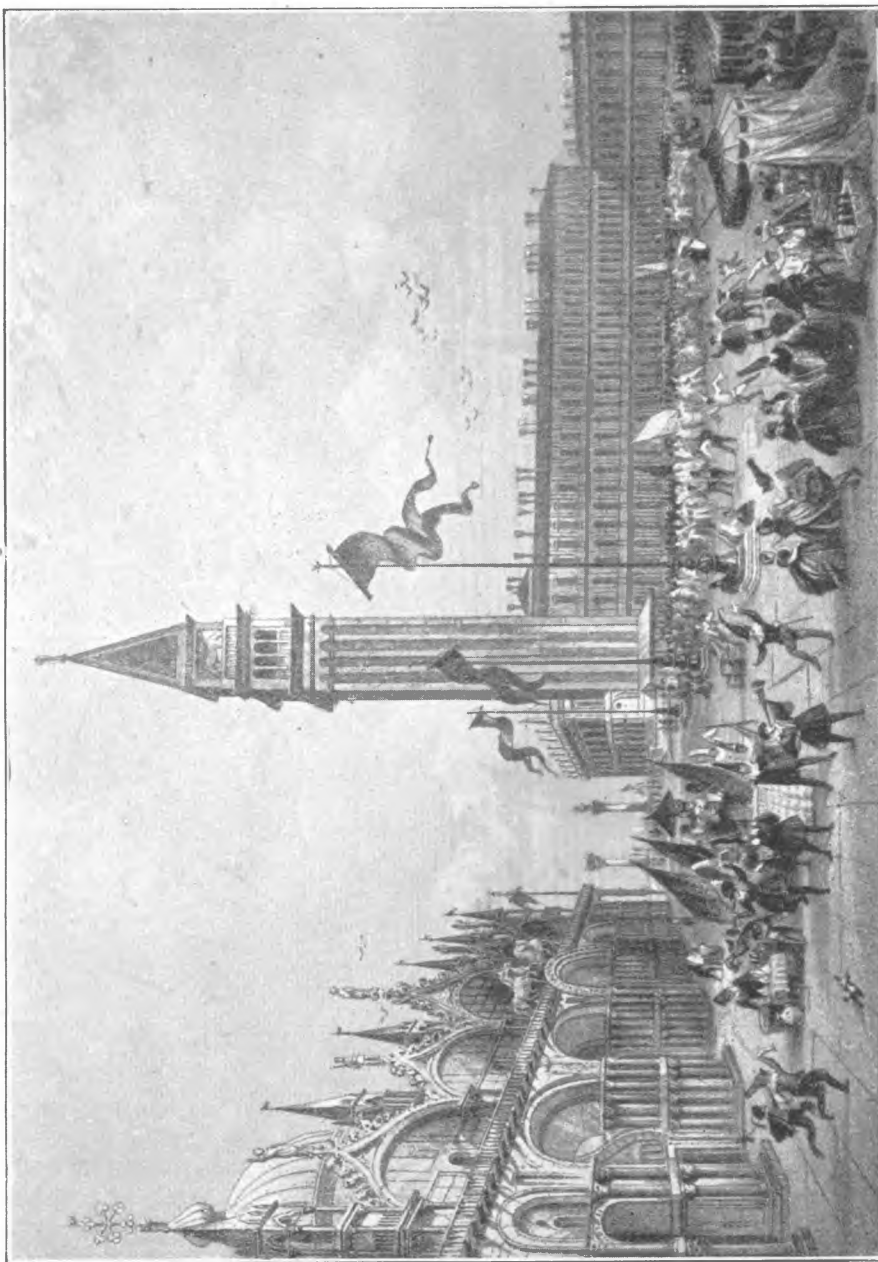


Рис. 200. Венеція. Площадь св. Марка во время карнавала. Въ глубинѣ видна Пьяцетта. Посрединѣ площади — колокольня Марка.

солнца зажигаетъ яркимъ пурпуромъ башни и стѣны дворцовъ на опаловомъ фонѣ дымки морскихъ испареній,—пред-

ставляетъ безконечную игру дрожащаго, волнующагося свѣта. Глазь пріучается съ младенческихъ лѣтъ воспринимать всю

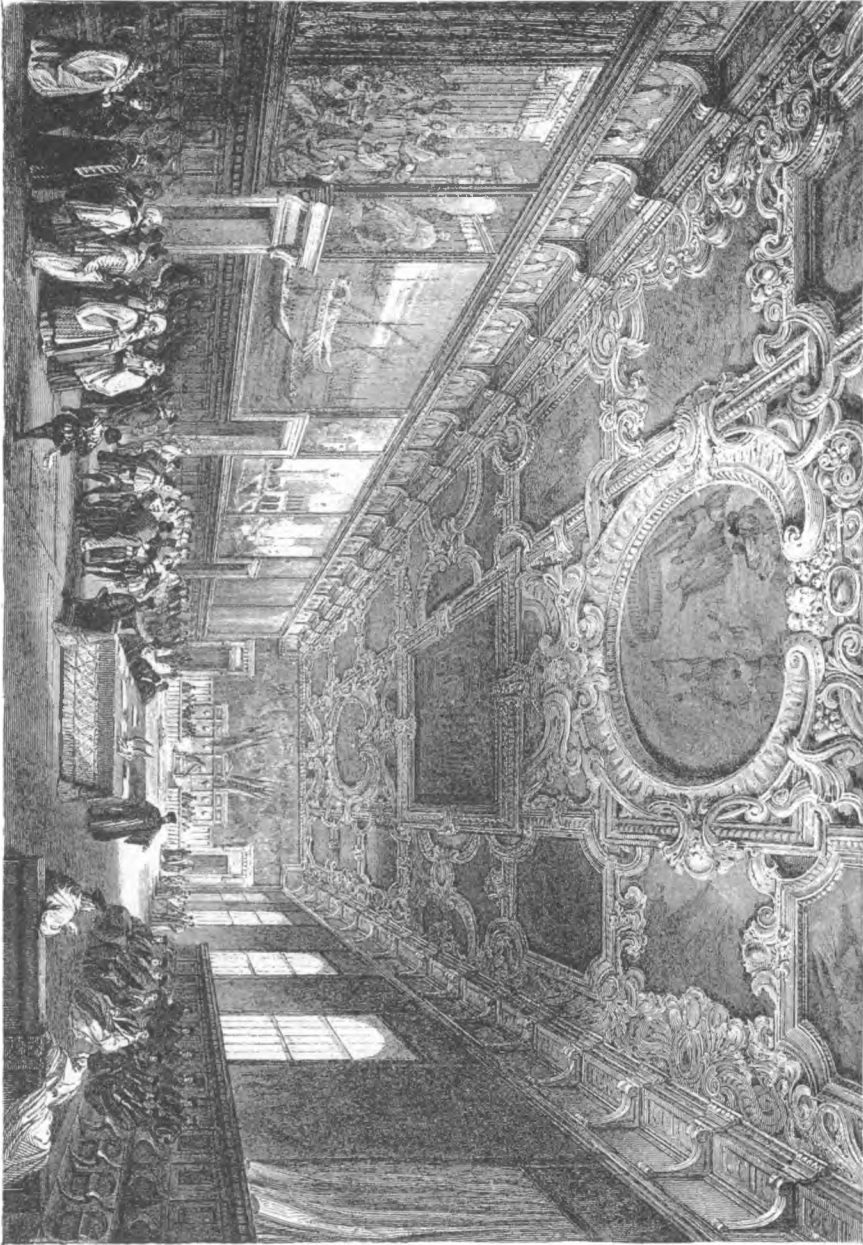


Рис. 201. Венеція. Заль Большаго Совета въ эпоху республики, расписанный Тинторетто.

музыкальность этихъ гармоническихъ впечатлѣній, и потомъ, когда молодой художникъ беретъ за краски, гамма ихъ не-

вольно растетъ и складывается въ извѣстномъ порядкѣ. Дальше мы увидимъ, какъ въ Нидерландахъ, въ сыромъ и влажномъ воздухѣ Амстердама, могъ развиваться полный своеобразной гармоніи колоритъ такихъ мастеровъ, какъ Рембрандтъ и его послѣдователи. Голландцы называли Венецію «южнымъ Амстердамомъ», а венеціанцы — Амстердамъ «сѣвѣрною Венеціею»;

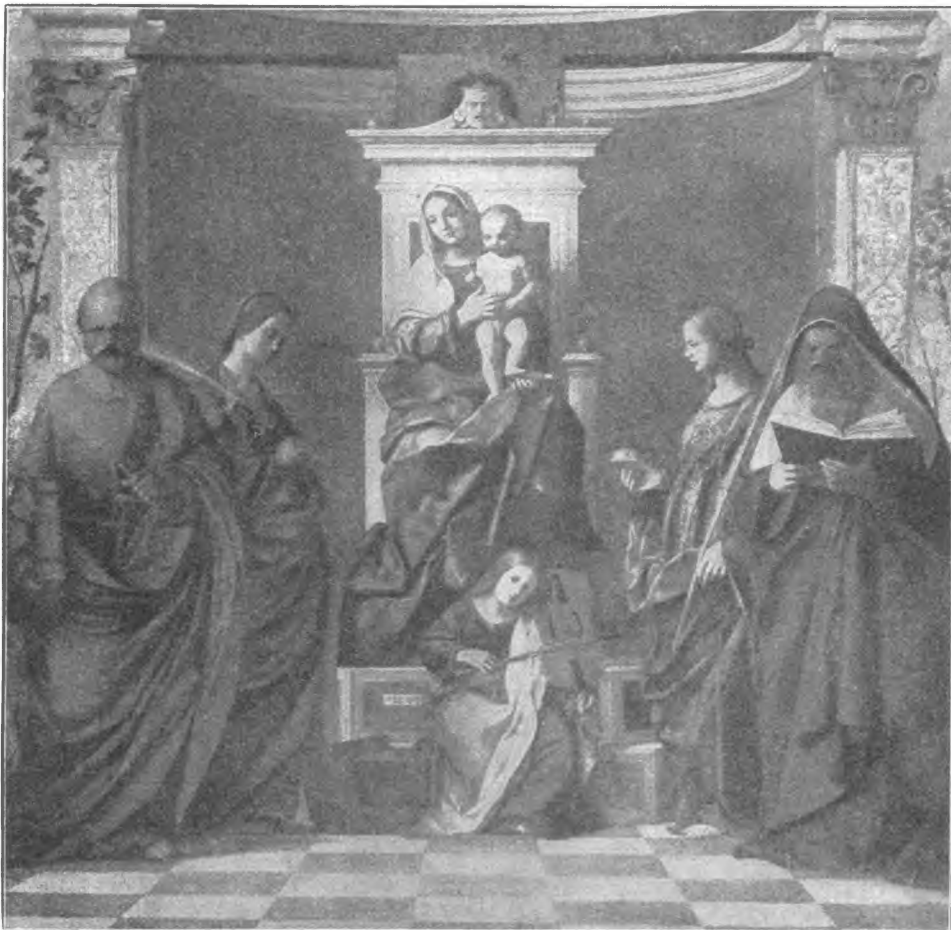


Рис. 202. Джіованни Беллини. Священное собесѣдованіе. Венеція. Церковь св. Захарія.

дѣйствительно, до сихъ поръ оба города, выстроенные на сваяхъ, имѣютъ много общаго, и эта общность сказалась во взаимномъ вліяніи на искусство, несмотря на контрастное положеніе городовъ въ географическомъ положеніи.

Первобытныя обыватели адриатическихъ лагунъ, выстроивъ на плоскомъ побережьи свои домики и укрѣпившись на берегу

не столько ради рыболовства, сколько для безопасности отъ вторженія Атиллы, передали этотъ духъ независимости своимъ потомкамъ. Благодаря морской торговлѣ, скоро городъ совѣтъ



H. Reinhart. gez.

K. Fischer & P. Pichler

Рис. 203. Джорджіоне. Пейзажъ съ фигурами. Венеція. Галерея Джіованелли.

обстроился; вліяніе мавританской архитектуры, Византин, готики, итальянскаго стиля Возрожденія — придали городу пестрый, праздничный характеръ. Византійскій соборъ св. Марка былъ

дополненъ позднѣйшими романскими и готическими пристройками; удивительный дворецъ дожей, чарующій даже въ своей тяжеловѣсной неуклюжести, грузная башня Марка, узкая Пиацетта—парадная площадь между дворцомъ и библіотекой (см. рис. 199),—все это въ связи съ черными гондолами, свѣт-



Рис. 204. Джіорджіоне. Мадонна на тронѣ. Кастельфранко С. Либерале.

лыми каналами, наполненными соленой водой, съ дворцами, выстроенными на сваяхъ, давало радостную и милую картину города безъ лошадей, безъ пыли и шума. До сихъ поръ Венеція кажется огромной театральной декорацией, искусно рассчитанной для вѣчнаго празднованія торжествъ, для процессій и иллюминацій (см. рис. 199 и 200). Могучая республика

любила блескъ и пышность обстановки. Венеціанскіе карнавальные маскарады издавна славились по всей Европѣ и сюда съѣзжались свободные люди пожить широкимъ разливомъ веселой жизни, какъ въ настоящее время съѣзжаются въ Парижъ. Понятно, что при такихъ условіяхъ школа венеціанской живописи могла развиваться только въ помпѣзномъ направленіи; психология отошла на задній планъ, блестящая внѣшняя форма считалась единственнымъ достоинствомъ живописныхъ произведеній. Никто не поднялся до такого искусства придать жизненную

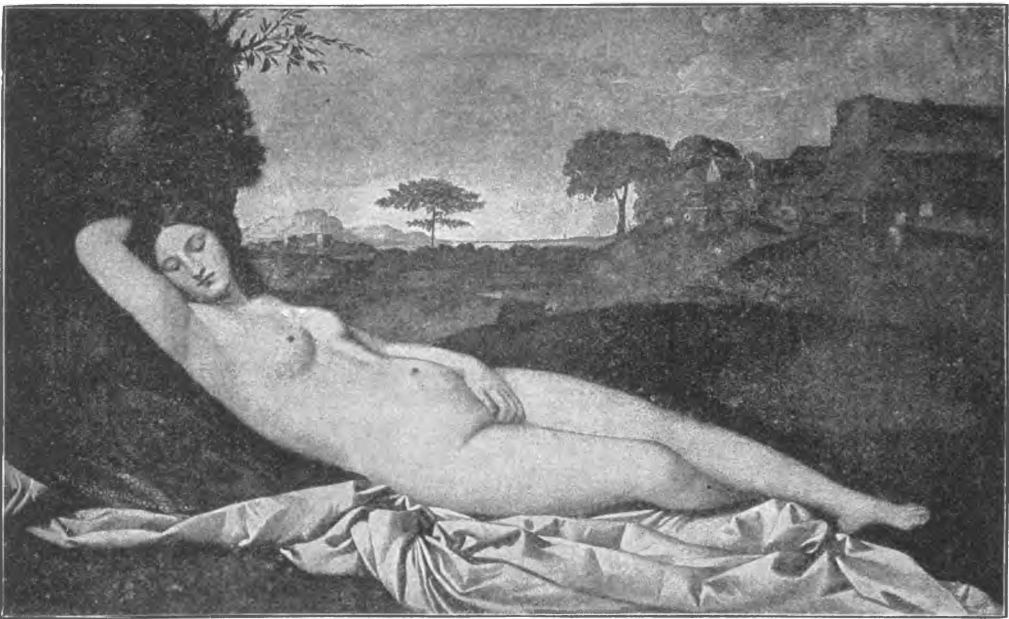


Рис. 205. Джорджіоне. Спящая Венера. Дрезденская галерея.

теплоту колориту нагого тѣла, ярко освѣщеннаго южнымъ свѣтомъ. Грубые и тяжелые мотивы композиціи не цѣнились венеціанцами: они требовали отъ своихъ картинъ жизнерадостности, для того, чтобы глазъ отдыхалъ и успокаивался на произведеніяхъ искусства, чтобы оно не возбуждало въ нихъ ненужныхъ, тяжелыхъ размышленій.

Послѣ того, какъ художникъ Антонелло да-Мессино привезъ въ Венецію изъ Нидерландъ способъ писать картины масляными красками, въ «столицѣ морей» развивается школа,



сперва подъ нѣкоторымъ вліяніемъ Нидерландовъ (въ XV вѣкѣ), а затѣмъ приобрѣтающая уже совершенно самостоятельный характеръ. Первымъ самобытнымъ венеціанскимъ ху-

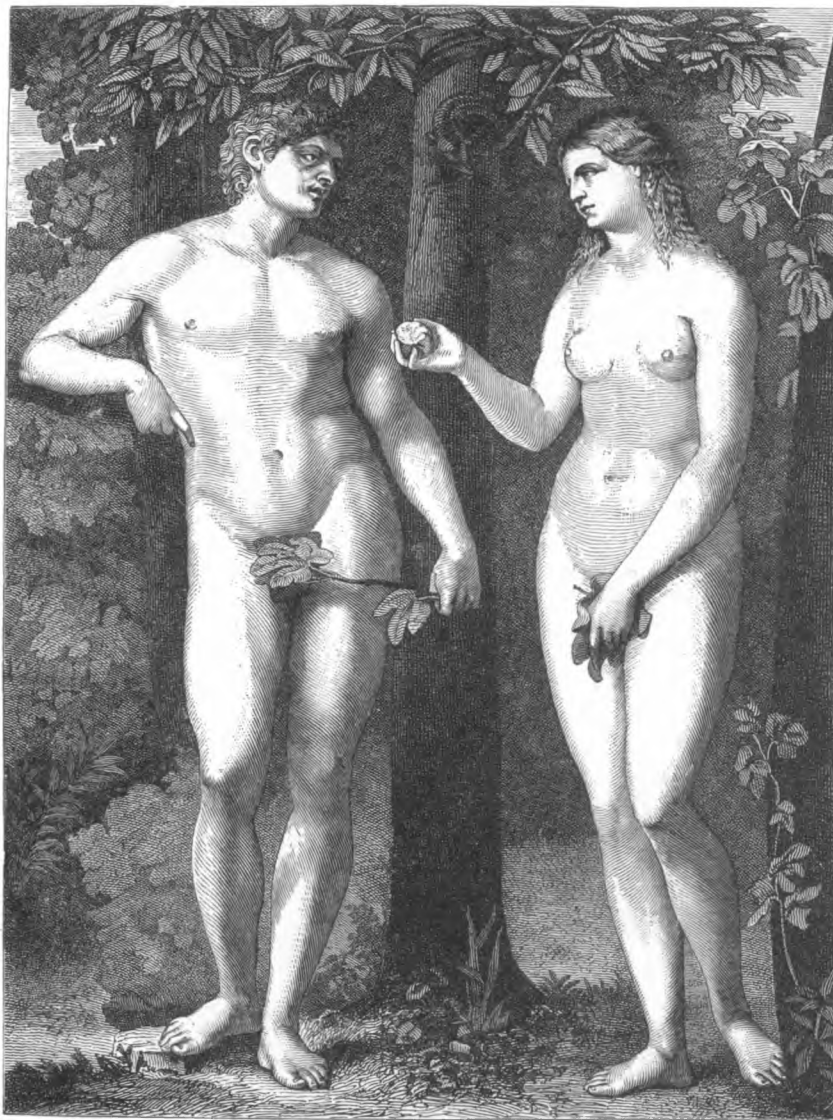


Рис. 206. Пальма Венкю. Грѣхопаденіе. Брауншвейгскій музей.

дожникомъ принято считать Джіованни Беллини (1426—1516). Большинство его работъ находится въ Венеціи и отличается благородствомъ типовъ и красотой компановки. Прилагаемая копія (см. рис. 202) даетъ ясное представленіе о характерѣ ра-

ботъ этого почтеннаго мастера. Прямой его послѣдователь, прогрессирующий въ данномъ направленіи, былъ его ученикъ Джіорджіо Барбарелли ди-Кастельфранко, прозванный Джіорджіоне (1477—1511). Отличные его портреты находятся въ галлерейхъ Венеціи и особенно хорошъ его собственный пор-



Рис. 207. Пальма Веккіо. Портретъ Виоланты. Вѣнскій Императорскій музей.

треть, находящійся въ Мюнхенѣ. Фрески, написанныя имъ въ Венеціи, не сохранились, но до насъ дошло нѣсколько его картинъ, написанныхъ имъ по заказу Венеціи, изъ которыхъ особенно выдается «Укрощеніе демоновъ бури»: въ 1440 году, по преданію, демоны моря хотѣли потопить всю Венецію и

подняли бурю; навстрѣчу имъ поднялись ссв. Маркъ, Николай и Георгій и потопили діаволовъ. Въ настоящее время эта поэтическая композиція находится въ венеціанской академіи. Сюжеты изъ Священнаго Писанія и портреты онъ старался обставлятъ чисто оригинальнымъ и жанровымъ характеромъ, чему примѣромъ могутъ послужить копіи съ его картинъ, изображенныя на рис. 203 и 204. Онъ любилъ изображать нагое тѣло и его «Спящая Венера» въ Дрезденской галлерей занимаетъ очень почетное мѣсто и по рисунку, и по красотѣ модели (см. рис. 205).

Пальма Веккіо былъ художникъ съ весьма ограниченной фантазіей, хотя отчасти примыкаетъ къ своему современнику



Рис. 208. Пальма Веккіо.  
Св. Варвара. Венеція. С. Марія Формоза.

Джіорджіоне, какъ превосходный изобразитель обнаженнаго тѣла, чему доказательствомъ служитъ картина «Грѣхопадєніє»



Рис. 209. Себастьяно дель-Піомбо. Св. Хризостомъ. (Бесѣда святыхъ). Венеція, С. Джіованни Кризостомъ.

(см. рис. 206). Онъ любилъ по преимуществу изображать женскіе портреты. Особенно славится его «Портретъ Віоланты»

въ Вѣнскомъ Императорскомъ музеѣ (см. рис. 207). Лучшимъ его произведеніемъ можно считать «Св. Варвару» въ венеціанской церкви Марія Формоза (рис. 208). Значительнѣе его



Рис. 210. Себастьяно дель-Пиомбо. Св. Семейство. (Оригиналъ не существуетъ).

Фра-Себастьяно дель-Пиомбо (1485—1547), превосходный портретистъ и не менѣе блестящій изобразитель евангельскихъ и библейскихъ сюжетовъ. Его запрестольный образъ С.-Джiovанни Хризостомо извѣстенъ подъ именемъ «Бесѣды свя-



тыхъ» (см. рис. 209). Св. Хризостомъ сидитъ съ книгой передъ аналоемъ, передъ нимъ съ крестомъ стоитъ молодой



Рис. 211. Лоренцо Лотто. Мадонна. Дрезденская галерея.

Юаннъ Креститель; сзади видны двое другихъ святыхъ, а на первомъ планѣ, слѣва, три женщины, изъ которыхъ одна —



Марія Магдалина — отличается выдающейся красотой. Другая копія съ дель-Піомбо (см. рис. 210) даетъ намъ ясное пред-

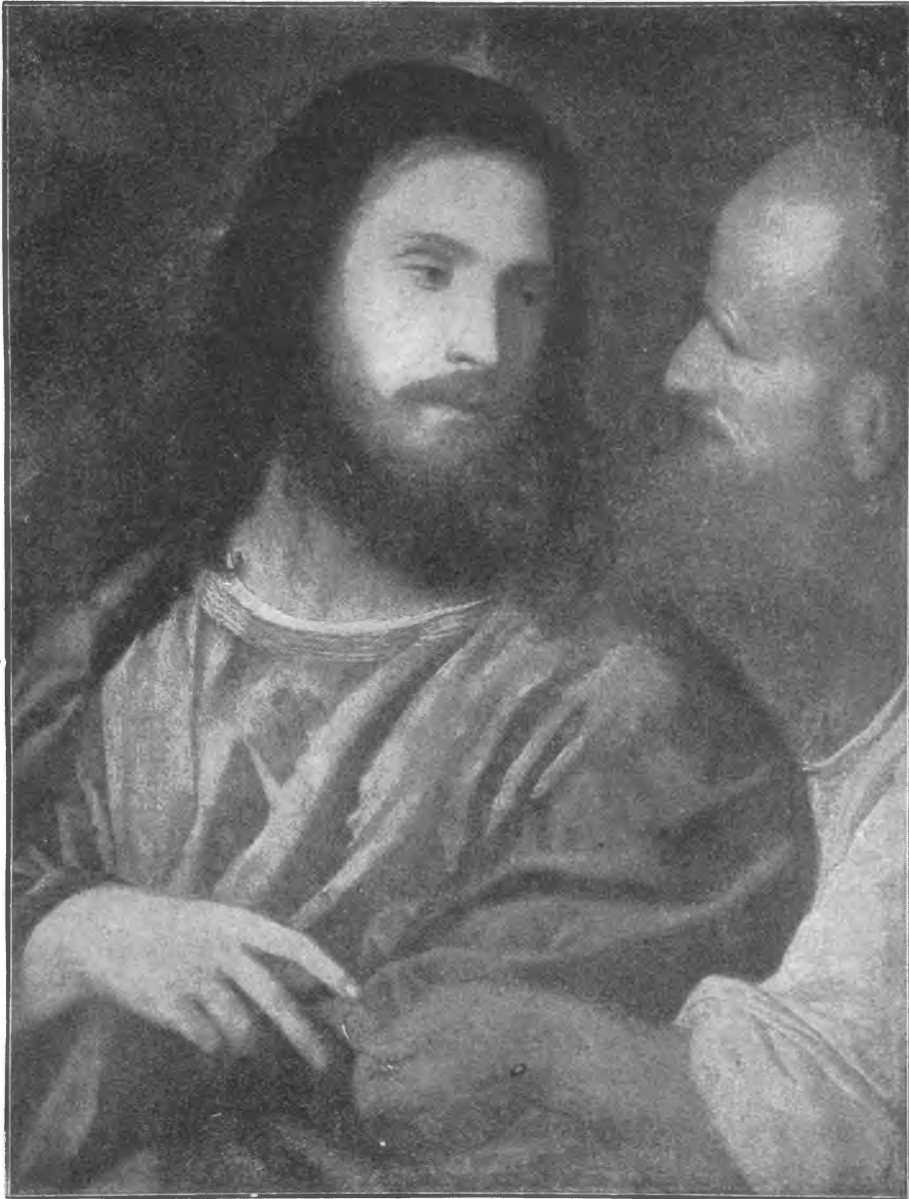


Рис. 212. Тиціано. Динарій Кесаря. Дрезденская галлеря.

ставленіе о чистотѣ формъ и линій этого художника. Къ сожалѣнію, этотъ оригиналь Піомбо утраченъ. Изъ подражателей Джіорджіоне надо еще упомянуть о Лоренцо Лотто



Рис. 213. Тиціано. Взятіє Божіей Матери на небо, Венеція. Академія.

(1476—1556); три его произведенія имѣются и въ нашемъ Эрмитажѣ. Мадонна, копія съ которой у насъ прилагается,



Рис. 214. Тиціано. Конный портретъ Карла V. Мадридъ. Прадо.

находится въ Дрезденской галлерей (см. рис. 211) и, несмотря на отсутствіе самостоятельности, высоко ставится знатоками за блестящую технику.

Во главѣ венеціанской школы, конечно, стоитъ одинъ изъ крупнѣйшихъ итальянскихъ художниковъ Вечеліо, болѣе извѣстный подъ именемъ Тиціано (1477 — 1576). По колориту Тиціано признается единственнымъ въ своемъ ро-



Рис. 215. Тиціано. «La Bella». (Герцогиня Урбино.) Флоренція. Палаццо Питти.

дѣ мастеромъ, а по разнообразной смѣлости и торжественности композиціи онъ можетъ быть сравниваемъ развѣ съ однимъ Рубенсомъ. Проживя до 99 лѣтъ, онъ съ неутомимой энергіей создалъ безчисленное множество произведеній, самыхъ разнообразныхъ по сюжету и трактовкѣ, то суровыхъ



Рис. 216. Тиціано. Мадонна Семейства Пезаро. Венеція. Maria del Frari

и пламенныхъ, то нѣжныхъ и жизнерадостныхъ. По происхожденію онъ былъ дворянинъ и сынъ богатаго человѣка. Почувствовавъ влеченіе къ живописи, онъ поступилъ въ мастерскую Беллини, а затѣмъ увлекся талантомъ своего товарища Джорджіоне. Слава его начинается съ 1508 года, когда онъ написалъ на двери стараго шкапа, такъ-называемое, «Кресто дела Монета»,—картина, извѣстная теперь подъ



Рис. 217. Тиціано. Положеніе Христа во гробъ. (Венеція. Академія.)

именемъ «Кесарева динарія» и находящаяся въ Дрезденской галлерей (см. рис. 212).

Здѣсь поражаетъ зрителя контрастъ экспрессіи двухъ фигуръ—Христа и фарисея: Первый спокоенъ и кротокъ, второй—лукавъ и мелочень. Уже послѣ этой картины Тиціано признали первымъ художникомъ республики. Его «Взятіе на небо Богіей Матери» еще болѣе утвердило его репутацію (см. рис. 213). Написано оно было для церкви С. Марія dei Frari (теперь въ академіи). Внѣшнее расположеніе композиціи обычное: внизу апостолы у пустой гробницы, смотрящіе на Богоматерь, окру-



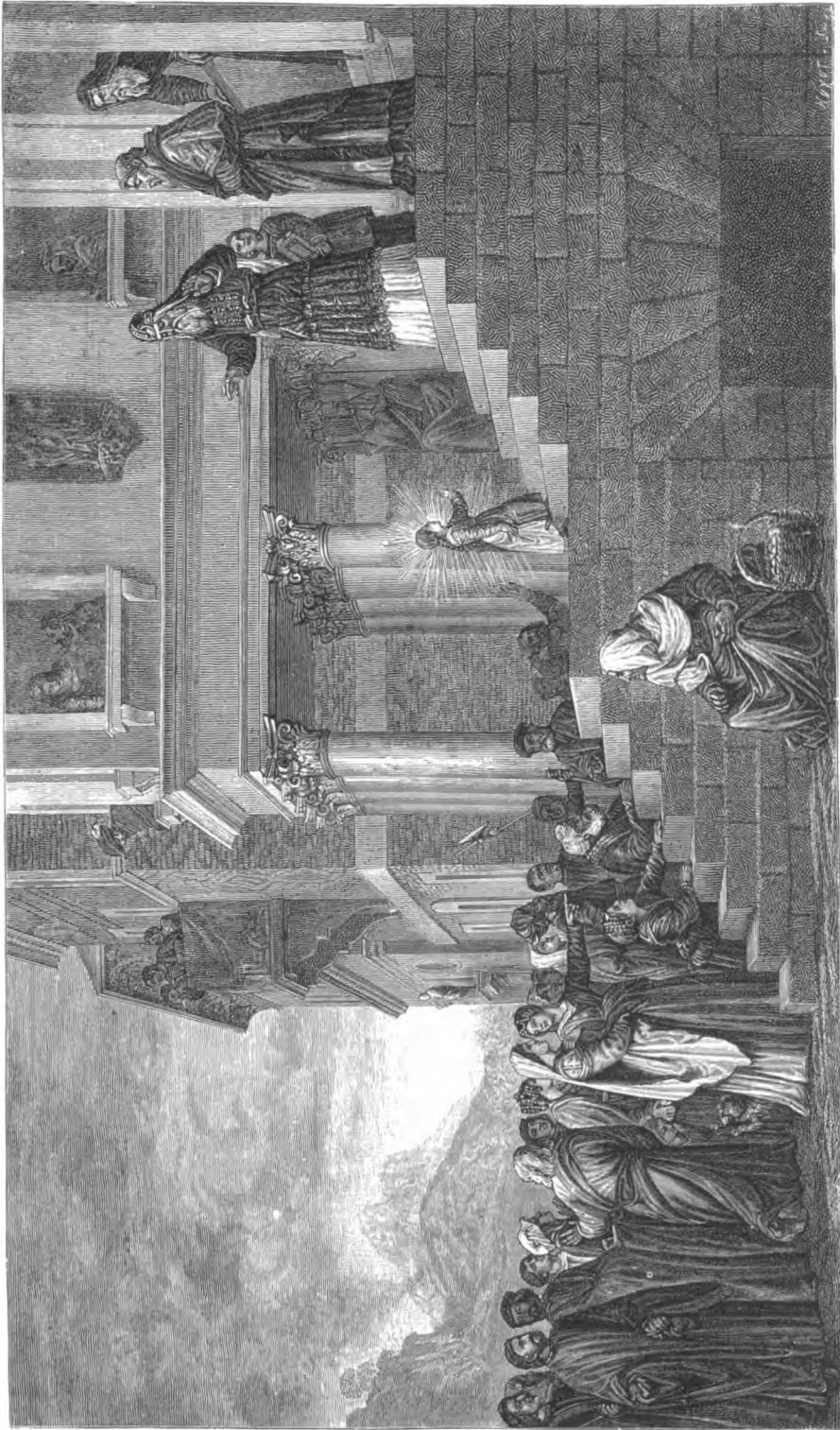


Рис. 218. Тиціано. Введеніе во храмъ. Въ Венеціи, въ Академіи художествъ.



Рис. 219. Тициано. Данаа. Спбурскій Эрмитажъ.

женную ангелами и поднимающуюся на небо. Въ изображеніи апостоловъ и Богоматери художникъ отступилъ отъ традицій: апостолы представлены сильными, страстными людьми, одуше-

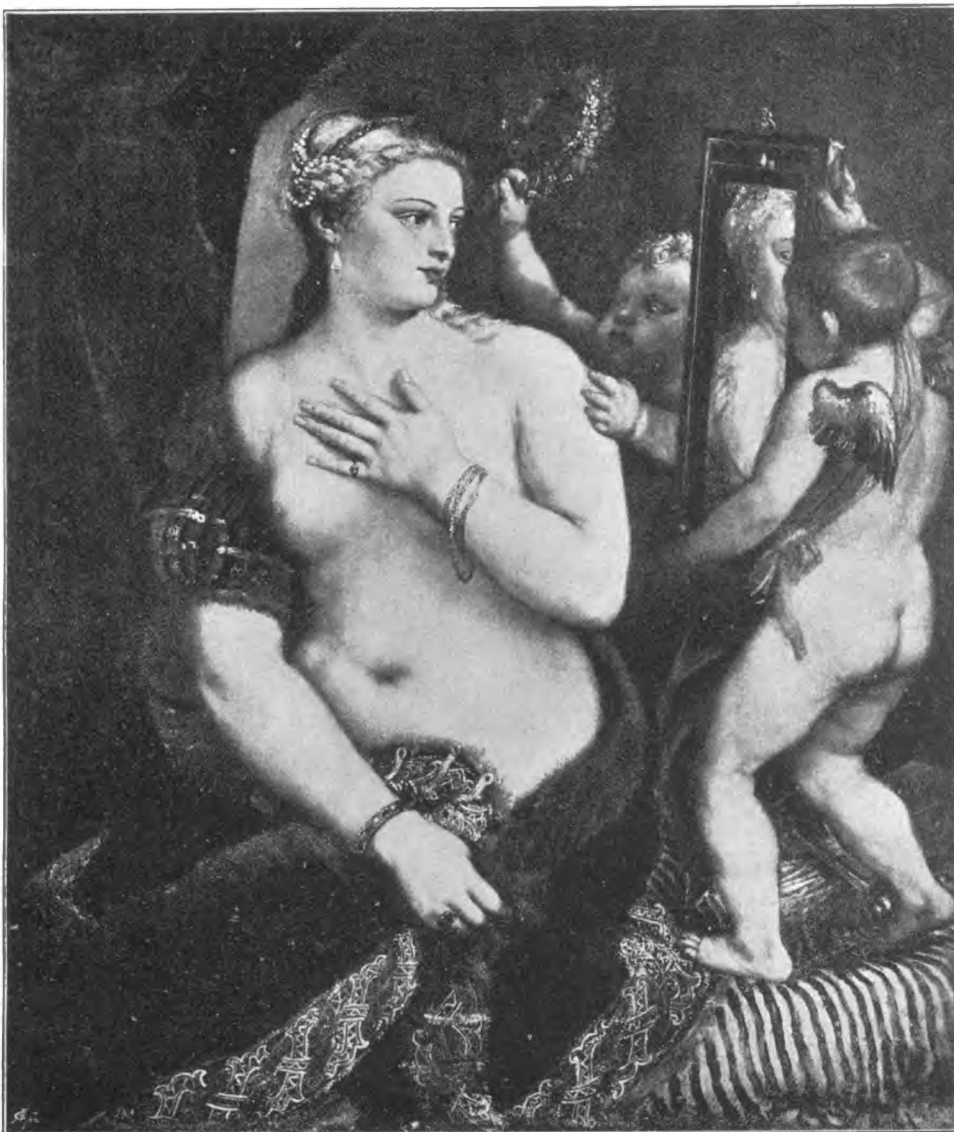


Рис. 220. Тиціано. Венера передъ зеркаломъ. СПбургскій Эрмитажъ.

вленными однимъ жгучимъ порывомъ; точно также Богоматерь—не кроткая и смиренная, а сіяющая гордой радостью поднимается къ небу. Не менѣ нова и художественная передача событія. Нижнія темныя широкія массы постепенно пере-

ходятъ кверху въ золотистые, свѣтлые тоны и создаютъ чудное соединеніе красокъ, гармонирующее съ могучей фигурой Бога-Отца, радостнымъ ликованіемъ ангеловъ и бурными движеніями апостоловъ.

Слава Тиціано распространилась далеко за предѣлами Венеціи: его звали въ Римъ и Парижъ, Карлъ V заказалъ ему



Рис. 221. Тиціано. Марія Магдалина. СПетербургскій Эрмитажъ.

свои портреты, заявивъ, что никто не долженъ, кромѣ Тиціано, писать ихъ. Съ 1545 года онъ, по приглашенію папы, долго жилъ въ Римѣ и умеръ отъ моровой язвы, быть-можетъ, переживъ бы, при болѣе счастливыхъ обстоятельствахъ, столѣтіе. Изъ образцовъ его работъ, приложенныхъ у насъ, обращаютъ

на себя вниманіе: «Конный портретъ Карла V», находящійся въ Мадридѣ, въ Прадо; если лошадь короля условна, то самъ король, по экспрессіи лица и по позѣ, превосходенъ (см. рис. 214). Другой портретъ, герцогини Урбино (такъ-называемый «La Bella»), находящійся въ галереѣ Питти, одно изъ величайшихъ произведеній портретной живописи (см. рис. 215); «Мадонна семейства Пезаро» напоминаетъ общій типъ картинъ той категоріи, которая называлась «бесѣдами святыхъ», — только здѣсь гораздо болѣе художественности даже въ симметрической трактовкѣ композиціи (см. рис. 216). «Положеніе Спасителя во гробъ», находящееся во дворцѣ Манфрини въ Венеціи (см. рис. 217). Оригинальный, чисто свѣт-



Рис. 222. Тиціано. Любовь небесная и земная. Римъ. Галерея Боргезе.

скій характеръ носить его «Введеніе Пресвятой Дѣвы во храмъ», гдѣ сенаторы св. Марка со вниманіемъ слѣдятъ за граціозной дѣвочкой, поднимающейся по ступенямъ храма; жанровый характеръ композиціи усиливается фигурой торговки яйцами, расположившейся на первомъ планѣ (см. рис. 218).

Великимъ мастеромъ считается Тиціано въ изображеніи женскаго тѣла. Въ музеяхъ имѣется много его Данай и Венеръ, и нашъ Эрмитажъ справедливо гордится превосходной «Данаей», на которую Юпитеръ нисходитъ въ видѣ золотого дождя (см. рис. 219). Не менѣе хороши въ томъ же Эрмитажѣ «Венера передъ зеркаломъ» (см. рис. 220) и особенно «Кающаяся Марія Магдалина», глаза которой, полные слезъ и обра-



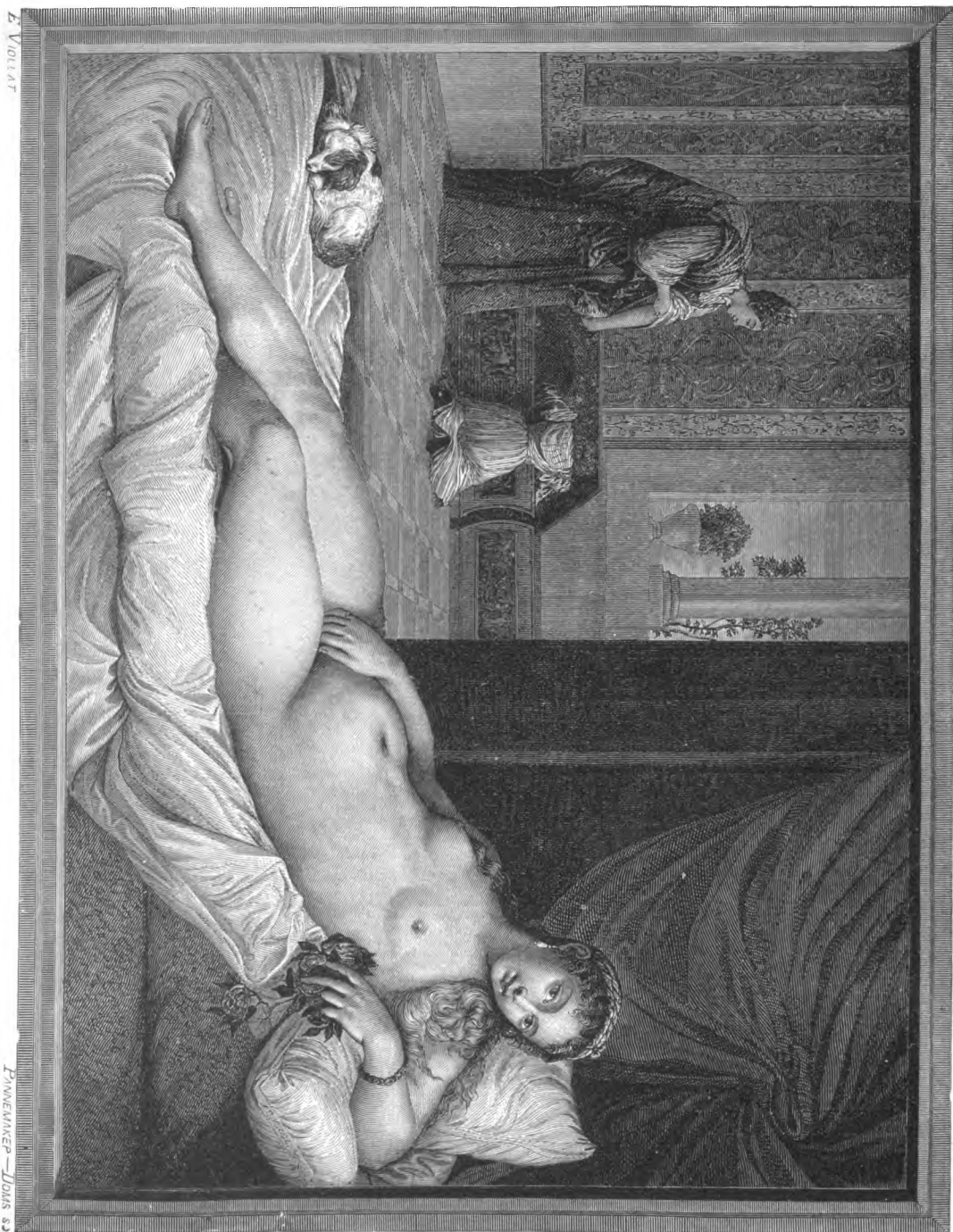


Рис. 223. Тициано. Венера съ собачкой, — портретъ герцогини Урбинской. Галерея Урффици. во Флоренции.





Рис. 224. Тиціано. Даная. Неаполитанскій музей.

щенные къ небу, переданы неподражаемо (рис. 221). Кромѣ этихъ картинъ, въ Эрмитажѣ есть его «Богоматерь съ Младенцемъ», «Се—человѣкъ», «Спаситель», «Богоматерь съ Маріей

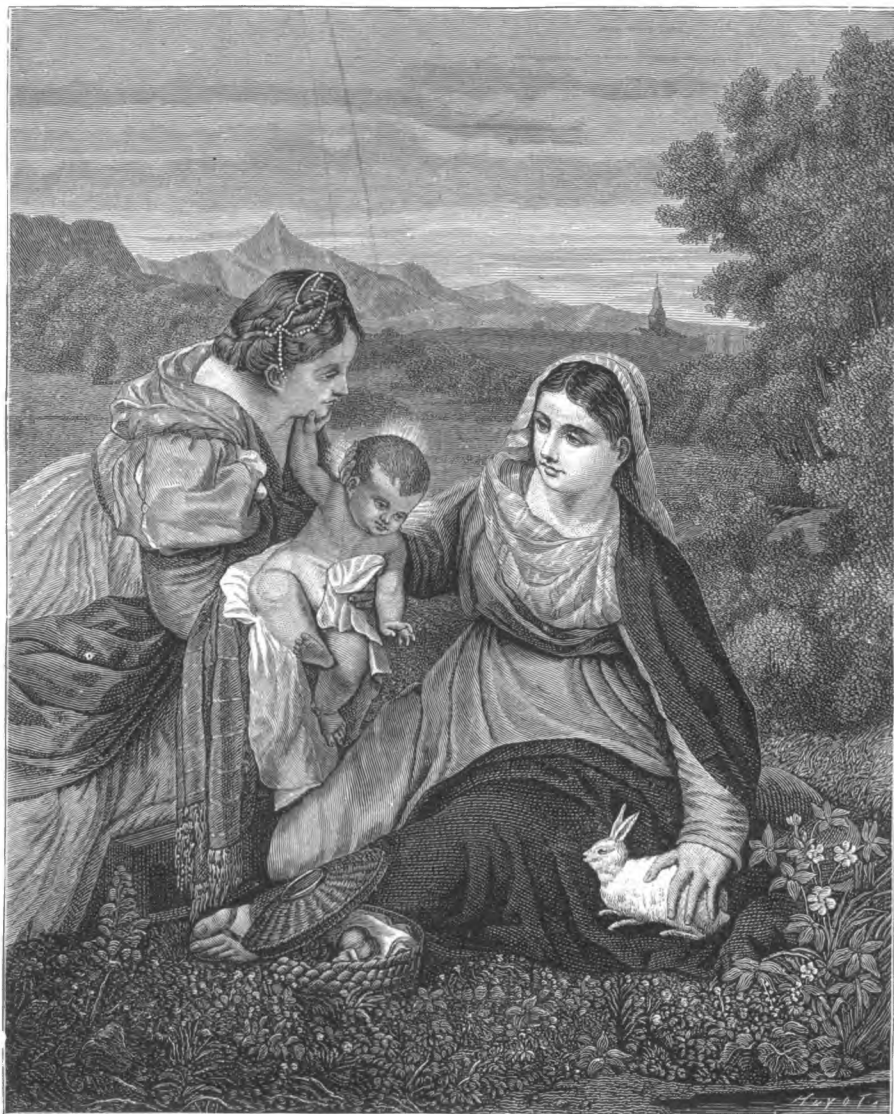


Рис. 225. Тиціано. Мадонна съ бѣлымъ кроликомъ. Парижъ, галерея Лувра.

Магдалиной», «Несеніе креста», «Св. Севастьянъ» и нѣсколько портретовъ. Иногда Тиціано писалъ въ романтико-символическомъ стилѣ. Въ этомъ родѣ извѣстна его «Небесная и земная любовь», изображенная въ видѣ двухъ женщинъ у ко-

лодья-саркофага (рис. 222). Въ этомъ же родѣ лондонская картина «Три возраста», изображающая пастуха съ пастушкой, маленькихъ крылатыхъ амуровъ и старика, окруженнаго костями. Въ картинахъ послѣдняго періода дѣятельности Тициано уже чувствуется значительный упадокъ, хотя колоритъ и композиція остаются такими же мощными. Послѣдняя его картина—«Умершій Спаситель»—написана имъ на сотомъ году жизни.

Рис. 223—изображаетъ портретъ герцогини Урбинской



Рис. 226. Тициано. Иисусъ Христосъ и прелюбодѣйная жена. Римъ.

(Элеонора la Bella), прежде называвшійся «Венерой съ собачкой». Рис. 224—вариантъ нашей эрмитажной Данаи. Рис. 225—Св. Семейство съ кроликомъ, — одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ Лувра. Рис. 226—Христосъ и жена, ятая въ прелюбодѣяннн, гдѣ много превосходныхъ головъ. Рис. 227—«Дѣвушка съ корзиной»—портретъ дочери художника, Лавини; собственность Берлинскаго музея.

Учениковъ у него было немного, но подражателей множество. Какъ портретистъ—былъ очень извѣстенъ Парисъ

Бордоне (1500—1570), работы котораго очень часто путають съ работами Тиціано. Особенно извѣстна его картина «Кольцо



Рис. 227. Тиціано. Дѣвушка съ корзиной. (Портретъ дочери художника, Лавині).  
Берлинъ. Старый музей.

св. Марка». Она изображаетъ рыбака, вручающаго венеціанскому дожу въ торжественномъ засѣданіи сенаторовъ кольцо,

данное ему св. Маркомъ, какъ залогъ его благоволенія къ Венеціи. (См. рис. 228.)



Рис. 228. Парись Бордоне. Кольцо св. Марка. Венеціанская академія.

Джакопо Робусти, извѣстный подъ именемъ Тинторетто, ученикъ Тиціана (1519—1594), тоже одинъ изъ блестящихъ представителей венеціанской живописи. Онъ недолго занимался

въ студиі Тиціано, считая учителя небрежнымъ въ рисунокѣ и предпочитая ему Микель-Анджело. Онъ говорилъ, что нужно изучать тѣло при искусственномъ освѣщеніи, когда мускулатура проступаетъ съ бѣльшимъ рельефомъ. Написалъ Тинторетто множество картинъ, изъ которыхъ нѣкоторыя поражаютъ своею колоссальностью. Такъ, напр., «Рай» въ палаццо Дожей имѣетъ 74 фута длины и 30 футовъ вышины. Спѣшность работъ, конечно, отражается на исполненіи и уменьшаетъ значеніе Тинторетто. Онъ рѣдко вдумывался въ изображаемый сюжетъ и образцомъ небрежности его трактовки является «Тайная вечеря» въ церкви Трөвазо. Апостоль Іоаннъ почему-то крѣпко спитъ, остальные ученики спрашиваютъ у Христа: «не я ли, Господи!» Апостоламъ прислуживаетъ пажъ, женщина и нѣсколько слугъ; одинъ изъ апостоловъ достаетъ бутылку въ соломенной плетенкѣ, другой снимаетъ съ блюда крышку, не замѣчая, что кошка добралась до него и ѣстъ. Лучшей его картиной признается «Чудо св. Марка», находящаяся въ венеціанской академіи (см. рис. 229); здѣсь ракурсъ св. Марка, низвергающагося съ неба для освобожденія раба отъ мучительной смерти, является, быть-можетъ, ужъ слишкомъ оригинальнымъ и смѣлымъ. Во всей композиціи видна преувеличенность, составляющая отличительную черту этого художника \*).

Паоло Веронезе (1528—1588). По колориту онъ стоитъ почти на одномъ уровнѣ съ Тиціано, которому несомнѣнно подражалъ; иные критики даже находятъ, что по блеску красокъ онъ въ значительной мѣрѣ превзошелъ Тиціано, создавая произведенія, подобныя «очаровательнымъ симфоніямъ» \*\*). Любимѣйшими его композиціями были роскошныя венеціанскія пиршества, которыя онъ пріурочивалъ, и довольно наивно, къ сюжетамъ изъ Св. Писанія. Евангельское событіе отходитъ въ его изображеніи на задній планъ, а чувствуется, первымъ дѣломъ, веселая, кипучая жизнь богатой республики въ роскош-

\*) Эрмитажъ насчитываетъ только два несомнѣнныхъ произведенія Робусті-Тинторетто: «Рождество Богоматери» и «Воскресеніе праведныхъ». Двѣ другія его картины весьма сомнительны.

\*\*.) Куглеръ.



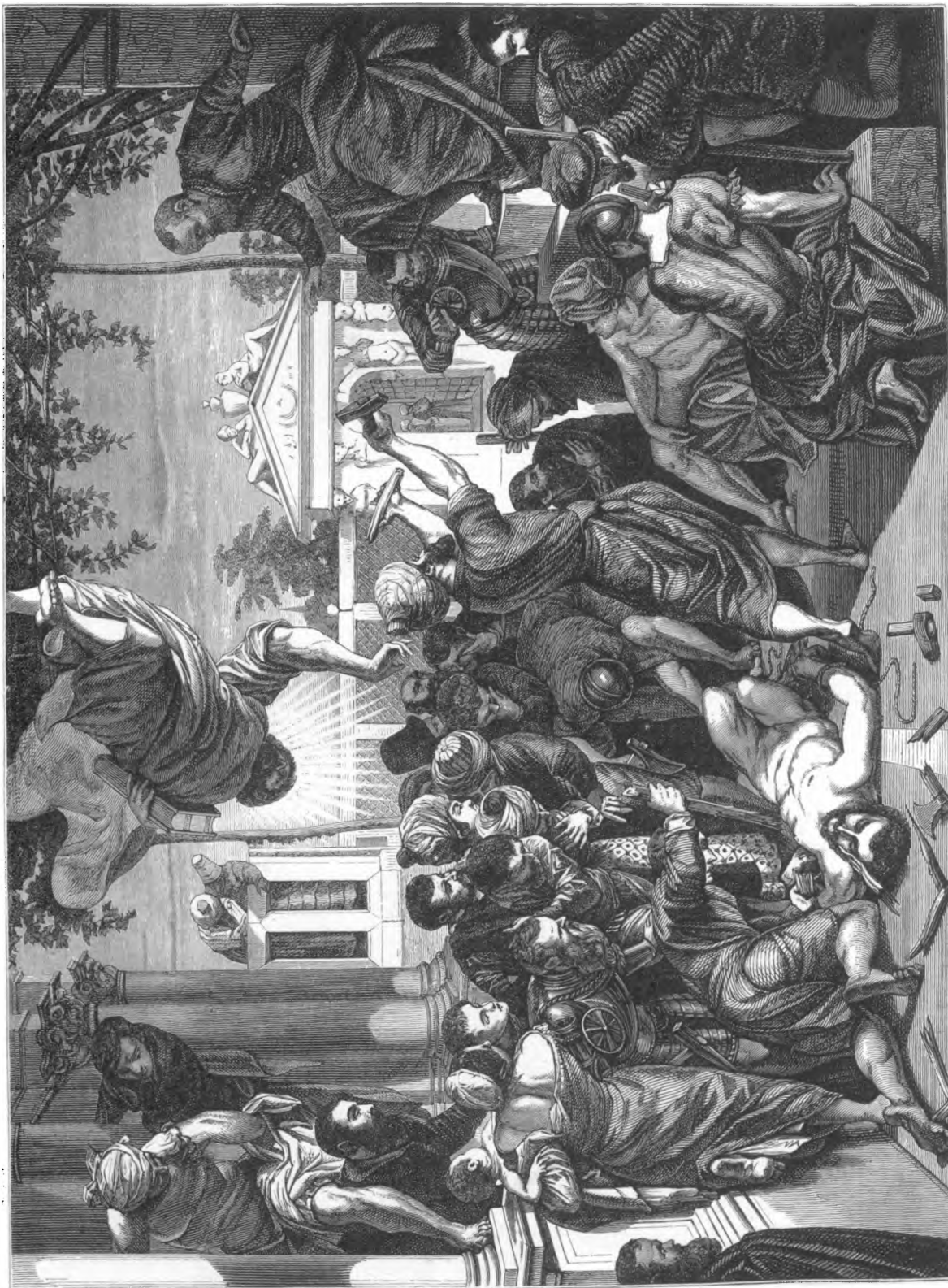


Рис. 229. Тинторетто. Св. Маркъ освобождаетъ раба отъ мучительной смерти. Венеціанская академія.

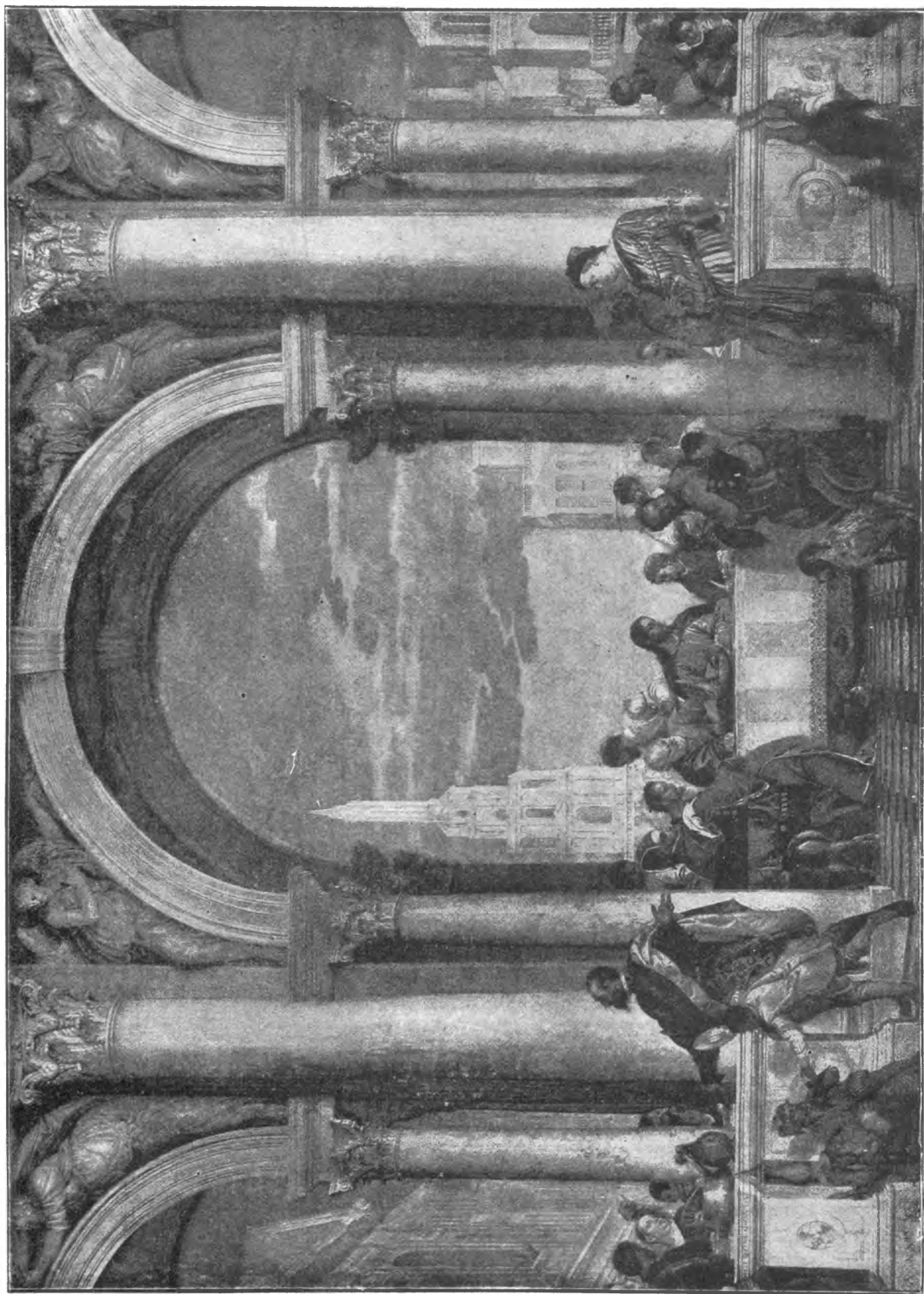


Рис. 230. Паоло Веронезе. Пиръ у Левита. (Средняя часть картины.) Венеция. Академія.

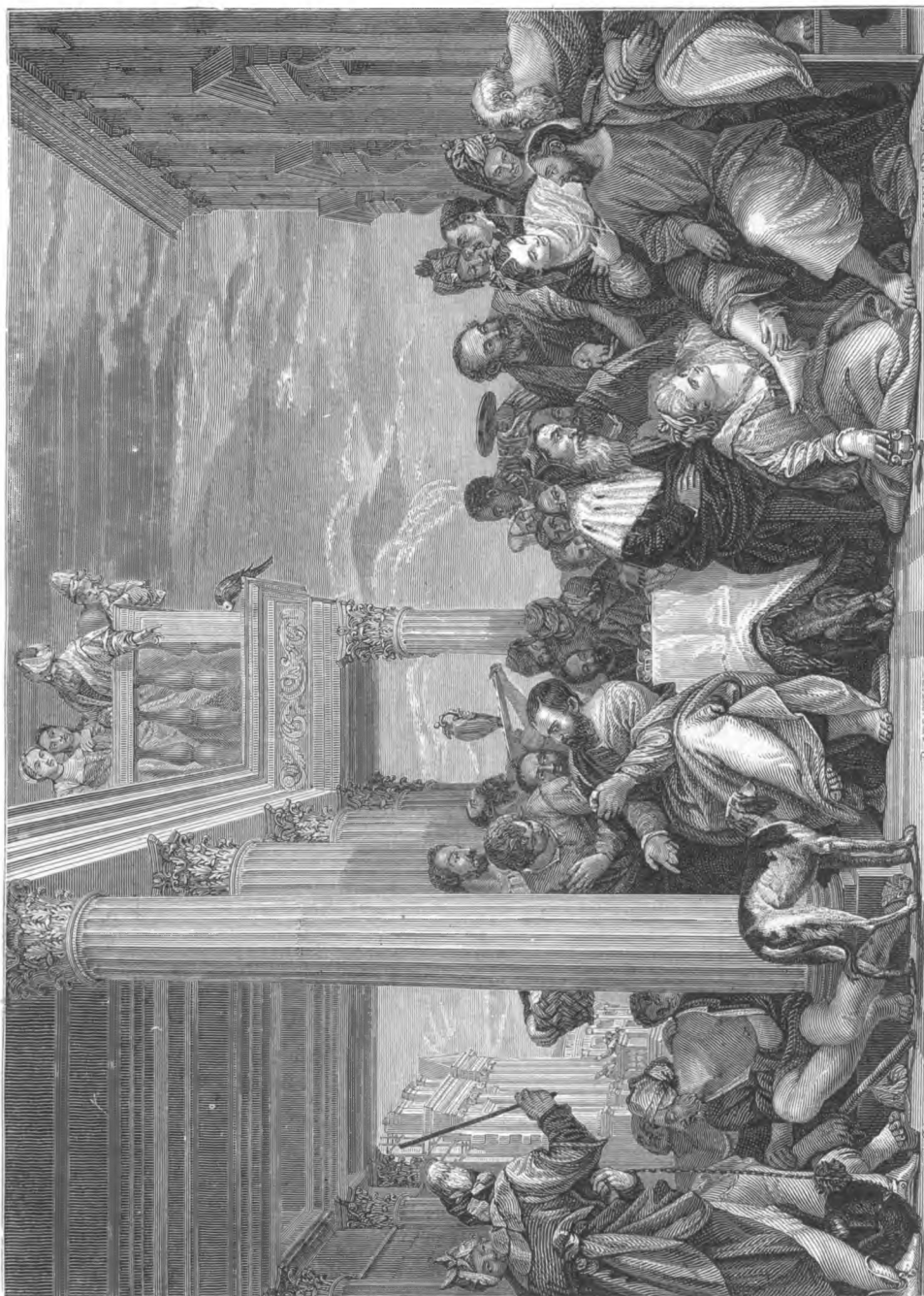


Рис. 231. Веронезе. Христосъ и Марія Магдалина. Въ Туринѣ.

ной декораціи дворцовъ съ блестящими костюмами и богатѣйшей утварью. Фигуры Христа и Богоматери хотя и являются центральными фигурами композицій, но нерѣдко привлекаютъ вниманіе зрителя меньше, чѣмъ аксессуарныя фигуры. Образцомъ подобнаго рода картинъ является «Бракъ въ канѣ Га-



Рис. 232. Веронезе. Прощаніе Христа съ Матерью. Флоренція. Галлерей Уффици.

лилейской», находящийся нынѣ въ парижскомъ Луврѣ. Лучшей группой этой картины считается оркестръ музыкантовъ, гдѣ старый Тиціанъ играетъ на контрбасѣ, а Тинторетто и самъ Веронезе—на віолончеляхъ. Совершенно подобная картина находится въ венеціанской академіи и изображаетъ «Пиръ у Левита» (см. рис. 230). Не менѣе значительны пла-





тажъ очень хорошее «Снятіе со креста», гдѣ тѣло Спасителя поддерживается Богоматерью и молодымъ человѣкомъ; эскизъ «Моисей, взятаго изъ воды», эскизъ «Поклоненія волхвовъ»,



Рис. 234. Джіованни да-Болонья. Меркурій. Флоренція. Национальный музей.

«Марсъ и Венера», «Отдохновение Св. Семейства на пути въ Египетъ», «Отрокъ Христосъ во храмѣ», «Распятіе», «Діана», «Минерва» и четыре хорошіе портрета, изображающіе представителей венеціанской аристократіи.

Для того, чтобы охарактеризовать полнѣе эпоху итальянскаго ренессанса, мы помѣщаемъ нѣсколько копій съ произведеній скульптуры, мебели и предметовъ роскоши.

Рис. 233. Фонтанъ Нептуна въ Болоньѣ.—Фонтанъ этотъ, работы Джіованни да-Болонья (1524—1608), замѣчательнъ энергичными очертаніями и удачною композиціей отдѣльных частей. Джіованни да-Болонья—наиболѣе выдающійся скульпторъ конца эпохи ренессанса. Своимъ декоративнымъ произведеніямъ онъ придаетъ колоссальные размѣры и украшаетъ ихъ пластическими изображеніями стіля «гроттеско»—масками и фантастическими животными.

Рис. 234. Меркурій. Бронзовая статуя того же художника, въ Национальномъ музеѣ Флоренціи. Превосходно задумана статуя Меркурія, изображающая бога несущимся по вѣтру, который представленъ въ видѣ головы Эола, выдувающего струю воздуха. Въ этой статуѣ Джіованни далъ новую жизнь античному замыслу. Копіи съ этой статуи пользуются широкимъ распространеніемъ.

Рис. 235. Мраморный каминъ. Венеція, палаццо Дожей. Архитектура имѣетъ рѣзкое вліяніе на складъ и украшеніе декоративныхъ работъ. Въ предметахъ комнатнаго украшенія повторяются мотивы монументальной архитектуры; въ каминѣхъ видна послѣдовательная смѣна архитрава, фриза, вѣнчающаго карнизы, и раздѣляющихъ и соединяющихъ частей.

Рис. 236. Облицовка стѣны изъ Санта-



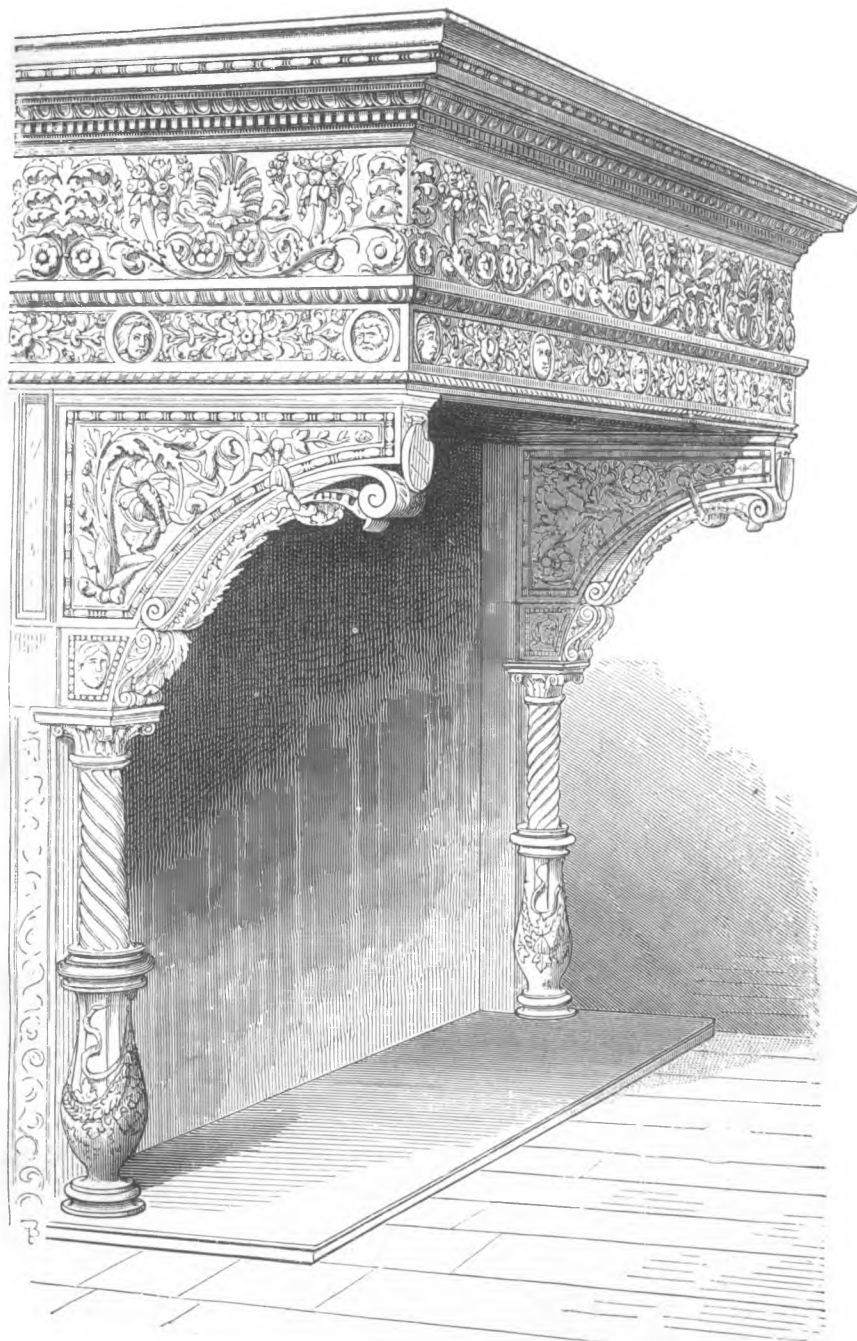


Рис. 235. Мраморный каминъ во дворцѣ Дожей въ Венеціи.

Кроче во Флоренціи. Между декоративнымъ стилемъ ренессанса и готическимъ существуетъ большая разница. Въ готическихъ постройкахъ цѣлая большая плоскость покрывается отдѣльными орнаментальными мотивами, заимствованными изъ архитектуры, тогда какъ въ произведеніяхъ стиля ренессансъ обрабатываются отдѣльныя небольшія части, которыя

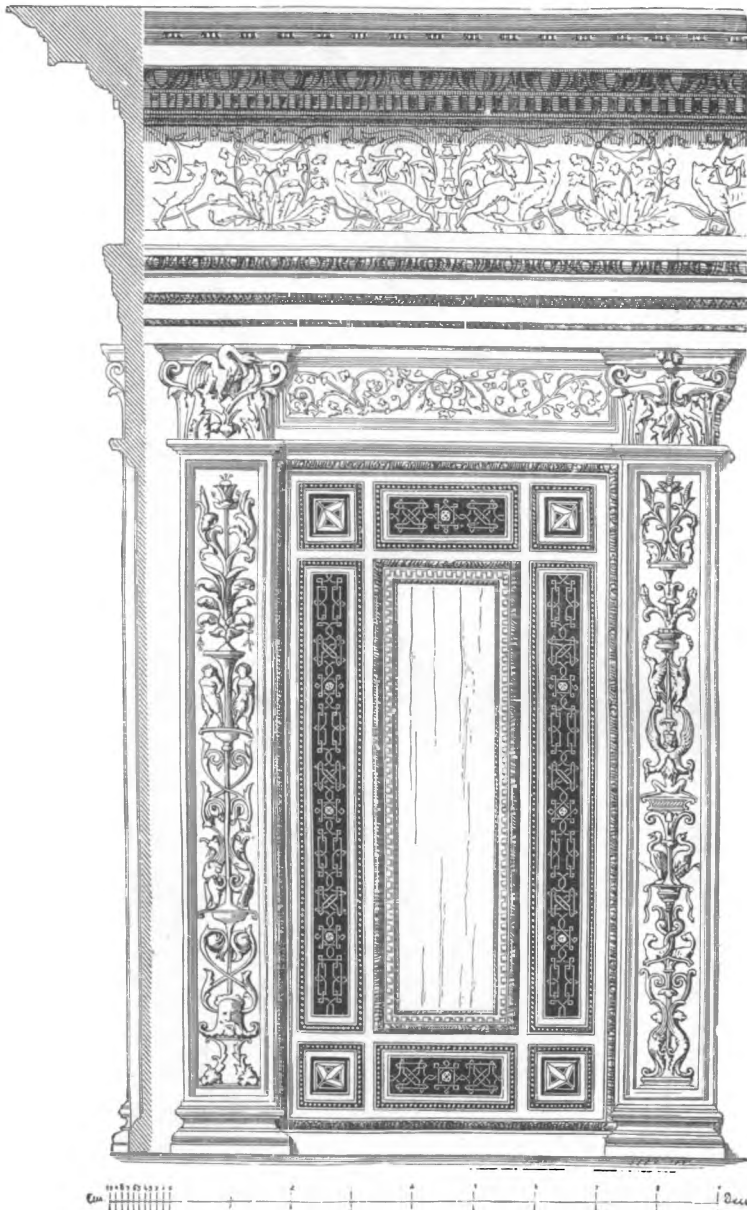


Рис. 236. Облицовка стѣны въ Санта-Кроче. (Флоренція.)

какъ будто въ миниатюрѣ подражаютъ архитектурной конструкціи. Отдѣлка данной стѣны заключаетъ въ себѣ части, на подобіе пилястровъ, архитрава и карниза, промежутки между которыми имѣютъ чисто-декоративный характеръ. Они покрыты плоскими барельефами, любимыми мотивами которыхъ служатъ листья, вьющіяся растенія и гирлянды плодовъ.



Рис. 237. Дверной молотокъ. (Изъ  
Вѣнскаго музея.)



Рис. 238. Фонарь. (Дворецъ  
Строцци во Флоренціи.)

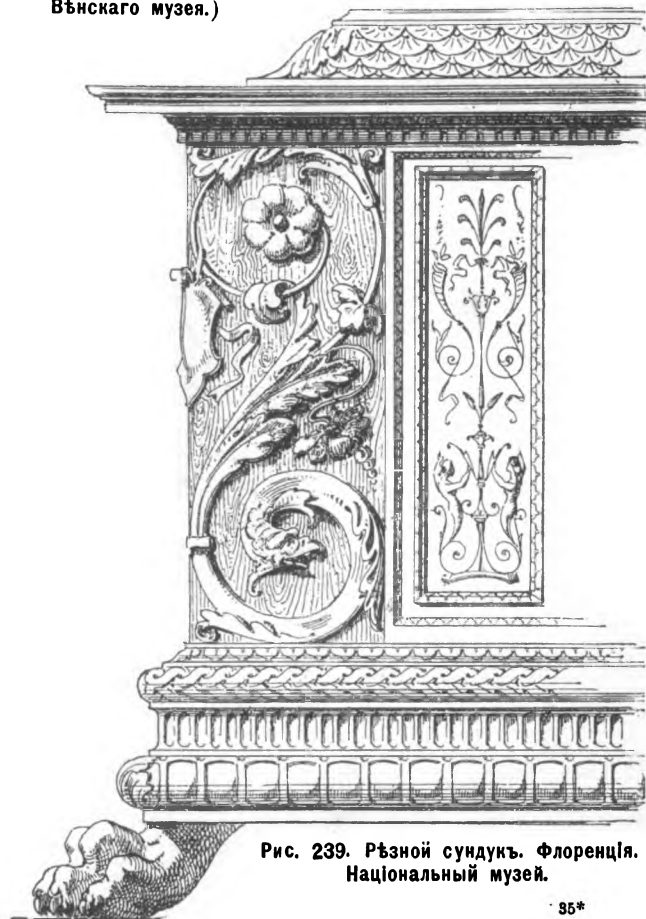


Рис. 239. Рѣзной сундукъ. Флоренція.  
Национальный музей.

Рис. 237. Дверной молотокъ. Среди работъ изъ кованаго желѣза замѣчательны дверные кольца и молотки; послѣдніе позже выдѣлываются изъ бронзы. Особенности стила эпохи Возрожденія видны и въ этихъ незначительныхъ работахъ. Фантазія художника придаетъ имъ живой образъ, но такъ, что его линіи соответствуютъ назначенію вещи. Дверной молотокъ образовался изъ простаго кольца, которому, ради удобства, придана овальная форма, верху слегка суженная, такъ что нижняя часть тяжелѣе верхней. Боковымъ изогнутымъ линіямъ придають видъ дельфиновъ, сиренъ и драконовъ; середина украшается львиной головой; во внутреннемъ полѣ помѣщается кака-нибудь фигура. Особеннымъ изяществомъ и богатствомъ отдѣлки отличаются молотки въ Феррарѣ, Болоньѣ и Венеціи. Такъ же обрабатывались и кронштейны для факеловъ (рис. 246), которые помѣщаются на наружной части нижняго этажа, и фонари. Изъ фонарей отличаются благородной простотой и въ то же время изящною отдѣлкой кованные угловые фонари въ палаццо-Строцци во Флоренціи, работы Никколо Гроссо или Капарра (рис. 238).

Рис. 239. Рѣзной сундукъ. Роскошные парадные сундуки, позолоченные, украшенные рѣзбой и живописью, составляли часть обстановки въ жилищахъ знатныхъ и богатыхъ гражданъ въ Италіи. Скульпторы и живописцы изоощряли свою фантазію и искусство на отдѣлкѣ этихъ сундуковъ. Очень часто лишки дѣлались изъ душистаго дерева для приданія вещамъ, лежащимъ въ нихъ, пріятнаго запаха.

Высокимъ развитіемъ отличаются работы изъ мѣди и бронзы. Образцомъ для литыхъ мѣдныхъ канделябровъ служатъ не античныя бронзовыя, а массивныя мраморныя канделябры. Особеннымъ изяществомъ отличаются работы художниковъ Верхней Италіи, и изъ нихъ наиболѣе замѣчательнъ канделябрь



Рис. 240. Бронзовый канделябрь, работы Риччіо. (Падуа.)



Рис. 241. Солонка, работы Бенвенutto Челлини. Вѣна. «Schatzkammer».



Рис. 242. Майоликовые кувшинъ и блюдо изъ Урбино. (Берлинъ.)

въ церкви св. Антонія въ Падуѣ, работы Андреа Брѳоско, прозваннаго Риччіо (1470—1532), ученика Донателло. Весь подсвѣчникъ состоитъ изъ пяти частей, возвышающихся одна надъ другой; внизу онъ имѣетъ форму куба, постепенно переходящую въ круглую. Углы и мѣста соединенія частей смягчаются и оживляются сидящими фигурами и масками. Это произведеніе было бы вполне образцовымъ, если бы не излишество фигурныхъ украшеній и нѣкоторая рѣзкость при переходѣ частей (см. рис. 240).

Блестящую роль играетъ гончар-



Рис. 243. Бенвенуто Челлини. Персей. (Флоренція.)



Рис. 244. Бенвенуто Челлини. Кубокъ.

ное мастерство, которое въ средніе вѣка пришло въ упадокъ у западныхъ народовъ и сохранилось на Востокѣ. Оттуда эта отрасль восточнаго искусства перешла въ Испанію, гдѣ мавры отлично умѣли готовить глиняную глазированную посуду, у которой украшенія,



большую часть литья на бѣловатомъ фонѣ, отливали металлическимъ красножелтымъ блескомъ. Главнымъ мѣстомъ испанско-мавританскаго производства служилъ островъ Майорка, почему оно и получило названіе «майолики», и отсюда перешло въ XV вѣкѣ въ Италію. Произведенія Урбино, Губбіо, Лезаро, а также Феррары пользуются заслуженною славой. Вначалѣ удовлетворялись тѣмъ, что разрисовывали голубой или желтый фонъ сосуда свѣтлыми арабесками; позже начали воспроизводить картины и сложныя композиціи разными красками на свѣтломъ фонѣ и научились придавать глазури металлическій, рубиново-крас-

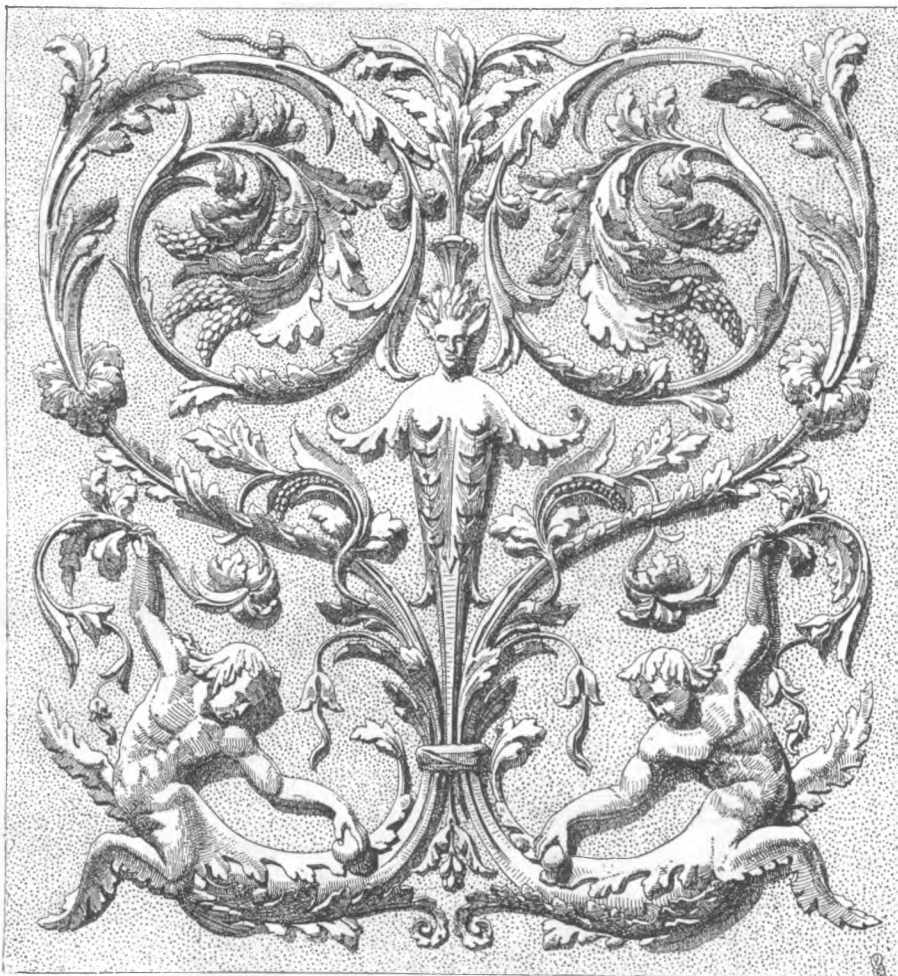


Рис. 245. Двери въ Ватиканѣ, работы Бариле. (Разрѣзь по дереву.)

ный отблескъ. Выборъ красокъ остается, однако, ограниченнымъ, и потому вещи съ чисто-орнаментальными украшеніями предпочитаютъ тѣмъ, на которыхъ изображены фигуры людей, гдѣ условная декоративная окраска часто противорѣчитъ натурѣ. Полнаго расцвѣта майоликовое производство достигло въ XVI вѣкѣ. Образцы прекрасныхъ работъ въ этомъ стилѣ изображены на рис. 242.

Но особенно характеризуютъ эпоху Возрожденія работы изъ золота, въ которыхъ художники отступаютъ отъ строго архитектурныхъ правилъ. По фантазіи художника—утварь и посуда украшаются роскошнымъ сочетаніемъ растений и животныхъ. Драгоцѣнные камни,

даже морскія раковины принимаютъ, смотря по окраскѣ и формѣ, живой, осмысленный образъ, всѣ части сосуда тщательно отдѣланы. Лучшимъ примѣромъ этой отрасли искусства можетъ служить знаменитая солонка работы Бенвенутто-Челлини (рис. 241). На овальной подставкѣ изображенъ богъ моря; рядомъ съ нимъ—корабль, служащій солонкой; противъ бога сидитъ Земля; возлѣ нея—храмъ, служащій сосудомъ приправъ; вокругъ изображены морскіе и земные звѣри, рыбы и раковины. Солонка эта—единственное вполнѣ достовѣрное произведеніе Бенвенутто-Челлини, хотя работъ, приписываемыхъ ему, чрезвычайно много. Мы представляемъ еще двѣ работы этого популярнаго мастера (рис. 243 и 244), по крайней мѣрѣ издавна приписываемыя ему. Одна изъ нихъ изображаетъ Персея съ головой Медузы, другая—драгоценный кубокъ.

Бенвенутто-Челлини — одинъ изъ крупнѣйшихъ художниковъ; посвятившихъ свой талантъ выработкѣ изящныхъ предметовъ утвари и домашняго обихода. Родился онъ во Флоренціи въ концѣ 1500 года, умеръ въ 1571 году. Слава его гремѣла далеко за предѣлами отечества. Онъ вызывался даже ко французскому двору для выполненія заказовъ. Изъ его работъ много находится во Флоренціи, въ Луврѣ и въ разныхъ коллекціяхъ. Многія изъ его работъ оспариваются: говорятъ, что онѣ только приписываются Челлини. Но тогда надо признать, что былъ еще какой-то невѣдомый художникъ, не уступавшій ему въ талантѣ. Его произведенія запечатлѣны несомнѣннымъ вкусомъ и изяществомъ. Рисунокъ всегда строго выдержанъ, хотя иногда бываетъ слишкомъ уже затѣненъ и хитро-сплетенъ. Какъ скульпторъ — авторъ большихъ статуй и бюстовъ — онъ слабѣе и не выказываетъ въ нихъ крупной оригинальности.

Рѣзьба по дереву отличается тѣмъ, что хотя она слѣдуетъ законамъ архитектуры, но, тѣмъ не менѣе, не представляетъ непосредственное подражаніе. Рѣзьбой заполняются главнымъ образомъ рамы, простѣнки и поля. Великолѣпнымъ образцомъ рѣзьбы по дереву могутъ служить двери ватиканскихъ ложъ работы Джіованни Бариле изъ Сіена, исполненныя въ правленіе папы Климента VII (рис. 245).



Рис. 246. Подставка для факела. (Изъ Сіены.)



Рис. 247. Амстердамъ. Улица и каналъ.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

### Нидерланды въ эпоху Возрожденія.

#### I.

#### Страна и народъ. — Міровоззрѣніе нидерландцевъ.

**У**вышній расцвѣтъ искусствъ эпохи Возрожденія нашель, какъ мы уже видѣли, превосходную почву среди пылкаго южнаго населенія Италіи. Но и среди сѣверныхъ народовъ, подъ туманнымъ, влажнымъ небомъ сѣверныхъ морей, образовался, временно, максимальный центръ, настолько могучій, что могъ поспорить со всею италіанскою школою.

Нидерланды—это обширная низменность, которую Рейнь, Маасъ и Шельда испестрили своими дельтами, а можетъ-быть и создали наносами ила и песку. Вся почва Нидерландовъ временная и топкая. Едва начинаютъ рыть—является вода. Густой туманъ синимъ пологомъ виситъ и днемъ и ночью

надъ землею. На морскомъ берегу, приливы Сѣвернаго моря увеличиваютъ влажность воздуха. Осеннія бури затопляютъ своими мутными волнами, и безъ того почти затопленный разливами рѣкъ, клочъ земли.

Таковы были Нидерланды когда-то; теперь—это самая населенная мѣстность земного шара. Но еще болѣе печальный видъ представляла она въ эпоху римскихъ завоеваній, когда, по выраженію путешественниковъ, бѣлка могла пройти съ одного конца Голландіи до другого по сплошному лѣсу,



Рис. 248. Голландія. Деревушка. Набросокъ Рембрандта.

заполнившему всю страну. Упорство сѣвернаго человѣка можетъ сдѣлать чудеса: двадцать двѣ миллі свай въ три ряда (по 7 гульденовъ каждая свая) оградили страну отъ морскихъ разливовъ. Гаарлемскій берегъ защитился плотиною изъ норвежскаго гранита, на 200 футовъ погружившейся внизъ и на 40 футовъ поднявшейся надъ моремъ. Амстердамъ, съ своимъ населеніемъ въ четверть милліона, весь стоитъ на сваяхъ.

За дѣло преобразованія такой страны изъ зыбкой трясины надо было приниматься осторожно, не торопясь, съ упорствомъ. Въ то время, какъ другія мѣстности земного шара, при подобныхъ условіяхъ, вырабатываютъ дикое рыболовное племя, высшая степень культуры котораго выражается въ рыцарскихъ легендахъ, здѣсь германское племя рѣшилось вести борьбу съ природой, сомкнуться въ неразрывный союзъ, противустать водѣ, осушить почву, добиться блестящихъ успѣховъ въ мореплаваніи и изъ этой же жидкой глины построить себѣ дома, превративъ ея въ кирпичъ. Холодъ, сырость и забота о насущномъ хлѣбѣ заставили человѣка дѣйствовать математически, отвлекли отъ философіи въ метафизикѣ, заставили его держаться въ кругу понятій обиходнаго реализма. И страна образовала характеръ, характеръ упрямый, флегматичный, чуждый вспышекъ и страстей, гордый, величаво-мрачный. Столкновенія съ саксами, датчанами, норманнами вызвали въ жителяхъ Нидерландовъ усиленную ненависть къ политическому гнету,—они съ стародавнихъ временъ образовывали торговыя корпораціи, медленно и упорно наживавшія себѣ богатства. Несмотря на частыя нашествія, на деспотизмъ нахальныхъ завоевателей, Нидерланды умѣли отвоевать себѣ мѣсто среди европейскихъ народовъ, первенствовать на морѣ, заставить относиться къ себѣ съ уваженіемъ.

Теперь, въ наши дни, Нидерланды—государство съ плодороднѣйшей почвой и тучными лугами, по которымъ круглый годъ пасутся превосходныя стада, прикрытыя попонами. Коегдѣ, среди этой равнины, высятся ряды деревьевъ, чернѣютъ канавы, наполненныя водою; а надо всѣмъ этимъ низко нависаетъ теплое, сѣрое небо, полное испареній. Вся земля покрыта сѣтью дорогъ или водяныхъ, или желѣзныхъ; каналы эти замерзаютъ зимою, но по нимъ на конькахъ голландцы дѣлаютъ переходы въ двадцать верстъ въ часъ. Озера высушены, рѣчныя воды сдержаны шлюзами, вѣтеръ, непрерывно дующій съ неусдержимою силой, вертитъ безъ остановки крыльями мельницъ и турбинъ. Такъ какъ во всей странѣ нѣтъ камня, то всѣ зданія строены изъ кирпича и черепицы. Красныя, розо-

вые, бѣлые, коричневые изразцовые фасады съ колонками и медальйонами, аркадами, бюстами и всевозможной лѣпкой, поражаютъ своею чистотою и опрятностью. Жители цѣлые дни чистятъ и трутъ свои жилища. Съ самаго ранняго утра работницы моютъ тротуары на улицахъ, сдѣланныхъ изъ изразцовъ или кирпича. Въ любой деревушкѣ, напоминающей по блеску красокъ и чистотѣ опереточныя декорации, не позволяютъ осенью падать листьямъ съ деревьевъ и застилать улицы: ребятишки сію же минуту поднимаютъ каждый покороблѣнный листокъ и куда-то уносятъ.

Малѣйшая нечистоплотность разводитъ въ жилищѣ сы-

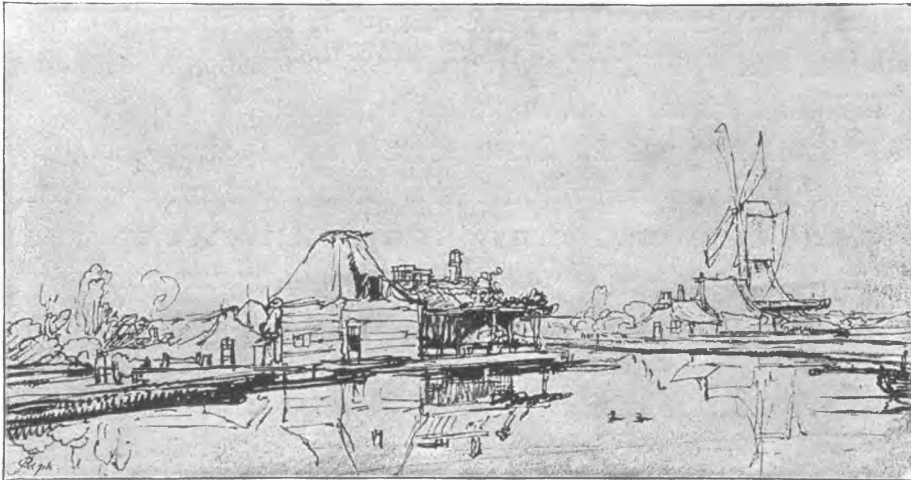


Рис. 249. Каналь въ Голландіи. Рисунокъ Рембрандта.

рость, и поэтому внутренность голландскихъ домиковъ напоминаетъ корабельныя каюты. Паркетъ покрытъ клеенчатымъ ковромъ; экономическая печь стоитъ въ углу; стѣкла, на-чисто вымытыя, блестятъ въ черныхъ полированныхъ рамахъ; всюду вазы съ цвѣтами, розами по преимуществу, въ стѣнахъ зеркала, поставленныя такъ, что отражаютъ все что дѣлается на улицѣ. Общее впечатлѣніе фасадовъ домовъ, ратушъ, острыхъ кровель и шпилей, красивыя сочетанія разнообразнаго цвѣта домовъ,—даютъ гармоничное, колоритное пятно всему пейзажу.

Голубые глаза, столь свойственныя германскому племени,



въ Голландіи переходятъ въ молочные; рыхлое, бѣлое тѣло здѣсь полно, отчасти неуклюже; цвѣтъ лица у всѣхъ здоровый, у дѣвицъ блѣдно-розовый, у рабочихъ густо-красный; черты лица неправильны, слегка одутловаты. Климатъ заставляетъ больше ѣсть и пить, чѣмъ на югѣ. Рестораны и портерныя, на каждомъ шагу встрѣчающіяся въ городахъ Нидерландовъ, всегда переполнены посѣтителями. Послѣ тяжелаго дневного труда, переодѣвшийся во все сухое, голландецъ приходитъ въ полпивную и начинаетъ тянуть крѣпкую водку,

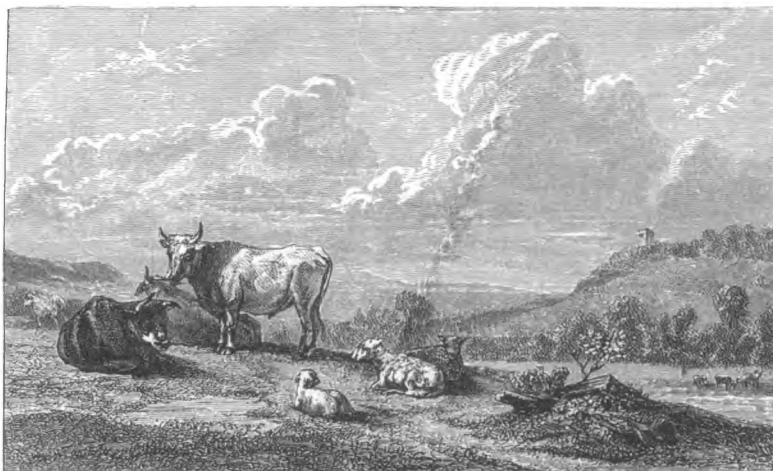


Рис. 250. Дюжарденъ. Пастбище въ Голландіи.

всыпавъ въ нее для вкуса перцу, закусывая печеными яйцами, солеными булками.

Такой народъ, конечно, предпочтетъ содержаніе—формѣ, ко всякой изящной бездѣлушкѣ отнесется пренебрежительно и потребуетъ чего-нибудь обыденнаго, простаго и прочнаго. Въ то время, какъ греки старались идеализировать человѣческій образъ, создать божественное изображеніе на основаніи видимыхъ, повседневныхъ формъ, голландцы, напротивъ того, низводили всякую идеализацію до степени портрета. Ихъ глазъ не возмущается жирными мышцами толстомясаго фламандца, дебелими формами его супруги. Грустная мечтательность, исканіе заоблачныхъ идеаловъ, дикіе порывы стра-

стей не могут встрѣтиться въ ихъ картинахъ. Сытое довольство царить въ странѣ, и это же сытое довольство чувствуется во всѣхъ этихъ красныхъ, полновѣсныхъ фигурахъ, что сидятъ, избоченясь, по всевозможнымъ музеямъ Европы. Философическая живопись, огромныя историческія композиціи



Рис. 251. Голландскія пастбища. Ревущій бычокъ. Картина Поттера. (Букингамскій дворецъ въ Лондонѣ.)

чужды имъ; сельскій праздникъ и мелочная лавочка, торговка селедками, наконецъ просто мясо и дичь, наваленныя на столъ,— гораздо болѣе говорятъ ихъ уму и сердцу, и они создають въ этой области искусства удивительныя вещи.

Окружающая природа дала не только мотивы и сюжеты

для художественныхъ произведеній, она создала рисунокъ и колоритъ. Кому не извѣстенъ дивный блескъ красокъ голландской школы? нигдѣ не бываютъ красочные планы такъ сильны и разнообразны, какъ на влажномъ морскомъ побережьи. Плѣнительный югъ Франціи, сѣверная Италія, съ своею яркостью неба и густотою атмосферы, не представляютъ ни малѣйшей игры тоновъ, — это однообразные, однотонные, всегда ровно освѣщенные пейзажи; густая вода здѣсь сохраняетъ вѣчно голубой или зеленоватый оттѣнокъ; вѣчно яркое солнце съ безоблачными восходами и закатами не даетъ никакихъ прихотливыхъ оттѣнковъ. Въ Голландіи, гдѣ воздухъ пропитанъ испареніями, даль всегда заволочена молочно-сизымъ туманомъ; ближайшая фигура рабочаго, или коровы, выдѣляются свѣжо и сильно на бѣлесоватомъ фонѣ; смоченныя дождемъ деревья и зданія придаютъ силу колориту, всѣ краски кажутся болѣе рѣзкими, болѣе блестящими. Группы вѣчныхъ облаковъ, проползающихъ въ разныхъ направленіяхъ по небу, скользятъ разнообразными свѣтовыми эффектами по купамъ зелени садовъ, черепичнымъ крышамъ, затѣйливымъ колоколенкамъ, островерхимъ башенкамъ. Только что хлынулъ ливень, ужъ туча пронеслась; золотистый, атласистый блескъ облачнаго обрыва вдругъ даетъ ослѣпительный рефлексъ на водѣ, гдѣ-то сбоку прорвется блѣдная лазурь; изъ нея скользнетъ яркій лучъ солнца, ударится и зайграетъ на изразцахъ фасада, на чешуѣ кровли; вокругъ еще все темно, одноцвѣтно, а въ этомъ маленькомъ озаренномъ уголкѣ—поразительная игра красокъ. Вотъ вамъ колоритъ голландцевъ. Они не привычны къ свѣту, который залилъ бы всю картину: влажная полутьма—ихъ сфера. Предметы такъ сливаются въ тѣняхъ, что вы ихъ скорѣе угадываете, нежели видите; фонъ даже у портрета иногда бываетъ такъ темень, что вы по какому-нибудь случайно сверкнувшему блику опредѣляете то, что должно находиться въ данномъ мѣстѣ; все въ тѣни, за исключеніемъ одного свѣтового пятнышка; отсюда, изъ этого свѣта, идетъ и разыгрывается цѣлый оркестръ самыхъ гармоничныхъ, мелодичныхъ тоновъ, теряясь къ краямъ холста въ полумракѣ, замирая тихимъ аккордомъ.

Таковъ Рембрандтъ во всѣхъ своихъ дивныхъ работахъ. Но есть и другой фламандскій мотивъ, столь же свойственный самой Венеціи, но еще болѣе рѣзкій. Облака разсѣиваются, небо чисто. Солнце во всю силу обольетъ вылощенные дождями города и селенія. Представьте, какой получится блескъ красокъ, какая сила колорита! Пошады для глаза нѣтъ:



Рис. 252. Голландія. Уборна хлѣба. (Кассельская галлея.)

его слѣпить этотъ хаосъ цвѣтовъ, дастъ впечатлѣніе шумнаго, яркаго праздника. Такими являются фламандцы, такимъ явился и глава ихъ школы—Рубенсъ \*).

Стремленіе къ натурализму дало Нидерландамъ возможность портретъ довести до удивительной степени совершенства.

\*) Тэпъ. Лекціи эстетики.



Рис. 253. Видъ въ Нидерландахъ, картина Рейсдала. Гамбургъ Частная галлерей.

Въ сущности и остальные роды ихъ живописи — пейзажъ и жанръ—остаются тѣми же портретами. Тѣ пріятныя комбинаціи, которыя даютъ въ рисунокѣ голландскіе города, дозволили пейзажисту воспроизводить непосредственно съ фотографической точностью портреты, улицы и зданія. Однообразіе



Рис. 254. Плоды. Картина Янъ де-Геема. Дрезденская галерея.

толстыхъ, лоснящихся фізіономій само по себѣ придавало каждой торговкѣ и ремесленнику такую типичность, что художнику и тутъ оставалось только заботиться о портретномъ сходствѣ. Небольшія комнатки мѣстной буржуазіи и даже высшихъ слоевъ общества не нуждались въ огромныхъ итальянскихъ фрескахъ, да и было бы смѣшнымъ и стран-



нымъ рисовать сеledочницъ и Завсегдатасвъ пивныхъ лавочекъ въ натуральную величину. Наконецъ, отсутствіе свѣта, пробивавшагося черезъ тройныя занавѣси оконъ, уставленныхъ тюльпанами, позволяло сосредоточить освѣщеніе только на небольшомъ холстѣ. Искусство въ Голландіи никогда не было религіознымъ и монархическимъ. Художнику не нужно было подчиняться требованіямъ церковной живописи или исполнять по желанію короля аллегорическія изображенія. Это было искусство свободное и республиканское.

## II.

### **Художники до Возрожденія въ Нидерландахъ.—Фламандцы: Рубенсъ. — Ванъ-Эйкъ. — Теннисъ-Младшій.**

Первымъ талантливымъ представителемъ фламандской школы, ея, такъ сказать, основателемъ принято всегда называть Яна ванъ-Эйка (1390—1440), уроженца города Брюгге и, по преданію, изобрѣтателя масляныхъ красокъ въ Нидерландахъ. До этихъ поръ писали клеевыми красками, которыя слишкомъ долго сохли; для просыханія выставляли ихъ на солнце, и доски отъ жара нерѣдко лопались. Талантъ выдвинулъ ванъ-Эйка настолько, что онъ, сынъ бѣднаго живописца, сдѣлавшись знаменитымъ художникомъ, въ концѣ концовъ былъ отправленъ посломъ отъ герцога Бургундскаго въ Испанію для переговоровъ о бракѣ съ инфантиною Изабеллою. Писалъ онъ нерѣдко въ сообществѣ съ своимъ братомъ Губертомъ, который значительно уступалъ ему въ талантѣ, но въ то же время съ успѣхомъ помогалъ ему писать двойные и тройные складни съ изображеніями святыхъ по золотому византійскому полю. Величайшимъ ихъ произведеніемъ считается образъ въ алтарѣ церкви св. Юанна въ Гентѣ, написанный въ 1432 году: здѣсь изображенъ цѣлый рядъ образовъ: Троицы, Дѣвы Маріи, Предтечи, Адама и Евы, евангелиста Юанна и тутъ же — колѣнопреклоненные портреты мѣстнаго бургомистра и его жены, по заказу которыхъ и дѣлана эта работа. Въ настоящее время произведеніе



Рис. 255. Г. и Я. ванъ-Эйвъ. Поклоненіе агнцу. Гентъ, С. Баво. Нижняя часть средняго алтара.

это разнесено по частямъ и въ самой церкви Гента отъ него уцѣлѣло только кое-что. Часть створокъ затеряна, а часть разобрана по музеямъ. Въ Петербургѣ Эрмитажъ обладаетъ его «Благовѣщеніемъ», написаннымъ для герцога Бургундскаго Филиппа Доброга. Другая интересная его работа: двѣ створки триптиха, изображающія «Распятіе» и



Рис. 256. Я. ванъ-Эйкъ. Св. Варвара. Антверпенскій музей.

«Страшный судъ». Триптихъ этотъ былъ купленъ въ Испаніи оберъ-камергеромъ Татищевымъ, затѣмъ среднюю доску, изображающую «Поклоненіе волхвовъ», у Татищева украли, а боковыя створки были имъ завѣщаны послѣ его смерти императору Николаю I и переданы императоромъ въ Эрмитажъ. Въ сценѣ «Распятія» всѣ дѣйствующія лица изображены въ фламандскихъ костюмахъ середины пятнадцатаго



Рис. 257. Ванъ-Эйкъ. Богоматерь. Изъ живописи кафедрального собора въ Гентъ.



Рис. 258. Я. ванъ-Эйкъ. Поклоненіе Мадоннѣ. Изъ алтаря анонима ванъ-деръ-Паэле. Брюгге. Академія.

вѣка. Композиція «Страшный судъ» исполнена въ обычной средневѣковой манерѣ. Наверху изображенъ сидящій на облакахъ Христосъ, вокругъ Него апостолы и ангелы, налѣво видны блаженные души съ папой, кардиналомъ и архіереемъ во главѣ, справа тоже блаженные души, но уже гражданскаго и военнаго класса: императоръ, король, курфюрстъ и проч. Адъ помѣщенъ внизу картины; діаволы, весьма причудливой наружности, мучаютъ здѣсь грѣшниковъ, въ числѣ которыхъ видно много почетныхъ духовныхъ особъ, не только монаховъ, но архіереевъ и кардиналовъ.

На рисункахъ нашихъ представлены копии: съ картины обонхъ ванъ-Эйковъ, о которой упоминали выше— «Поклоение Агнцу». Это нижняя часть средняго алтаря. Агнецъ изображенъ стоящимъ на возвышеніи, окруженнымъ колѣнопреклоненными ангелами. Предъ нимъ на первомъ планѣ картины бьетъ источникъ жизни; направо—апостолы и представители христіанства; налѣво—пророки, языческіе мудрецы и поэты. Точно опредѣлить степень участія въ работѣ каждаго брата невозможно. Композиція во всякомъ случаѣ принадлежитъ старшему; исполнение—общее, что видно, напр., изъ того, что линіи пейзажа въ среднемъ алтарѣ не совпадаютъ съ боковыми, и имѣютъ два различныхъ горизонта. Замѣчательно ясное распредѣленіе группъ, естественная и правдивая разработка пейзажа на заднемъ планѣ. (См. рис. 255).

Рис. 256. «Св. Варвара» Я. ванъ-Эйкъ. Антверпенъ, музей. Святая (рисунокъ не доконченъ), съ распущенными волосами, въ широкой одеждѣ, сидитъ предъ башней и задумчиво перелистываетъ книгу. Лицо выражаетъ кротость и глубокое внутреннее чувство. Рисунокъ сильный и увѣренный; реализмъ виденъ въ изображеніи рукъ и волосъ и особенно въ трактовкѣ фигуръ работающихъ и разговаривающихъ крестьянъ на заднемъ планѣ. Вдали пейзажъ съ вѣтряной мельницей, церковью и т. д.



Рис. 259. Ванъ-Эйкъ. Богоматерь, читающая св. писаніе. Въ Мадридѣ, музей Прадо.



Рис. 260. Ванъ-Эйкъ. Поклоненіе волхвовъ. Музей въ Мюнхенѣ.



Рис. 257. Голова Богоматери, раб. Губерга ванъ-Эйка. Это часть изъ той композиціи въ соборѣ Гента, о которой только что говорилось выше—«Поклоненіе Агнцу».

Рис. 258. Изъ алтаря каноника ванъ-деръ-Паэле, Янъ ванъ-Эйкъ. Брюгге, академія. Въ религиозныхъ картинахъ Яна лучшія фигуры—это портреты; на нашей копіи изображена колѣнопреклоненная фигура основателя канониката Георга ванъ-деръ-Паэле.

Рис. 259 представляетъ копію съ картины ванъ-Эйка въ музеѣ Прадо (въ Мадридѣ). На ней изображена Богоматерь, читающая священное писаніе. Интересна обстановка—чисто-голландскаго характера.

Рис. 260. «Поклоненіе волхвовъ»,—картина ванъ-Эйка изъ Мюнхенскаго музея. Здѣсь волхвы и Іосифъ тоже изображены въ одѣждахъ, современныхъ художнику.



Рис. 261. П. Кристусъ. Св. Элигіусъ. Кѣльнъ, коллекція Оппенгейма.

Братьевъ ванъ-Эйкъ считаютъ родоначальниками не только церковной живописи, но основателями и пейзажа и жанра. Послѣдующіе художники, изъ которыхъ многіе обладали недюжиннымъ талантомъ, усердно шли по дорогѣ, указанной ванъ-Эйками. Одинъ изъ извѣстнѣйшихъ учениковъ Яна былъ Петеръ Кристусъ. Св. Элигіусъ на картинѣ, хранящейся въ галереѣ Оппенгейма, представленъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ въ современной обстановкѣ (см. рис. 261). Особенной выпиской деталей отличался Рожье ванъ-деръ-Вейденъ. Съ необычайной тщательностью онъ выписывалъ задніе планы картинъ. Хорошимъ образчикомъ



Рис. 262. Рожье ванъ-деръ Вейденъ. Св. Лука, рисующій портретъ Богоматери. Мюнхень, Пинакотека.



R. BRENDAMOUR. X. A.

Рис. 263, Мемлингъ. «Св. Урсула въ Римъ». Изъ раки св. Урсулы въ Брюгге.

его работъ является «Св. Лука, пишущій портретъ Богоматери», находящійся въ Пинакотека́ Мюнхена (см. рис. 262).

Талантливи́йшій представитель школы ванъ-Эйка—Мемлингъ (ум. 1495 г.). Въ колоритѣ



Рис. 264 и 265. Квинтънъ Матсейсъ. Образа наружныхъ боковыхъ сторонъ Лёвенскаго алтаря. Брюссель.

онъ пошелъ далѣе ванъ-Эйковъ. Хорошая его вещь—«Обрученіе св. Екатерины» въ Брюгге, въ госпиталѣ Іоанна. Въ томъ же госпиталѣ есть рака св. Урсуды, на которой Мемлингъ изобразилъ шесть сценъ изъ жизни святой. Одна изъ этихъ картинъ помѣщена у насъ на рисункѣ,—она представляетъ св. Урсуду въ Римѣ (рис. 263).



Рис. 266. К. Матсейсъ. Мѣняла и его жена. Парижъ, Лувръ.

ставляетъ жанръ того же художника (или портреть?) «Мѣняла и его жена». Оригиналъ находится въ Луврѣ (см. рис. 266). Третій рисунокъ — копія съ извѣстной эрмитажной его картины «Антверпенскіе сборщики податей». Сюжетъ этотъ много разъ эксплуатировался художникомъ, и подобныя картины имѣются въ Виндзорѣ, Мюнхенѣ и Берлинѣ.—Многіе сомнѣваются въ подлинности вообще всѣхъ этихъ «сборщиковъ податей», удостовѣряя, что оригиналъ Матсейса утраченъ. Что касается эрмитажной работы, то въ ней иные хотятъ видѣть произведеніе сына Квинтена — Яна. Тѣмъ не менѣе, по оригинальности экспрессіи и деталямъ, вещь эта чрезвычайно интересна. Интересно и то, что носъ одного изъ сборщиковъ украшенъ пенс-не, очевидно бывшимъ въ употребленіи въ XV вѣкѣ (см. рис. 267).

Другой современникъ Мем-

Квинтенъ Матсейсъ, ученикъ ванъ-деръ-Вейдена (ум. 1530), стоящій во главѣ такъ-называемыхъ брабантскихъ художниковъ. Лучшей его вещью считается запрестольный образъ, находящійся въ музеѣ академіи Антверпена. Въ Эрмитажѣ есть весьма значительная его вещь: «Богоматерь въ славіѣ». На нашихъ рисункахъ изображены его картины: «Св. Анна въ храмѣ» и «Иуда»; разработка тщательная, но не красивая (см. рис. 264 и 265). Другая копія пред-



Рис. 267. Матсейсъ. Антверпенскіе сборщики податей. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)



линга—Люкасъ Якобсъ ванъ-Лейденъ, или Лука Лейденскій (1494—1533). Лучшее его произведение находится у насъ въ Эрмитажѣ: «Исцѣленіе іерихонскаго слѣпца». Это складень изъ трехъ досокъ, долгое время пропадавшій изъ Эрмитажа и наконецъ вновь приобретен-



Рис. 268. Лука Лейденскій. «Мадонна съ ангелами». Берлинъ.

ный въ 1886 году изъ частной коллекціи. Много картинъ ложно приписываются Лукѣ Лейденскому. У насъ помѣщается копія съ несомнѣнной его картины «Мадонна съ ангелами», находящейся въ Берлинскомъ музеѣ (см. рис. 268). Есть легенда, что онъ умеръ 37 лѣтъ, отравленный завистливыми товарищами.



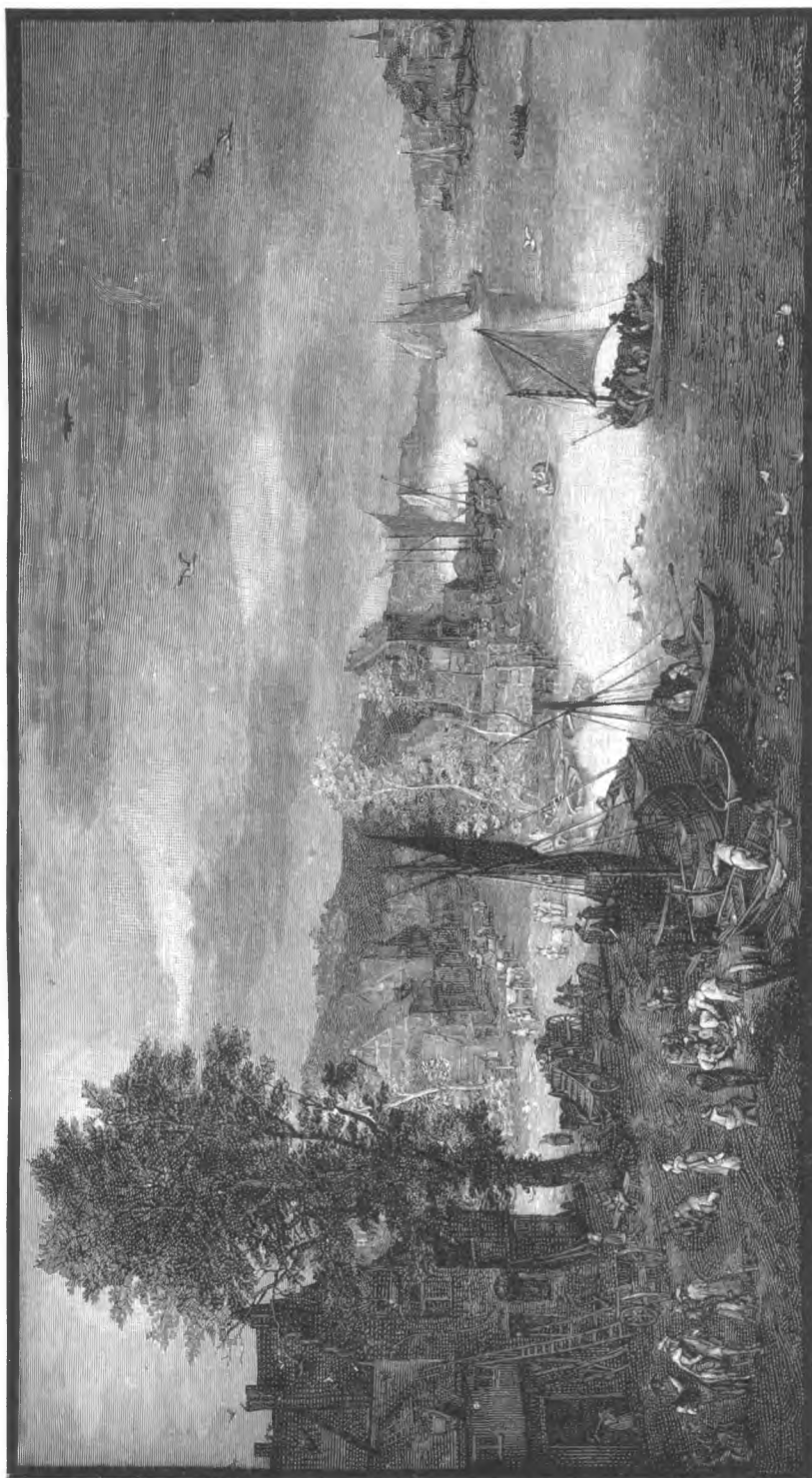


Рис. 269. Брюгелъ-Старшій. Рѣчной ландшафтъ. Дрезденъ.



Рис. 270. Госсартъ. «Мадонна на тронѣ». Палермо.

Янъ Брюгелъ-Старшій, прозванный Брюгелемъ Бархатнымъ (1568—1625), извѣстный пейзажистъ. О реализмѣ его таланта можно судить по рисунку 269, изображающему рѣчной видъ.—Его не надо смѣшивать съ Брюгелемъ-Адскимъ (1565—1638) и Брюгелемъ-Мужицкимъ (1525—1568). Въ нашемъ Эрмитажѣ есть одиннадцать его работъ.



**Рис. 271.** Рубенсъ. Портретъ самого художника. (Картинная галлеря въ Вѣнѣ.)

Янъ-Госсартъ Мобежскій, ученикъ Матсейса (1470—1541). «Мадонна», находящаяся въ Палермо, одна изъ лучшихъ его вещей. Вокругъ Богоматери съ Младенцемъ изображены поющіе и играющіе амуры. (См. рис. 270).



Рис. 272. Рубенсъ. Собственный портретъ.  
(Въ Альбертинѣ, въ Вѣнѣ.)



Рис. 273. Рубенсъ. Голова ребенка (первой дочери Рубенса).  
(Вѣнская галерея.)

Всѣ эти художники были какъ бы подготовительной почвой для огромнаго таланта, появившагося изъ нихъ только



Рис. 274. Рубенсъ. Сыновья Рубенса. Дрезденъ, галерея.

въ концѣ XVI вѣка—Петруса-Паулуса-Рубенса (родился въ 1557, умеръ въ 1640 году).

Къ этому времени нидерландское искусство уже рѣзко разбивается на два теченія: въ испанскихъ Нидерландахъ вос-



торжествовалъ католицизмъ, и живопись стала цѣликомъ службою церкви и двора. Протестантская Голландія шла своимъ

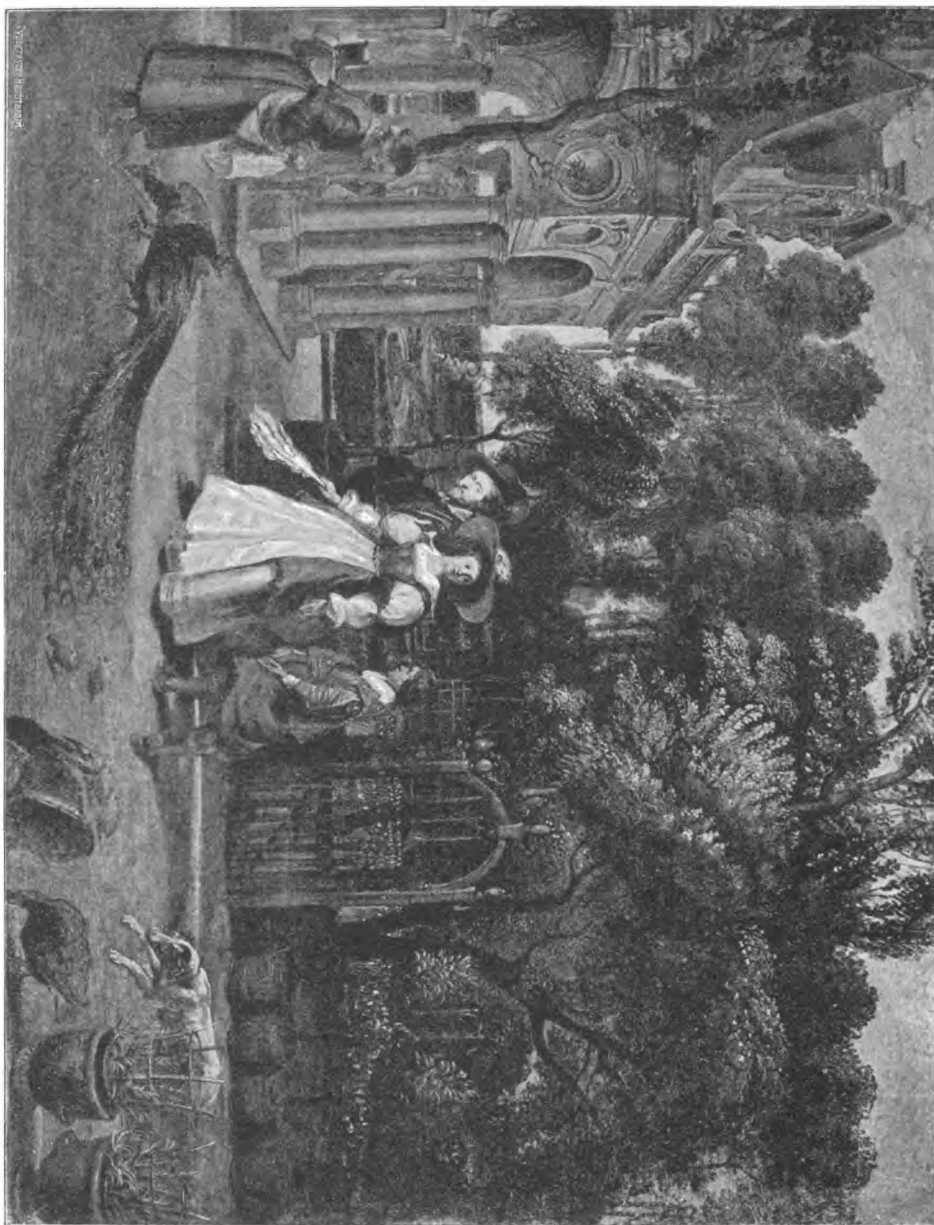


Рис. 275. Рубенсъ въ саду съ своей второй женой. (Пинакотена въ Мюнхенѣ).

путемъ. Фландрія дала полный расцвѣтъ церковно-придворной живописи въ лицѣ Рубенса и его ученика ванъ-Дэйка, а Голландія—въ лицѣ Рембрандта.



Рубенсомъ въ его начальныхъ произведеніяхъ кончается первая эпоха фламандской живописи. Но, отдавши дань прежнему направленію искусства, онъ начинаетъ новый періодъ. Школа его извѣстна въ исторіяхъ искусствъ подъ именемъ «Брабантской». Рубенсу принадлежитъ заслуга генія, не допустившаго отечественную живопись, находившуюся въ пе-



Рис. 276. Рубенсъ. Головка ребенка (маленького Николая Рубенса). (Рисунокъ въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ.)

ріодѣ упадка, итти по слѣдамъ итальянскихъ мастеровъ, которые тогда первенствовали въ Европѣ; онъ повернулъ его на новую, самостоятельную дорогу, указалъ новые пути. Обладая неизсякаемымъ творчествомъ и самою изумительною плодovitостью, онъ съ одинаковою смѣлостью брался и за евангельскіе сюжеты, и за мифологію, и за историческія компо-



Рис. 277. Рубенсъ. Сыновья Рубенса—Альбертъ и Николай. (Картинная галлерей въ Вѣнѣ.)

зиціи, и за портреты; онъ писалъ и пейзажи, и марины, и животныхъ, и цвѣты, и плоды.

Все это было писано имъ блестяще, звучало цѣлымъ



Рис. 278. Рубенсъ. Елена Фоурманъ, сидящая на креслѣ. (Мюнхенъ, Пинекотека.)

оркестромъ самыхъ роскошныхъ красокъ, нерѣдко удивляло глубокими знаніями анатоміи, но въ то же время далеко не всегда было искренне. Жаръ Рубенса, нерѣдко напускной, его восторгъ, въ аллегорическихъ композиціяхъ, — восторгъ

придворнаго живописца, который по заказу долженъ восхитаться и превозносить то, что въ сущности не составляетъ



Рис. 279. Рубенсъ. Портретъ Елены Фоурманъ. (Амстердамскій музей.)

для него органическаго интереса. Не уступая итальянцамъ по силѣ колорита и бойкости компановки, онъ въ то же время является несравненно болѣе небрежнымъ въ выборѣ своихъ



Рис. 280. Рубенсъ. Елена Фоурманъ. (Пинакотена, Мюнхенъ).



Рис. 281. Рубенсъ. Елена Фоурманъ съ первымъ сыномъ. (Пинакотека, Мюнхенъ).





Рис. 282. Рубенсъ. Елена Фоурманъ съ обоими дѣтьми. (Лувръ, Парижъ).



Рис. 283. Рубенсъ. Голова епископа. (Дрезденская галлерей).



Рис. 284. Рубенсъ. Тиверій и Агриппина. (Карт. галлерей въ Вѣнѣ).

моделей. Его мифологическія героини не носятъ на себѣ ни малѣйшаго отпечатка антика, а представляютъ точныя копіи съ упитанныхъ краснощекихъ фламандокъ, нерѣдко поражающихъ своею феноменальной толщиною, — какъ, на примѣръ, въ «Семьѣ фавновъ» нашего Эрмитажа \*).

Рубенсъ былъ сынъ антверпенскаго бургомистра, удалившагося на покой въ Кёльнъ. Отецъ хотѣлъ дать Петрусу-Пау-



Рис. 285. Рубенсъ. Портретъ францисканца. (Мюнхенская Пинакотекa.)

лусу блестящее образованіе и засадилъ за изученіе латинскаго языка. Успѣшныя занятія не помѣшали юношѣ развить въ себѣ страсть къ живописи. Отецъ, противившійся этому на-

\*) Куглеръ, въ своей «Исторіи Живописи» замѣчаетъ, что ученикъ Рубенса, ванъ Дейкъ, сумѣлъ стать выше «рутиннаго» Нидерландскаго типа женщины, который у его учителя часто тяжелъ и пошловатъ. Но, какъ бы въ видѣ оправданія Рубенсу, почтенный историкъ замѣчаетъ, что художникъ стремился къ «изображенію роскошной чувственной жизни, и этимъ отвѣчалъ желанію многочисленныхъ своихъ заказчиковъ».



Рис. 286. Рубенсъ. Триумфъ героя. (Мюнхенская Пинакотека).

правленію, вскорѣ умеръ, и Рубенсъ поступилъ въ ученики сперва къ Тобіасу Вергагту, затѣмъ къ ванъ-Норту, а затѣмъ къ ванъ-Вэну; послѣдній имѣлъ рѣшающее вліяніе на блестящій



Рис. 287. Рубенсъ. Персей и Андромеда. Варіантъ картины изъ СПБургскаго Эрмитажа, въ музеѣ Берлина.

колоритъ своего ученика. Уже признанный цехомъ живописцевъ Амстердама за настоящаго художника, Рубенсъ, двадцатидвухъ-лѣтнимъ юношей, отправился въ Италію, гдѣ



Рис. 288. Рубенсъ. Мадонна, о́круженная ангелами. (Парижъ, Лувръ).

семь лѣтъ подъ рядъ изучалъ величайшихъ мастеровъ, и особенно Тициана и Веронеза. Какъ дворянинъ по происхожденію, да еще имѣя рекомендательныя письма эрцгерцога Аль-



берта, онъ немедленно былъ принятъ ко двору герцога Гонзаго Мантуанскаго. Связи съ аристократическимъ обществомъ открыли ему свободный доступъ во всѣ палатки и виллы въ Италию, гдѣ находились произведенія величайшихъ мастеровъ.

Слава Рубенса возрастала съ каждымъ годомъ. Подобно



Рис. 289. Рубенсъ. Богоматерь въ цвѣтахъ. (Мюнхень, Пинакотекна).

ванъ-Эйку, ему довелось ѣхать въ качествѣ посланника къ испанскому двору Филиппа III. Превосходно выполняя дипломатическое порученіе, онъ въ то же время работалъ неустанно кистью и исполнилъ въ Мадридѣ множество заказовъ. Заказы эти позволили ему жить въ Испаніи съ неслыханною роскошью, и блескъ его свиты приводилъ въ изумленіе даже дворъ.

Возвратившись на родину и женившись на Елизаветѣ Брандтъ, Рубенсъ поселился въ Антверпенѣ, гдѣ построилъ себѣ дворецъ, считавшійся лучшимъ зданіемъ во всей Фландріи. Снаружи онъ блисталъ мраморомъ, порфиромъ, агатомъ и малахитомъ; внутри—представлялъ изъ себя цѣлый музей картинъ и скульптурныхъ произведеній лучшихъ мастеровъ



Рис. 290. Рубенсъ. Плъненіе Самсона. (Мюнхень, Пинакотека).

древности и эпохи Возрожденія. Огромная его коллекція медалей, камней и антиковъ славилась по всей Европѣ. Впослѣдствіи, по смерти своей первой жены, онъ продалъ всю свою коллекцію герцогу Буккингаму и, хотя она была оцѣнена въ триста тысячъ гульденовъ, онъ взялъ за нес только шестьдесятъ тысячъ. Весьма возможно, что это было отчасти дипломатической уловкой: Фландрія заискивала у Англіи, и

продажа эта имѣла рѣшающее значеніе для ихъ политическихъ отношеній.

Вскорѣ Рубенсъ появляется въ Лондонѣ, при дворѣ



Рис. 291. Рубенсъ. Фавнъ и Діана (Дары осени). (Дрезденская галлерей).

Карла I, какъ тайный совѣтникъ и членъ посольства. Англійскій король даруетъ ему рыцарство и осыпаетъ подарками. Но и здѣсь на первомъ планѣ у художника живопись. Къ этому времени относится извѣстный анекдотъ изъ его жизни.

Въ его рабочій кабинетъ входитъ одинъ изъ лордовъ и застаётъ его передъ холстомъ, съ палитрою въ рукахъ:

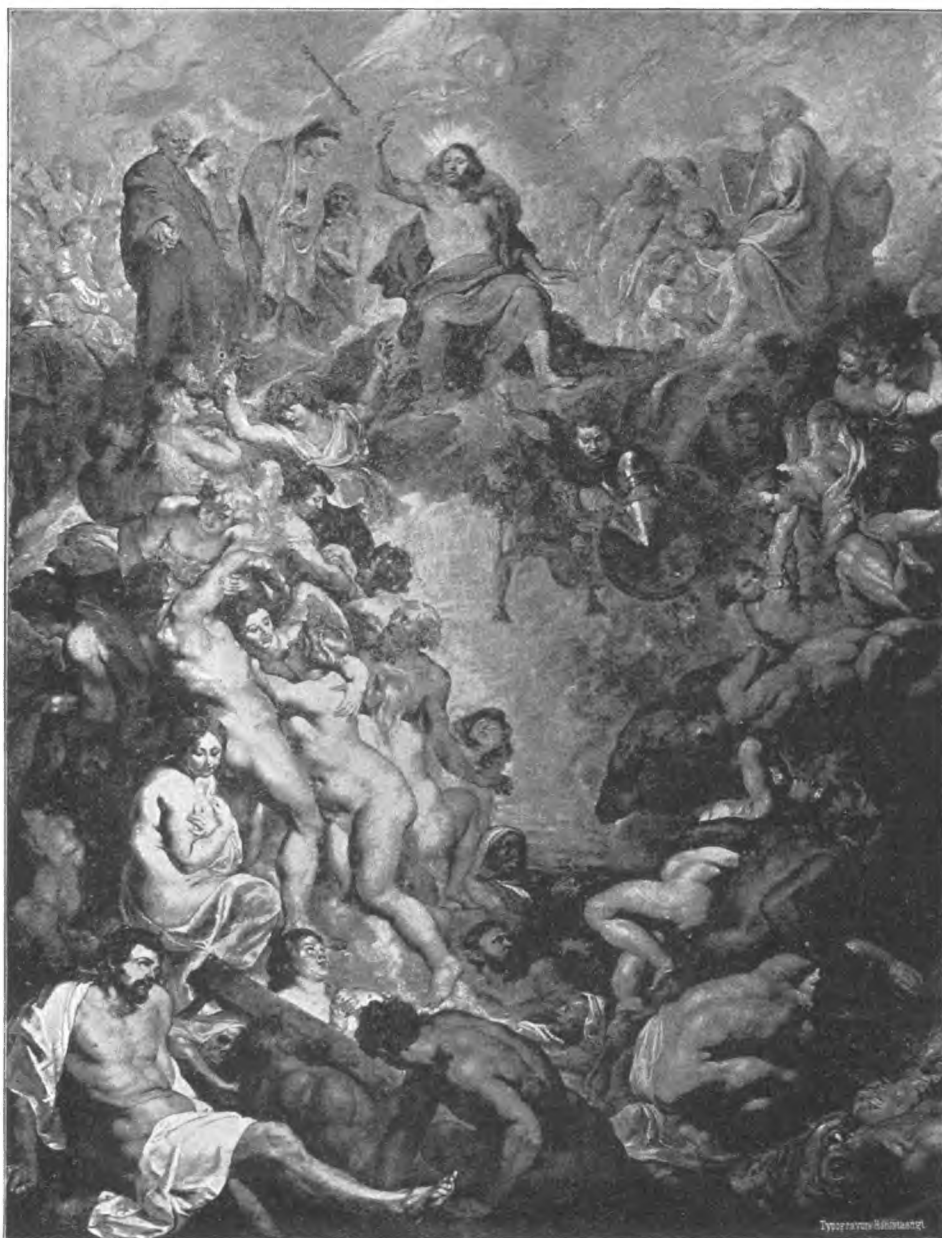


Рис. 292. Рубенсъ. Страшный судъ. (Мюнхенъ, Пинакотена).

— Посоль короля забавляется иногда живописью?—спросилъ онъ.

Рубенсъ его поправилъ:

— Вы хотите сказать: художникъ иногда забавляется посольствомъ.

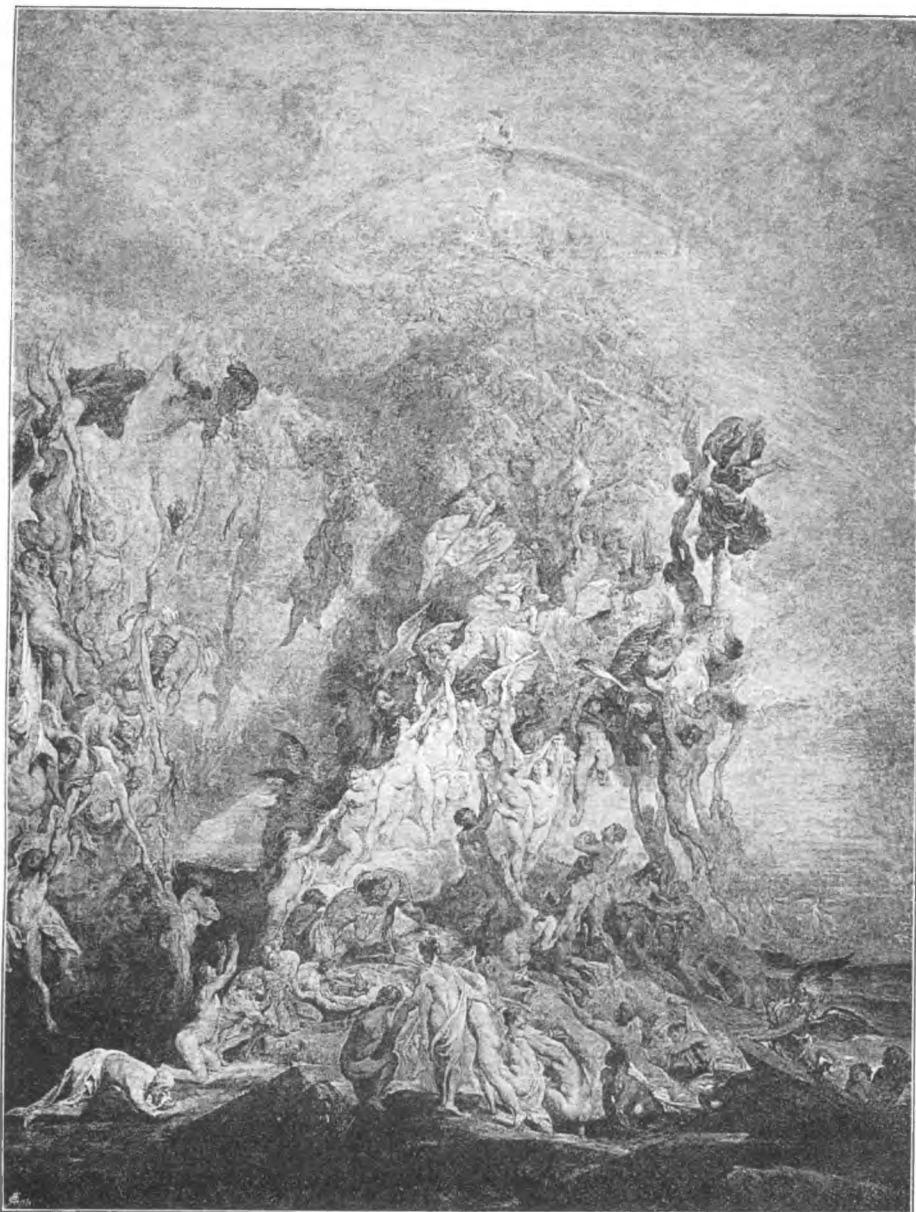


Рис. 293. Рубенсъ. Воскресеніе праведныхъ. (Мюнхенъ, Пинакотена).

Къ концу двадцатыхъ годовъ семнадцатаго столѣтія слава Рубенса достигаетъ кульминаціонной точки. Королева Франціи

Марія Медичи дѣлаеть ему огромный заказъ—изобразить цѣлый рядъ событій изъ эпохи ея правленія. Художникъ возвращается



Рис. 294. Рубенсъ. Низверженіе въ адъ грѣшниковъ. (Мюнхенъ, Пинакотекa).

въ Антверпенъ и воспроизводитъ цѣлый рядъ колоссальныхъ композицій въ теченіе четырехъ лѣтъ. Всѣхъ картинъ было выполнено двадцать одна. Не все писано самимъ художникомъ,



многое дѣлано его учениками по эскизамъ, изготовленнымъ самимъ художникомъ. Но, во всякомъ случаѣ, многое принад-



Рис. 295. Рубенсъ. Битва амазонокъ. (Мюнхенъ, Пинакотека).

лежить кисти Рубенса, и въ нѣкоторыхъ фигурахъ талантъ его развертывается въ полномъ блескѣ.

Занимаясь изображеніями придворной жизни, работая по заказу для церкви грандіозныя вещи, часто огромныхъ раз-

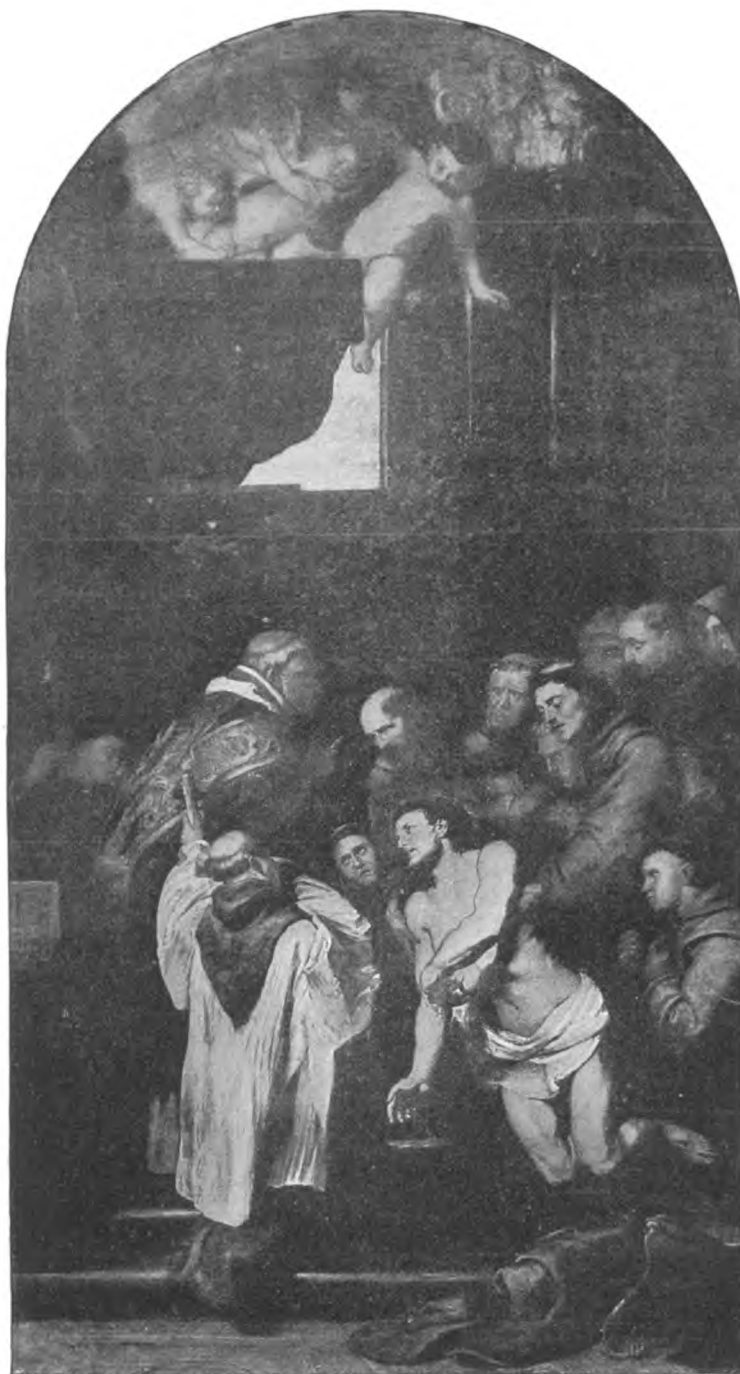


Рис. 296. Рубенсъ. Прищание св. Франциска (Музей въ Антверпенъ).

мѣровъ, Рубенсъ въ свободное время нерѣдко отдавался жанру, портрету и даже пейзажу; и во всѣхъ родахъ живописи онъ оказывался одинаковымъ мастеромъ, а въ жен-



Рис. 297. Рубенсъ. Божія Матерь-утѣшительница. (Кассельская галлерей).

скихъ портретахъ достигъ удивительной виртуозности, и въ этомъ отношеніи можетъ быть поставленъ на ряду съ величайшими портретистами Ван-Дейкомъ и Веласкезомъ. Его луч-

шимъ произведеніемъ знатоки единогласно признають портретъ молодой дѣвушки въ шляпѣ съ широкими полями, такъ-называемый «Chapeau de raille», находящійся въ Лондонѣ въ галлерей сѣра Роберта Пилля; здѣсь удивительно передана



Рис. 298. Рубенсъ. Христосъ воскресшій. (Мюнхенъ, Пинакотена).

полупрозрачная теплая тѣнь, падающая на лицо дѣвушки отъ шляпы \*). Очень хороши портреты его второй жены

\*) Вѣроятно, это портретъ сволченицы Рубенса—Сусанны Фоурманъ.

Елены Фоурманъ (одинъ изъ ея портретовъ имѣется и въ нашемъ Эрмитажѣ).

Рубенсъ былъ женатъ два раза: первый разъ на Изабеллѣ Брандтъ, которая умерла въ 1626 году. Она была дочерью городского антверпенскаго секретаря и прожила въ замужествѣ



Рис. 299. Рубенсъ. Успеніе Божіей Матери. (Мюнхень, Пинакотекка).

семнадцать лѣтъ; второй разъ онъ женился въ 1630 году на вышеупомянутой Фоурманъ, 16-ти-лѣтней племянницѣ его жены. Въ послѣдніе годы жизни художникъ получилъ трясеніе рукъ и совершенно отказался отъ писанія большихъ картинъ. Онъ перешелъ на произведенія небольшого формата и писалъ ихъ при помощи подставки подъ рукой. Его послѣд-



Рис. 300. Рубенса. Дочери Некропса и Эрехтоніаса. (Галерея въ Вѣнѣ).



нее сочиненіе — композиція триумфальной арки для въѣзда короля Фердинанда въ Антверпенъ. Вскорѣ онъ впалъ въ преждевременную дряхлость, и умеръ 30-го мая 1640 года,



Рис. 301. Рубенсъ. Четыре части свѣта. (Картинная галлерей въ Вѣнѣ).

шестидесяти двухъ лѣтъ. Похороненъ онъ былъ съ необычайной пышностью; Антверпенъ поставилъ на его могилѣ капеллу и воздвигъ ему бронзовую статую. Елена вскорѣ послѣ

его смерти вышла замужъ за барона Бергейма, чрезвычайнаго испанскаго посла въ Лондонъ.

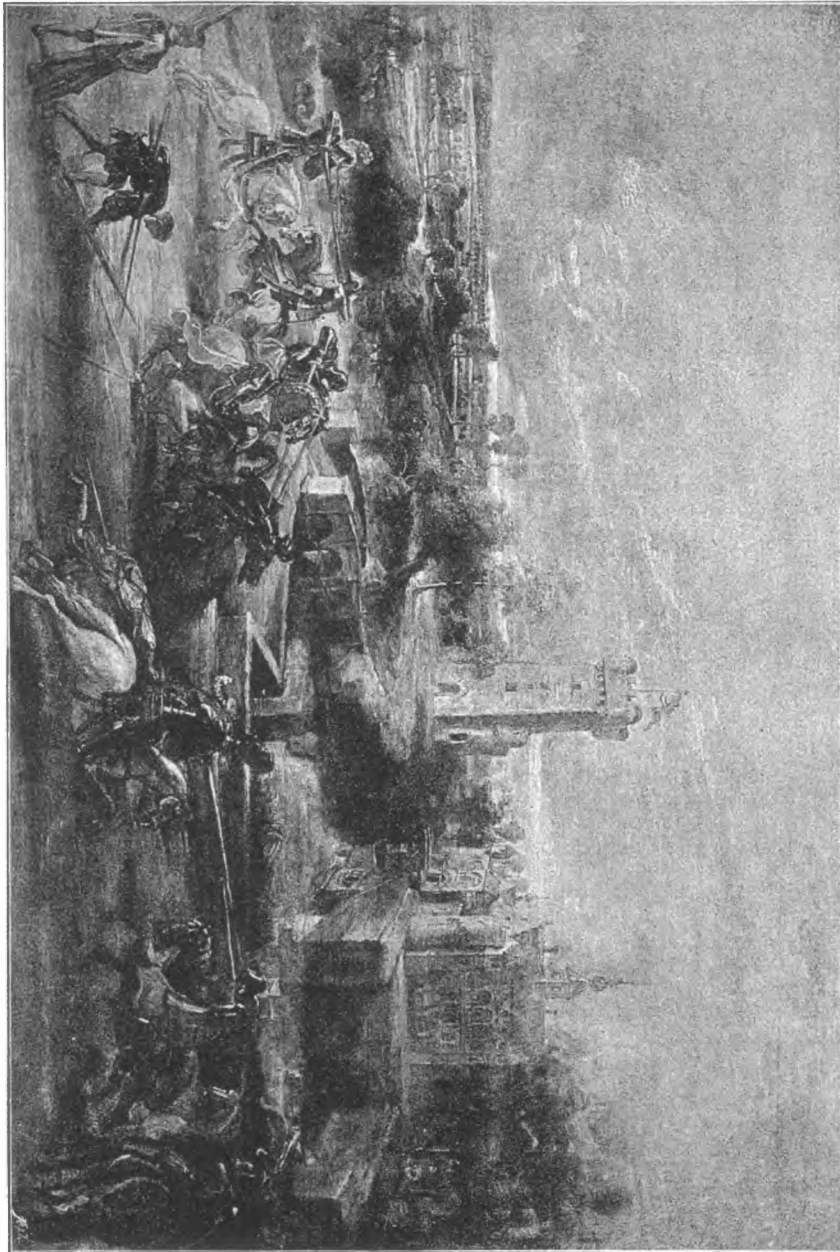


Рис. 302. Рубенсъ. Турниръ передъ замкомъ. (Парижъ, Лувръ).

Рубенсъ являетъ собою примѣръ натуры столь же богато одаренной, какою въ Италіи является да-Винчи. Правда, онъ не

даетъ наукѣ того, что далъ Ліонардо, но зато, благодаря своимъ способностямъ, играетъ видную политическую роль, какъ официальный уполномоченный между наиболѣе могущественными европейскими дворами. Въ то время монархи умѣли цѣнить таланты. Не даромъ Карль V, подавая Тиціану выпавшую изъ его руки кисть, сказалъ, что «Цезарь достоинъ служить ему». Осыпанный почестями, Рубенсъ отлично зналъ свое положе-



Рис. 303. Рубенсъ. Портретъ полководца. Рисунокъ въ галлерей Веймара.

ніе и бралъ за свои произведенія колоссальныя суммы. Когда одинъ алхимикъ предложилъ ему купить секретъ производства золота, найденный имъ, художникъ, смѣясь, отвѣтилъ:

— Я давно нашелъ этотъ секретъ на моей палитрѣ!

Сознаніе своей силы рѣзко высказалось въ Рубенсѣ,

когда художникъ Янсень предложилъ ему художественный конкурсъ.

— Ты мнѣ долженъ доказать, — сказалъ Рубенсъ, — что мо-



Рис. 304. Рубенсъ. Марія Медичи. (Музей Прадо въ Мадридѣ.)

жешь возвыситься до меня, какъ соперникъ, чтобы я принялъ ТВОЙ ВЫЗОВЪ.

Всѣхъ картинъ Рубенса насчитывается до полуторы тысячъ. Число это громадно, если даже взять въ расчетъ, что многое писано его учениками. Особенно блестящія коллекціи его картинъ находятся въ Луврѣ и петербургскомъ Эрмитажѣ. Въ Луврѣ помѣщена цѣликомъ вся коллекція картинъ, заказанныхъ Марією Медичи, о которыхъ говорено было



Рис. 306. Рубенсъ. Стюдь головы. (Альбертина въ Вѣнѣ.)



Рис. 305. Рубенсъ. Герцогъ Буккигамъ. (Альбертина въ Вѣнѣ.)

выше. Они помѣщаются въ той колоссальной по длинѣ галлерей, которая выходитъ окнами на набережную Сены и известна подъ именемъ «Grande galerie». Картины всѣ повѣшены въ рядъ и представляютъ изъ себя безконечную пеструю панораму, живо переносящую зрителя въ эпоху Медичи,—гораздо полнѣе, образнѣе и ярче, чѣмъ цѣлыя сотни научныхъ трактатовъ объ этой эпохѣ. Отдѣльно отъ этой коллекціи, въ знаменитой «Четырехугольной залѣ» (Salon carré), гдѣ собраны величайшія произведенія живописи всѣхъ народовъ, находится подъ № 2077 его «Поклоненіе волхвовъ».

Теперь переходимъ къ описанію копій съ известнѣйшихъ произведеній Рубенса, находящихся въ европейскихъ музеяхъ, и помѣщенныхъ въ нашемъ изданіи.



Рис. 307. Рубенсъ. Елизавета французская. (Лувръ, Парижъ.)

Рис. 283. «Голова епископа»,—одинъ изъ прекраснѣйшихъ этюдовъ Рубенса, писанный въ 1634 году и украшающій Дрезденскую галерею.

Рис. 284. «Этюдъ головъ Тиверія и Агриппины», имѣющій характеръ римской камеи, то-есть двухъ профильныхъ портретовъ, помѣщенныхъ одинъ за другимъ. Этюдъ сохраняется въ картинной галлерей Вѣны; въ этихъ профиляхъ чувствуется серьезное изученіе классическихъ образцовъ.

Рис. 285. «Францисканскій монахъ», съ черепомъ и молитвенникомъ въ рукахъ. Сильное произведеніе, находящееся въ Мюнхенской Пинакотекѣ.

Рис. 286. Въ той же Пинакотекѣ—«Триумфъ героя». Вокругъ героя, сдѣтаго въ полу-





Рис. 308 Рубенсъ. Этюдъ головы. Рисунокъ краснымъ карандашомъ, въ галлерей Уффици во Флоренци.

римскій, полурыцарскій костюмъ, навалены трофеи войны; у ногъ его—сраженные враги; вдали догораютъ сожженные города; богиня победы увѣнчиваетъ героя побѣднымъ вѣнкомъ.

Рис. 287. «Персей и Андромеда». Картина эта находится въ Берлинскомъ музеѣ и является вариантомъ нашего эрмитажнаго сюжета на ту же тему. Несмотря на то, что Андромеда далека отъ полубогини, а крылатый Пегасъ — першеронъ чистѣйшей породы,



Рис. 309. Рубенсъ. Коронованіе Маріи Медичи. Люксембургъ.

не имѣющей въ своей структурѣ ничего воздушнаго,—картина по блеску техники превосходна и является вариантомъ сюжета въ нашемъ Эрмитажѣ, о которомъ будетъ говорено ниже.

Рис. 288. «Мадонна, окруженная ангелами» — одна изъ прекраснѣйшихъ картицъ Лувра. Здѣсь кольцо ангеловъ, окружающихъ Мадонну, скомпановано съ удивительнымъ совершенствомъ: реализмъ сплетенъ съ фантазіей неразрывно, и если въ экспрессіи самой Мадонны мы не найдемъ глубины итальянскихъ мастеровъ, то съ технической стороны художникъ далеко оставляетъ за собою итальянцевъ.

Рис. 289. Мюнхенская Пинакотекка. «Богоматерь въ цвѣтахъ». Младенецъ предста-

влять здѣсь стоящимъ во весь ростъ и смотрящимъ прямо; Богоматерь, поддерживающая Ребенка, скромно опустила глаза книзу, какъ бы стараясь ступеваться. Цвѣты писаны учениками художника.

Рис. 290. «Шлѣненіе Самсона». Здѣсь особенно обращаетъ на себя вниманіе выраженіе лица Далилы, въ которомъ много лукавства и предательства. Лѣвое плечо и ноги Сам-

сона—прекрасные образцы атлетической силы. Картина эта—собственность Мюнхенской Пинакотекки.

Рис. 291. «Дары осени»—картина, иногда называемая «Діана и фави». Превосходная картина, писанная, вѣроятно, для украшенія столовой, изъ Дрезденской галлерей.

Рис. 292, 293, 294. Эскизы «Страшнаго Суда» въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Удивительно мощные и по композиціи, и по исполненію эскизы, въ которыхъ сильно чувствуется вліяніе Микель-Анджело и въ то же время прорывается мощная сила оригинальности. «Низверженіе въ адъ проклятыхъ»—несравненная по ракурсамъ и необузданной фантазіи картина.



Рис. 310. Рубенсъ. Этюды ангеловъ. Вѣна, Альбертина.



Рис. 312. Рубенсъ. Марія Медичи. (Лувръ. Парижъ.)



Рис. 311. Рубенсъ. Портретъ маркиза изъ свиты Маріи Медичи.  
(Рисунокъ въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ.)



Быть-можетъ, еще грандіознѣе «Воскресеніе праведниковъ», которые, воздвигаясь изъ могилъ, густыми рядами возносятся къ небесамъ. Въ «Страшномъ Судѣ» фигура Предвѣчнаго Судіи навѣяна, конечно, Микель-Анджело. Нижняя мужская фигура слѣва напоминаетъ Рафаэля, но въ то же время въ общемъ обработка композиціи совершенно самостоятельна. Чѣмъ видятъ въ этихъ трехъ эскизахъ части огромной картины, гдѣ праведники занимали лѣвую часть, а грѣшники—правую; Господь же помѣщался въ верхней части картины.



Рис. 313. Рубенсъ. Примиреніе Исава и Іакова. (Пинакотена въ Мюнхенѣ.)

Рис. 295. Тамъ же. «Битва амазонокъ». Битва эта пріобрѣтаетъ оригинальный характеръ, благодаря тому, что художникъ переноситъ мѣсто дѣйствія на узкій мостикъ безъ перилъ, гдѣ и заставляетъ биться конныхъ и пѣшихъ враговъ, что даетъ композиціи особенную живость и непосредственность.

Рис. 296. «Причащеніе св. Франциска», въ Антверпенѣ—образъ, писанный для церкви,



Рис. 314. Рубенсъ. Елена Фоурманъ—вторая жена художника.  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.





Рис. 316. Рубенсъ. Женскій портретъ. (Дрезденская галлерей.)

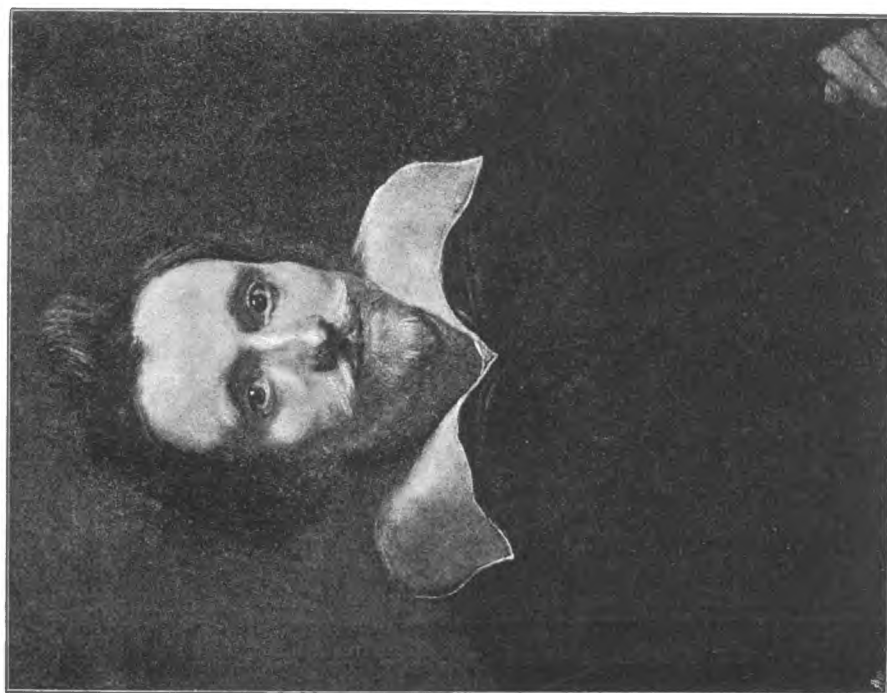


Рис 315. Рубенсъ. Мужской портретъ. (Дрезденская галлерей.)



Рис. 317. Рубенсъ. Видѣніе св. Франциска. Кѣльнскій музей.



Рис. 318. Рубенсъ. Распятіе св. Петра. Церковь св. Петра въ Кёльнѣ

строго выдержанный въ стилѣ итальянскихъ мастеровъ. Даже полукруглый верхъ картины, заполненный ангелами, очень напоминаетъ произведенія Тиціана и др. Вообще, Антверпенъ



Рис. 319. Два плѣнника. (Рисунокъ въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ.)

обладаетъ огромнымъ количествомъ произведеній Рубенса. Ихъ тамъ болѣе сотни. Фигура умирающаго Франциска написана со всеѣмъ блескомъ техники Рубенса.

Рис. 297. «Божія Матерь, утѣшительница всѣхъ скорбящихъ»—изъ Кассельской гал-

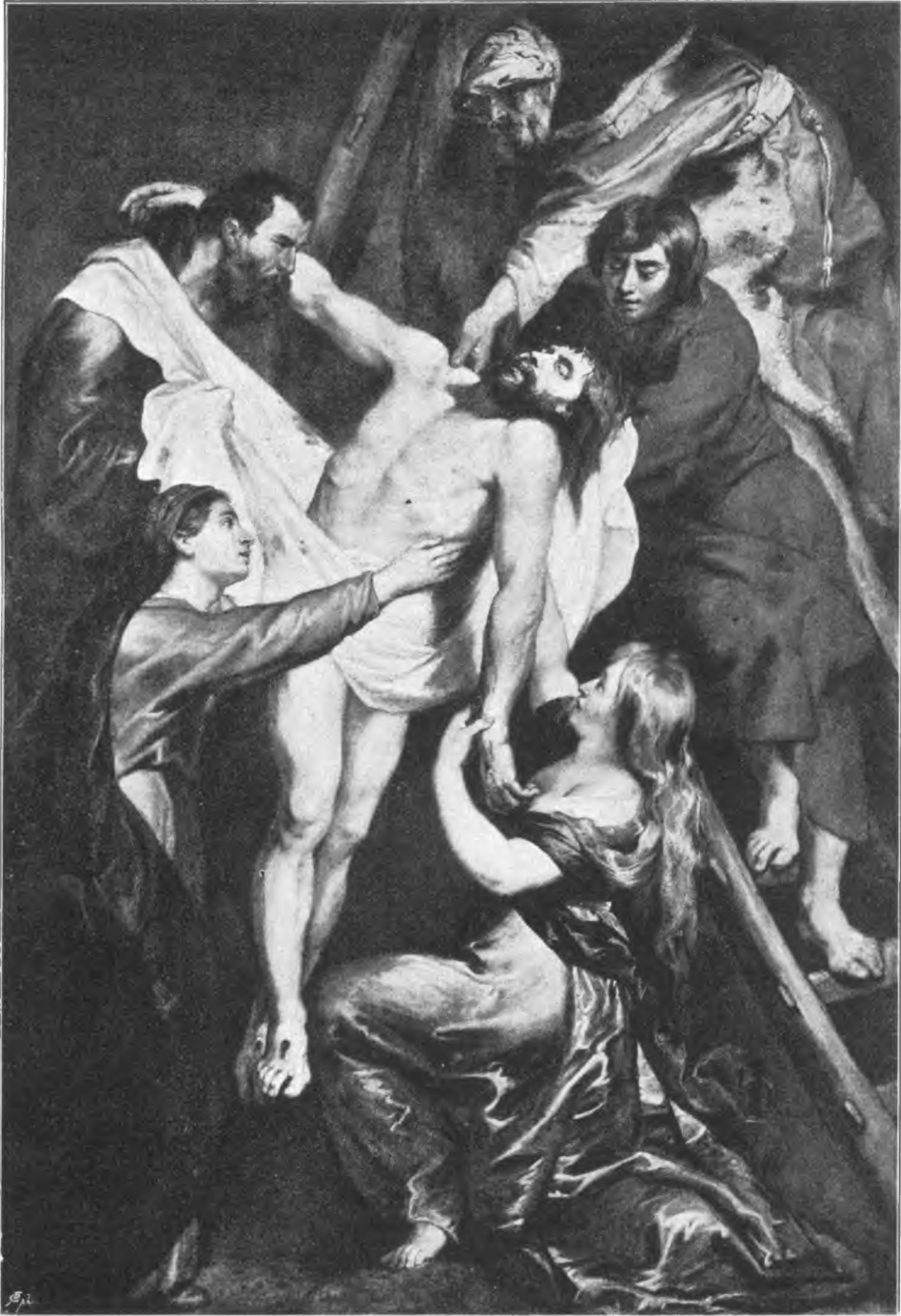


Рис. 320. Рубенсь. Снятіє со креста. (С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

лереи. Три мужскія фигуры, помѣщенныя на заднемъ планѣ, несомнѣнно портреты современниковъ.

Рис. 298. «Христось и грѣшница» (вѣрнѣе—«Марія Магдалина видитъ Христа послѣ Его воскресенія», на что указываютъ крестъ въ видѣ буквы Т, видный на заднемъ планѣ, обнаженное тѣло Христа, едва прикрытое пеленами, и слѣды гвоздей на рукахъ). Здѣсь Магдалина—почти повтореніе фигуры молящейся на предыдущей картинѣ.

Рис. 299. «Успение Богоматери» въ Мюнхенской Пинакотекѣ — картина, написанная по заказу для церкви. Не отличаясь новизной композиціи, произведеніе это, тѣмъ не менѣе, блещетъ истиннымъ талантомъ художника. Къ числу вещей, писанныхъ наскоро, какъ бы



Рис. 321. Рубенсъ. Аллегорическое изображеніе изъ исторіи Генриха IV. Лувръ.

мимоходомъ, но полныхъ Рубенсовской мощности, можно причислить «Рыцарскій турниръ передъ замкомъ», находящійся въ Луврѣ (рис. 302).

Рис. 300. «Дочери Кекропса, одаряющія Эрехтоніаса» — мифологическій сюжетъ, очень бойко скомпонованный во фламандскомъ стилѣ. Онъ находится въ Вѣнской картинной галлерей.

Рис. 301. Тамъ же. «Четыре стороны свѣта». Рубенсъ былъ блестящій изобразитель животныхъ и передалъ свое искусство нѣкоторымъ изъ своихъ учениковъ. На прилагаемой картинѣ враждующіе между собою тигръ и крокодилъ запечатлѣны тонкою наблюдательностью.

Рис. 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 315 и 316—эскизы и портреты Ру-



бенса въ разныхъ галереяхъ Европы. Изъ приложенной у насъ коллекціи особенное вниманіе обращаетъ портретъ Маріи Медичи, отъ которой художникъ получилъ множество заказовъ для дворцовой галлерей.



Рис. 322. Рубенс. Пасторальная сцена. (Портретъ художника и его жены.)  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Лувръ вообще славится огромнымъ количествомъ произведеній Рубенса, о чемъ уже говорилось выше. Но нельзя не замѣтить, что большинство его луврскихъ работъ носить декоративный характеръ и въ значительной мѣрѣ уступаетъ другимъ коллекціямъ, напри-



Рис. 323. Рубенсъ. Камеристка эрцгерцогини Изабеллы.  
(С.-Петербургскій Эрмитажъ.)

мѣръ петербургской, гдѣ собрана блестящая коллекція дѣйствительно капитальныхъ произведеній. «Коронованіе Маріи Медичи», изъ Лувра, изображенное на рис. 309, представляетъ смѣсь реализма съ аллегоріей.

Рис. 313. «Примиреніе Іакова съ Исавомъ», гдѣ художникъ, не стѣсняясь, изобразилъ Рахиль и Лію въ великолѣпныхъ современныхъ ему модныхъ платьяхъ.

Рис. 317 и 318—образы, писанные художникомъ для церквей. «Видѣніе св. Франциска» находится въ Кѣльнскомъ музеѣ, а «Распятіе св. Петра» въ Кѣльнской церкви св. Петра.



Рис. 324. Рубенсъ. Эскизъ портрета камеристки эрцгерцогини Изабеллы.  
Рисункъ въ собраніи Альбертины въ Вѣнѣ.

Рис. 319. «Два плѣнника» — блестящая композиція съ сильными ракурсами; она изображаетъ двухъ солдатъ, привязанныхъ къ пушкѣ; вокругъ изображены атрибуты войны.

Рис. 321. Аллегорическое изображеніе изъ исторіи Генриха IV—одна изъ множества картинъ, писанныхъ художникомъ для прославленія царствующаго рода Франціи.

Нашъ Императорскій Эрмитажъ обладаетъ коллекціей еще болѣе разнообразныхъ картинъ, чѣмъ Лувръ. Всѣхъ ихъ счетомъ 54.

«Снятіе со креста»,—повтореніе превосходной его картины изъ антверпенскаго собора. Если не всѣ фигуры исполнены Рубенсомъ, то, во всякомъ случаѣ, имъ пройдены, а Христосъ и голова Богоматери несомнѣнно принадлежать цѣликомъ его кисти (рис. 320).

Въ «Пасторальной сценѣ»—пастушокъ, обнимающій пастушку, не кто иной, какъ самъ художникъ и жена его Елена (см. рис. 322). Интересна картина, изображающая «Статую Цереры» изъ бѣлаго мрамора, стоящую въ нишѣ (см. рис. 325).



Рис. 325. Рубенсъ. Церера. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

«Венера и Адонисъ». Венера удерживаетъ Адониса, собирающагося на охоту. Амуръ, вертящійся у ихъ ногъ, тоже употребляетъ всѣ усилія, чтобы удержать красиваго юношу,



Рис. 326. Рубенсъ. Персей и Андромеда. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

но, повидимому, тщетно. Здѣсь принадлежать Рубенсу только однѣ головы дѣйствующихъ лицъ (рис. 328).



Рис. 327. Рубенсъ. Богоматерь. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

«Персей и Андромеда», — одно изъ лучшихъ произведеній юности Рубенса. Персей изображенъ въ римскихъ латахъ. Слава, парящая въ воздухѣ, увѣнчиваетъ Персея вѣнкомъ.





Рис. 328. Рубенсъ. Венера и Адонисъ.  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Андромеда — типъ полной фламандки съ жирнымъ подбородкомъ и здоровыми икрами. Хорошо написанъ Пегасъ — здоровый фламандскій першеронъ пѣгой масти съ орлиными крыльями по бокамъ (рис. 326).

«Союзъ земли съ водою». Аллегорія въ стилѣ Рубенса: рѣка изображена въ



Рис. 329. Рубенсъ. Мадонна. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

видѣ старца, съ трезубцемъ въ рукахъ и урной, изъ которой льется вода. Земля олицетворяется молодою женщиною, съ рогомъ изобилія. Тутъ тоже одиѣ фигуры принадлежатъ Рубенсу. (См. Рис. Введенія, XXXII).

«Елена Фоурманъ, вторая жена художника». Великолѣпный портретъ во весь ростъ,

На Еленѣ черное атласное платье съ фіолетовыми лентами, большая черная шляпа съ страусовыми перьями (см. рис. 10).

«Свояченица художника, Сусанна Фоурманъ». Сусанна изображена съ пятилѣтней дѣвочкой-дочкой, Катариной. Портретъ тоже, по всѣмъ вѣроятіямъ, писанный въ сотрудничествѣ съ ванъ-Дейкомъ.

Изъ дѣлаго ряда портретовъ и этюдовъ съ натуры обращаетъ особенное вниманіе превосходный портретъ, изображающій камеристку эрцгерцогини Изабеллы (см. рис. 323). Эскизъ этого портрета находится въ Вѣнѣ (см. рис. 324).

«Богоматерь съ Младенцемъ Христомъ», — одно изъ характерныхъ произведеній Рубенса (рис. 327). Картина имѣетъ нѣкоторое сходство съ помѣщенной выше «Мадонной въ цвѣтахъ», находящейся въ Мюнхенѣ. Есть основаніе думать, что эрмитажная картина написана цѣликомъ художникомъ, тогда какъ Мюнхенская въ аксессуарахъ исполнена Брюгелемъ. Другая Мадонна—(рис. 329) значительно уступаетъ первой.

«Спаситель у Симона», — одна изъ извѣстнѣйшихъ картинъ художника. Вокругъ небольшого стола возсѣдаютъ типичные фарисеи и ученики Иисуса. Марія Магдалина цѣлуетъ обнаженные ноги Учителя; красивые слуги и служанки несутъ угощеніе. Особенно хороша голова священника, сидящаго у лѣваго угла стола и съ ненавистью смотрящаго на Христа (см. рис. 330).

Перечислимъ здѣсь вообще всѣ произведенія Рубенса, имѣющіяся въ Эрмитажѣ, въ порядкѣ номеровъ каталога Эрмитажа:

№ 551. „Пьяный Силень“. Пань и козлоногая женщина поддерживаютъ пьянаго Силена. У ногъ его толстая фаввеса кормитъ грудью одновременно двоихъ дѣтей. Одно изъ великолѣпнѣйшихъ произведеній Рубенса.

№ 553. „Борьба центавровъ съ лапнеами“, — только эскизъ картины, находящейся въ Мадридѣ.

№ 556. „Сцена изъ исторіи Деція Муса“ — эскизъ неисполненной картины.

№ 557. „Богоматерь вручаетъ облаченіе Ильдефрансу“. Эскизъ картины въ Вѣнѣ.

№ 558. „Статуи государей Габсбургскаго дома“. Пять картинъ въ одной рамѣ. Фигуры, сдѣланныя для декораціи триумфальныхъ воротъ, по случаю въѣзда въ Антверпенъ инфанта Фердинанда.

№ 559. „Филиппъ IV, король испанскій“, и № 560—„Елизавета, королева испанская, принцесса французская“. Портреты эти были написаны во время пребыванія Рубенса въ Мадридѣ, въ посольствѣ.

№№ 561, 562, 563, 564, 565, 566—эскизы декорацій при въѣздѣ Фердинанда въ Антверпенъ.

№№ 567, 568, 569, 570—эскизы картинъ Лувра изъ исторіи Маріи Медичи.

№ 571. „Портретъ Медичи въ образѣ Беллоны“. — Эскизъ Луврскаго музея.

№№ 572—573. „Аповеозъ Іакова I, англійскаго“. Два эскиза для плафона столовой въ Уатгальскомъ дворцѣ.

Далѣе слѣдуютъ превосходные портреты: графа де-Бююна Карла де-Лонгваля (№ 574), портретъ первой жены Рубенса—Изабеллы Брандтъ (№ 575), портретъ Сусанны Фоурманъ (№ 577), долго считавшійся работой ванъ-Дейка.

№ 582. „Мужской портретъ неизвѣстнаго“. № 583. „Женскій портретъ неизвѣстной“.

№ 584. „Францисканскій монахъ“ — картина, приобретенная еще при Екатеринѣ II.

№ 586. „Старикъ“ — хорошій этюдъ съ натуры.

№ 587. „Этюдъ воина“, нѣкогда считавшійся, совершенно безосновательно, портретомъ герцога Альбы.

№ 590. „Охота на львовъ“ — одинъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ Рубенса. № 592, тоже изображающій львовъ, вѣроятно писанъ по эскизу учителя ученикомъ.

№ 594. „Возчики камней“. — Предполагается, что и здѣсь только главная часть картины исполнена Рубенсомъ.

№ 595. „Радуга“. — Прекрасный пейзажъ Рубенса, одинъ изъ лучшихъ, если не лучший.

№ 1785. „Отцелюбіе римлянки“. Извѣстный сюжетъ: дочь кормитъ отца, приговореннаго къ голодной смерти въ тюрьмѣ, молокомъ изъ своей груди. Картина эта возбудила много споровъ: то ее считаютъ несомигннй работой Рубенса, то копіей. Она очень сильно реставрирована.

№ 535. „Авраамъ, изгоняющій Агарь“. Сарра и Авраамъ стоятъ въ дверяхъ дома; Сарра избоченилась и съ гнѣвомъ смотритъ на уходящую съ узломъ пожитковъ рабыню, на которую, подражая хозяйкѣ, злобно лаетъ собака. Разумѣется, вопросы археологіи мы должны оставить въ сторонѣ и не искать въ невольницѣ-египтянкѣ типа уроженки долины Нила. Мы уже говорили выше, при обзорѣ итальянскихъ школъ живописи, что археологія стала вліять на живопись только съ девятнадцатаго столѣтія, а полную побѣду одержала



Рис. 330. Рубенсъ. Христосъ и Марія Магдалина. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

только во второй его половинѣ. И Сарра, и Авраамъ тоже имѣютъ мало общаго съ бедуинскими племенами Центральной Азій,—но, во всякомъ случаѣ, все же они болѣе отвѣчаютъ требованіямъ библейскаго сюжета, чѣмъ картины голландской школы, о которыхъ придется говорить ниже, особенно картины Рембрандта.

№ 536. „Поклоненіе волхвовъ“. Три волхва, изъ которыхъ одинъ негръ, подаютъ Младенцу дары. Богоматерь держитъ Христа на колѣняхъ. На заднемъ планѣ—Іосифъ и свита волхвовъ. Очевидно, это работа одного изъ учениковъ Рубенса, но пройденная учителемъ.

№ 540. „Богоматерь вручаетъ четки Доменику и другимъ святымъ“. Тоже работа учениковъ Рубенса, выправленная художникомъ. Нѣкогда онъ была алтарнымъ образомъ въ доминиканскомъ монастырѣ.

№ 544. „Тайная вечеря“, эскизъ иконы для алтаря въ соборѣ св. Ромболта.—Нѣкоторые специалисты видятъ въ этой работѣ непосредственное вліяніе картины Тиціана на тотъ же сюжетъ.

№ 545. „Христосъ передъ Пилатомъ“. Эскизъ картины, которую художникъ такъ и не выполнилъ.

№ 547. „Небесное коронованіе Богоматери“. Картина эта, въ нижней своей части очень похожа на другую композицію того же автора — „Взятіе Богоматери на небо“, находящуюся въ Вѣнской галлерей. Нѣкоторые знатоки видятъ въ этой композиціи только поддѣлку подъ Рубенса.

№ 550. „Ванхъ“—превосходная картина художника. Она изображаетъ жирнаго бога вина въ сообществѣ Пана и вакханокъ. Такая же композиція, но меньшихъ размѣровъ, есть во Флоренціи въ Уффици,—песомѣнная копія, но выдаваемая каталогами за оригиналъ.



Безспорно, величайшимъ ученикомъ Рубенса надо признать **Антониса ванъ - Дэйка**, уроженца Антверпена (родился 22 марта 1599 года, умеръ въ Англіи, 9 декабря 1641 года). Не задаваясь колоссальными задачами въ манерѣ своего учителя, ванъ-Дэйкъ въ значительной мѣрѣ превосходилъ его строгостью рисунка, глубиною психоза, строгой прелестью колорита. Характеръ изображаемаго лица онъ улавливалъ гораздо глубже, въ техникѣ тканей болѣе чувствовалось изученіе натуры, чѣмъ блестящая манера. Изучивъ въ Италіи мастеровъ Возрожденія, онъ гораздо болѣе началъ приближаться къ натурѣ, чѣмъ къ излюбленнымъ приѣмамъ своего учителя. Превосходныя по свѣтотѣни картины Корреджо оставили въ немъ гораздо большій слѣдъ, чѣмъ въ Рубенсѣ, увлекавшемся Веронезомъ. Сперва подражая Тиціано, отчасти Тинторетто,—вскорѣ Дэйкъ выходитъ на самостоятельную дорогу. Порою въ

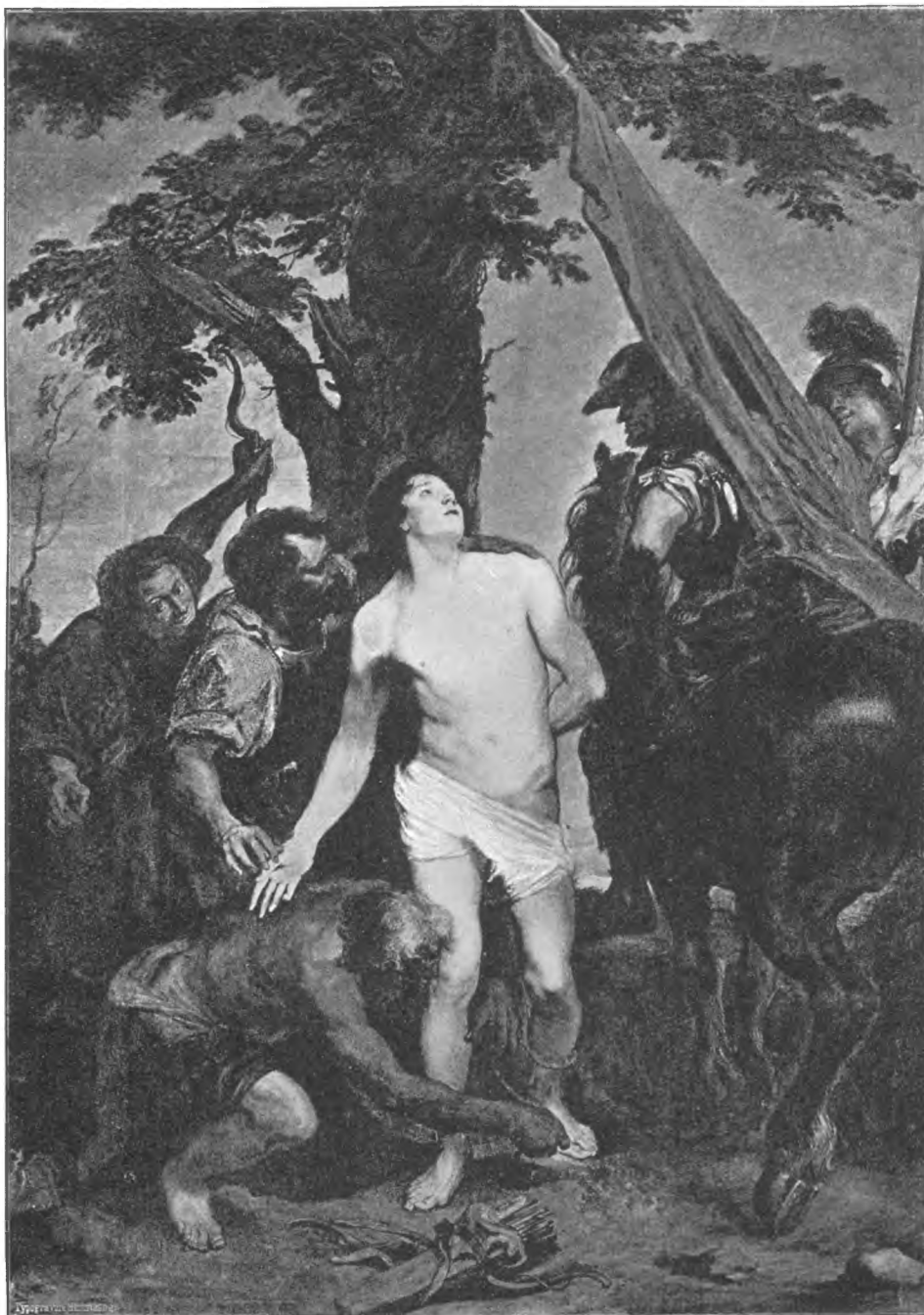


Рис. 331. Ванъ-Дейнъ. Св. Севастьянъ. Мюнхенъ, Пинакотена.



разработкѣ композицій ванъ-Дэйка чувствуется почти сентиментальность и, въ то же время, онъ иногда доходитъ до потрясающаго пафоса \*). Внутреннія страданія души болѣе всего удаются ванъ-Дэйку. Умиравшій или умершій Христосъ — любимая его тема. Много разъ онъ изображалъ Св. Семейство, и всѣ они поражаютъ ясностью, мягкостью



Рис. 332. Ванъ-Дэйкъ. Танцующіе амуры. Рисунокъ принадлежитъ герцогу Омальскому.

и теплотой композиціи. Но величайшая заслуга ванъ-Дэйка — его портреты. Какъ портретистъ, онъ стоитъ внѣ конкурса и остается въ этомъ родѣ величайшимъ художникомъ Сѣвера.

Ванъ-Дэйкъ родился въ художественной семьѣ: его отецъ былъ живописецъ по стеклу. Изъ мастерской отца онъ перешелъ въ школу Рубенса, гдѣ вскорѣ занялъ первенствующее

\*) Куглеръ.



Рис. 333. Ванъ-Дейкъ. Плачь о Христі. Антверпенъ, музей.

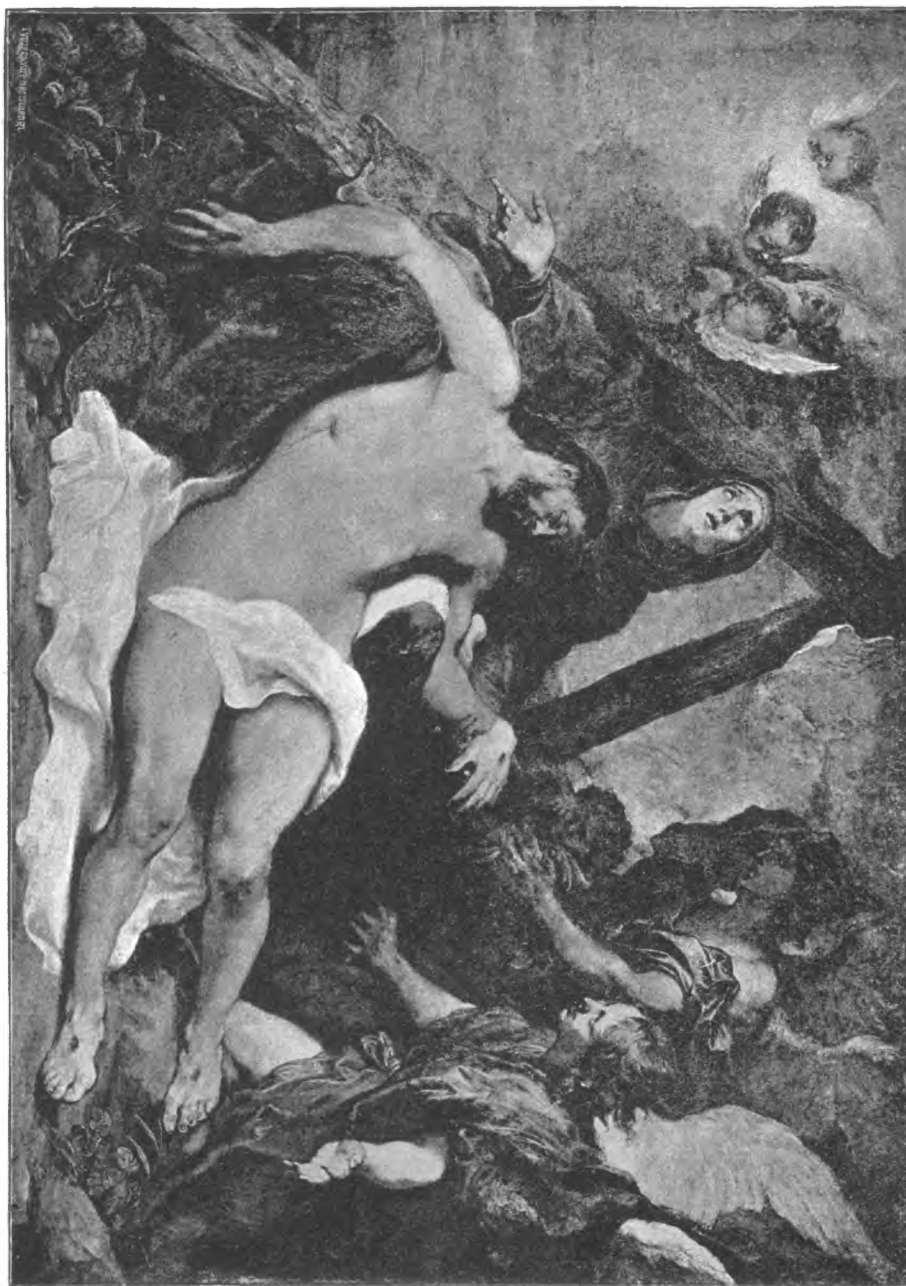


Рис. 334. Ванъ-Дэйкъ. Плачь о Христвъ. Мюнхенъ, Пинакогекка.

мѣсто среди его учениковъ. Биографы ванъ-Дэйка упоминають про одинъ случай изъ его школьной жизни, рисующій, какъ нельзя лучше, положеніе ванъ-Дэйка среди сверстниковъ.



Рис. 335. Ванъ-Дейкъ. Плачь о Христвѣ. Берлинъ, королевскій музей.

Однажды, въ отсутствіе Рубенса, одинъ изъ учениковъ нечаянно смазаль только что написанную учителемъ руку Маріи Магдалины. Единогласно рѣшили обратиться къ ванъ-

Дэйку, чтобы онъ помогъ имъ выйти изъ бѣды. Молодой художникъ такъ сумѣлъ написать заново испорченное, что



Рис. 336. Ванъ-Дэйкъ. Марія, Исусъ и Юаннъ. Мюнхень, Пинаотека.

Рубенсъ на другой день далеко не сразу замѣтилъ исправленіе. Случай этотъ значительно выдвинулъ ванъ-Дэйка,

и онъ сдѣлался непосредственнымъ помощникомъ своего учителя.

Вскорѣ Рубенсъ настоялъ на его поѣздкѣ въ Италію, которая, какъ было уже указано выше, открыла новые кругозоры художнику. Изъ Италіи онъ переселился въ Англию, гдѣ получилъ множество заказовъ отъ короля Карла I и его двора. Ведя свѣтскую, разсѣянную жизнь, онъ, наконецъ.



Рис. 337. Ванъ-Дэйкъ. Отдыхъ на пути въ Египетъ. Мюнхень, Пинакотена.

женился на дочери графа-лорда Росвена и вскорѣ умеръ, сорока одного года отъ роду, отъ истощившей его чахотки.

Несмотря на то, что онъ жилъ такъ недолго, количество картинъ его и портретовъ громадно. Это объясняется, во-первыхъ, тѣмъ, что портреты во всякомъ случаѣ пишутся скорѣе, чѣмъ картины, а во-вторыхъ, тѣмъ, что онъ многое, подобно Рубенсу, предоставлялъ дописывать своимъ ученикамъ. Вели-



колѣпнѣйшею его работою считается портретъ Карла I, находящійся въ луврскомъ «Salon carré» и изображающій короля въ простомъ охотничьемъ костюмѣ (см. рис. 348). Въ нашемъ Эрмитажѣ находится превосходная коллекція его работъ, числомъ до тридцати.

Какъ уже сказано выше, ванъ-Дэйкъ былъ художникъ-психологъ. По глубинѣ проникновенія въ характеръ изобра-



Рис. 338. Ванъ-Дэйкъ. Христосъ и исцѣленный разслабленный. Мюнхень, Пинакотекa.

жаемаго лица, онъ стоитъ на ряду съ другимъ величайшимъ портретистомъ—испанцемъ Веласкезомъ. Заслуга этихъ художниковъ какъ портретистовъ,—помимо уже совершенства техники въ выпискѣ лица, до которой не возвышались всѣ послѣдующіе художники XVIII и XIX столѣтій,—заключается въ томъ, что они завѣщали намъ, потомкамъ, цѣлую галерею портретовъ своихъ современниковъ, портретовъ—въ которыхъ

характеръ людей начала XVII вѣка выступаетъ полностью, съ какой не проступить онъ ни въ какой біографіи. Взгляните

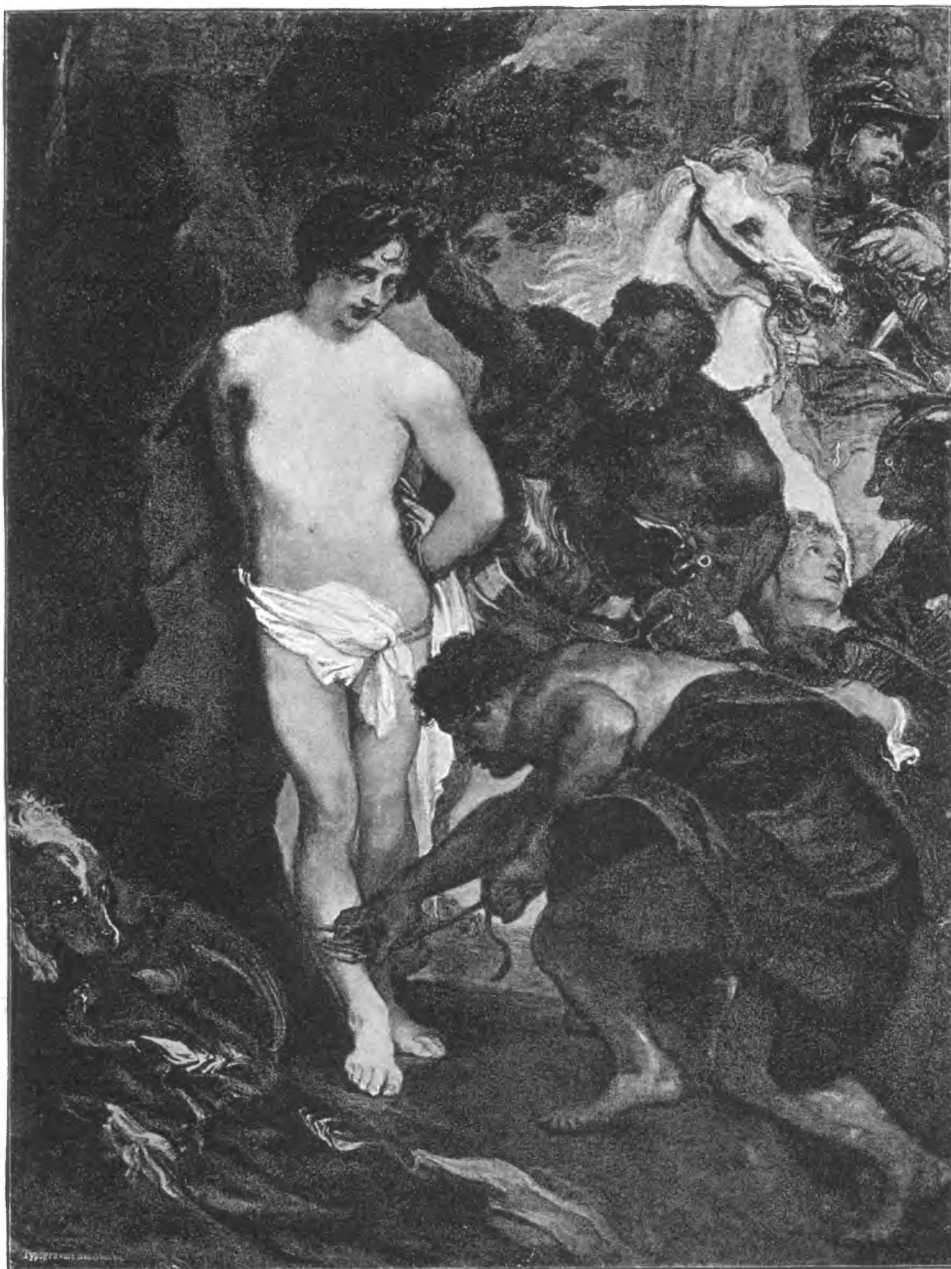


Рис. 339. Ванъ-Дэйкъ. Св. Севастьянъ. Мюнхенъ, Пинакотекa.

на портретъ лорда Вортонa изъ нашего Эрмитажа, помѣщенный здѣсь въ хорошей копіи. Развѣ этотъ протестантъ ко-

роля не стоитъ живьемъ, съ ногъ до головы, не смотря на то, что почти три столѣтїя отдѣляютъ насъ отъ этого чело-



Рис. 340. Ванъ-Дэйкъ. Сусанна въ ваннѣ. Мюнхенъ, Пинакотека.

вѣка? Ванъ-Дэйкъ—величайшій учитель для насъ, какъ тончайшій аналитикъ и глубокий знатокъ экспрессїи чело-

ческаго лица, не въ минуты страданія или вообще аффекта, а при обыденномъ спокойномъ настроеніи.



Рис. 341. Ванъ-Дейкъ. Даная. Дрезденская галерея.

Теперь-обратимся къ нашимъ рисункамъ:

Рис. 331. «Св. Севастьянъ». Мюнхень, королевская Пинакотека. Художникъ, очевидно, выбралъ этотъ сюжетъ, чтобы имѣть случай блеснуть техникой выписки молодого тѣла юноши.

Святой изображенъ въ моментъ, когда мускулистые солдаты привязываютъ его къ дереву. Религиознаго одушевленія, несмотря на поднятый къ небу взоръ, въ фигурѣ святого совсѣмъ нѣтъ; она поражаетъ только мастерскимъ изображеніемъ нагого тѣла серебристой бѣлизны.



Рис. 342. Ванъ-Дейкъ. Живописецъ Францъ Снейдеръ съ женой. Кассель, королевская картинная галерея.

Вся картина написана яркими тонами въ стилѣ Рубенса. Картина относится къ 1620 году; ея масштабъ взятъ нѣсколько менѣе человѣческаго роста—особенность многихъ произведеній ванъ-Дейка.



Рис. 343. Ванъ-Дэйкъ. Марія-Луиза де-Тассисъ. Вѣна, галерея Лихтенштейна.



Рис. 332. «Танцующіе амурь». Рисунокъ, принадлежавшій недавно умершему герцогу Омальскому. Въ изображеніи маленькихъ ангеловъ и амуровъ ванъ-Дэйкъ не достигалъ прелести Рубенса, хотя его дѣтскія фигурки отличаются своеобразной миловидностью.

Рис. 333. «Плачь о Христѣ» въ Антверпенскомъ музеѣ. По возвращеніи изъ Италіи, ванъ-Дэйкомъ было написано большое количество образовъ, при чемъ весьма часто онъ изображалъ оплакиваніе тѣла Христа. Наиболее знаменитыя картины на этотъ сюжетъ находятся въ Антверпенѣ и Мюнхенѣ. Голова Христа, въ Антверпенской картинѣ, лежитъ на груди Богоматери, въ отчаяннѣ простершей руки; Іоаннъ приподнимаетъ руку Спасителя, указывая на рану плачущимъ ангеламъ. Группа Іоанна и ангела рельефно выдѣляется на свѣтло-голубомъ небѣ; своеобразный блѣдный тонъ мертваго тѣла ярко выступаетъ на матовой дымкѣ фона.



Рис. 344. Ванъ-Дэйкъ. Діана и Эндиміонъ, застигнутые сатиромъ. Мадридъ, музей Прадо.

Рис. 334. «Плачь о Христѣ», въ мюнхенской Пинакотека. Мюнхенская картина отличается отъ антверпенской большей мягкостью очертаній и болѣе скорбнымъ настроеніемъ. Тѣло только что снято съ креста и поддерживается Богоматерью, устремившей взоръ къ небу съ безнадежнымъ жестомъ правой руки. Голова Спасителя опущена на грудь; все тѣло ярко освѣщено; свѣтъ падаетъ отчасти на ангеловъ въ цвѣтныхъ одеждахъ, а нѣкоторые изъ нихъ остаются въ тѣни; плачущіе херувимы летаютъ по вечернему небу. Хотя картина отличается нѣсколько изысканной красотой формъ, но зато проникнута неподдѣльнымъ чувствомъ.

Рис. 335. «Плачь о Христі», въ Берлинскомъ музеѣ. На берлинской картинѣ тѣло Спасителя изображено лежащимъ на каменной скамьѣ, покрытой пеленой, и поддерживаемымъ Иоанномъ. Богоматерь наклоняется еще разъ обнять мертваго, Магдалина какъ будто хочетъ остановить ее. Небесная скорбь олицетворена маленькимъ ангеломъ, который съ опе-



Рис. 345. Ванъ-Дейкъ. Король Карль I Англійскій. Дрезденская галерея.

членнымъ личикомъ показываетъ зрителю рану на рукѣ Спасителя. Настроение картины мягкое; въ освѣщеніи и колоритѣ преобладаютъ умѣренные тона.

Рис. 336. «Марія, Иисусъ и Иоаннъ» въ мюнхенской Пинакотекѣ, можетъ-быть, лучшая изъ Мадоннъ ванъ-Дейка. Богоматерь—граціозная и въ то же время строгая фигура—держитъ обѣими руками стоящаго подлѣ Младенца и задумчиво смотритъ внизъ на маленькаго

Иоанна, протягивающего свитокъ съ надписью: «се агнецъ Божій». Правая сторона Мадонны и голова Иоанна рѣзко выдѣляются на облачномъ небѣ; фономъ для свѣтлой фигурки Христа служить стѣна. Вся картина замѣчательна по красотѣ формъ, хотя поза Младенца нѣсколько искусственна.

Рис. 337. «Отдыхъ на пути въ Египеть», принадлежащая мюнхенской Пинакотекѣ, плѣняетъ своей непосредственной прелестью. Младенецъ заснулъ, прижавшись головкой къ Ма-



Рис. 346. Ванъ-Дэйкъ. Англійскіе герольды. Вѣна, музей Альбертина.

тери, которая осторожно повернула голову къ Иосифу, наклонившемуся къ ней. Вся группа написана нѣжными красками и выдѣляется на фонѣ деревьевъ, сквозь зелень которыхъ просвѣчиваетъ небо.

Рис. 338. «Христосъ и исцѣленный разслабленный», картина, состоящая изъ четырехъ фигуръ — Христа, исцѣленного, держащаго свою постель, юноши и фарисея, — находится въ мюнхенской Пинакотекѣ, написана подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ произведеній Тиціана и представляетъ попытку сравниться съ послѣднимъ въ краскахъ и экспрессіи.

Рис. 339. «Св. Севастьянъ» въ мюнхенской Пинакотекѣ. Вниманіе зрителя всецѣло обращается въ этой картинѣ на граціозную юшескую фигуру святого, котораго полунагой

великанъ привязываетъ къ дереву, въ то время какъ прочіе заняты приготовлениями къ казни. Картина относится къ 1626 году и представляетъ блестящій примѣръ искусства ванъ-Дэйка въ изображеніи юношескаго тѣла. Мрачная сторона сюжета невольно забывается, такъ какъ впечатлѣніе производитъ главнымъ образомъ красота юноши.

Рис. 340. «Сусанна въ ваннѣ» въ мюнхенской Пинакотекѣ. Здѣсь уже видна самостоятельность таланта художника въ изображеніи наго женскаго тѣла. Взглядъ и движеніе Сусанны переданы съ удивительной правдивостью. Близна тѣла прекрасно отгѣ-



Рис. 347. Ванъ-Дэйкъ. Дѣти Карла I. (Туринъ.)

няется темнокрасной одеждой и общимъ темнымъ тономъ обстановки, гдѣ рисуются только выразительныя головы стариковъ.

Рис. 341. «Даная» въ Дрезденской галлерей, покоящаяся на ложѣ и протягивающая руки къ золотому дождю, въ то время, какъ старая служанка старается напрасно собрать хоть часть его въ свою одежду.

Рис. 342. Портретъ живописца Франца Снейдсера и его жены—въ Кассельской королевской галлерей. Этотъ двойной портретъ поражаетъ богатствомъ красокъ, законченностью и правдивостью изображенія. Тонкое лицо художника выдержано въ свѣтлыхъ тонахъ;

умное, симпатичное лицо жены имѣть болѣе яркую окраску. Оба сидятъ рядомъ и смотрятъ на зрителя яснымъ, спокойнымъ взоромъ.

Рис. ХLI. Введенія (въ I томѣ «Исторіи Искусствъ», стр. ХLIX). Портретъ живописца Каспара Крейера и портретъ Маріи-Луизы де-Тассисъ — оба въ галереѣ Лихтен-



Рис. 348. Ванъ-Дэйкъ. Карлъ I Англійскій. Парижъ, Лувръ.

штейна въ Вѣнѣ. Они выдаются натуральностью и тщательностью исполненія, особенно портретъ Маріи-Луизы де-Тассисъ, изображающей молодую даму изъ Антверпена въ пышномъ, по французской модѣ, костюмѣ. Немногіе изъ женскихъ портретовъ могутъ сравниться съ этимъ (рис. 343).





Рис. 349. Ванъ-Дэйкъ. Мадонна съ куропатками. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 344. «Диана и Эндимионъ, застигнутые сатиромъ», въ Мадридѣ, музей Прадо. Къ спящимъ въ лѣсу Діанѣ и Эндимиону, окруженнымъ трофеями охоты, подкрался сатиръ; его фигура находится въ тѣни и освѣщена только вытянутая рука, которая какъ будто



Рис. 350. Ванъ-Дэйкъ. Вильгельмъ II—Нассаускій (1626—1650). С.-Петербургскій Эрмитажъ.

насмѣшливо показывааетъ на богиню прочимъ невидимымъ лѣснымъ божествамъ. Картина написана мягкими коричневатыми тонами.

Рис. 345. «Король Карлъ I, Англійскій». Дрезденъ, королевская картинная галлерей. Изъ многочисленныхъ портретовъ Карла I, доставившихъ художнику благоволеніе короля, нѣкоторые находятся и на континентѣ; впрочемъ, дрезденскій теперь принято считать за

копію. Лучшій же—луврскій, гдѣ король изображенъ въ латахъ, сапогахъ со шпорами и цѣпью ордена Подвязки (рис. 348).

Рис. 346. «Англійскіе герольды». Вѣна, Альбертина. По мысли ванъ-Дэйка, стѣны парадной залы въ Вайтголлѣ предполагалось украсить живописью и гобеленами, по рисун-



Рис. 351. Ванъ-Дэйкъ. Лордъ Филиппъ Вортонъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

камъ самого художника. Сюжетами должны были служить эпизоды изъ исторіи ордена Подвязки. Но этотъ планъ не былъ выполненъ, вслѣдствіе денежныхъ затрудненій. Остались только нѣсколько превосходныхъ набросковъ и этюдовъ, — какъ, напримѣръ, драгоцѣнный рисунокъ въ Альбертинѣ.

Рис. 347. Дѣти Карла I. Существуетъ нѣсколько портретовъ ванъ - Дэйка, изображающихъ дѣтей Карла I, Англійскаго. Такіе портреты есть въ Дрезденѣ, Мюнхенѣ и Туринѣ. Копію съ послѣдняго мы и прилагаемъ.

Рис. XL Введенія (см. т. I «Исторіи Искусствъ», стр. XLVIII). «Марія Росвенъ,



Рис. 352. Ванъ-Дэйкъ. Сэръ Томасъ Челнеръ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

супруга художника», Мюнхенъ, Пинакотека. Ванъ-Дэйкъ много разъ изображалъ свою жену. Ея портретъ до колѣнъ въ Мюнхенѣ изображаетъ молодую женщину съ тонкими и правильными чертами блѣднаго лица и виолончелью въ рукахъ. Она любила музыку такъ же, какъ и ея мужъ, который часто давалъ музыкальные вечера у себя дома.

Теперь отмѣтимъ копию съ картинъ нашего Эрмитажа:

Рис. 349. «Мадонна съ куропатками» (*La Vierge aux perdrix*). Богоматерь сидитъ подъ яблоней и держитъ нагого младенца. Иоаннъ Креститель и семь ангеловъ кружатся въ хороводѣ передъ Святымъ Семействомъ. Въ глубинѣ—Иосифъ. Надъ ангелами летитъ выво-



Рис. 353. Ванъ-Дэйкъ. Семейный портретъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

докъ куропатокъ. Одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній ванъ-Дэйка, заплаченное Эрмитажемъ 1600 фунтовъ стерлинговъ (около 16 тыс. руб.).

Рис. 350. Вильгельмъ II Нассаускій. Чудесный портретъ молодого принца, племянника короля англійскаго Карла I. Вступивши на престолъ всего двадцати одного года, онъ черезъ три года умеръ.

Рис. 351. Лордъ Филиппъ Вортонъ—сынъ сэра Томаса Вортона,—одинъ изъ политическихъ дѣятелей при Карлѣ I, заключенный въ Тауэръ за протесты относительно законности созваннаго королемъ парламента. Одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ портретовъ ванъ-Дейка. Въ Эрмитажѣ есть еще два портрета Вортоновъ — Томаса — брата Филиппа, — и семейный портретъ двухъ дочерей Филиппа—Елизаветы и Филадельфи.

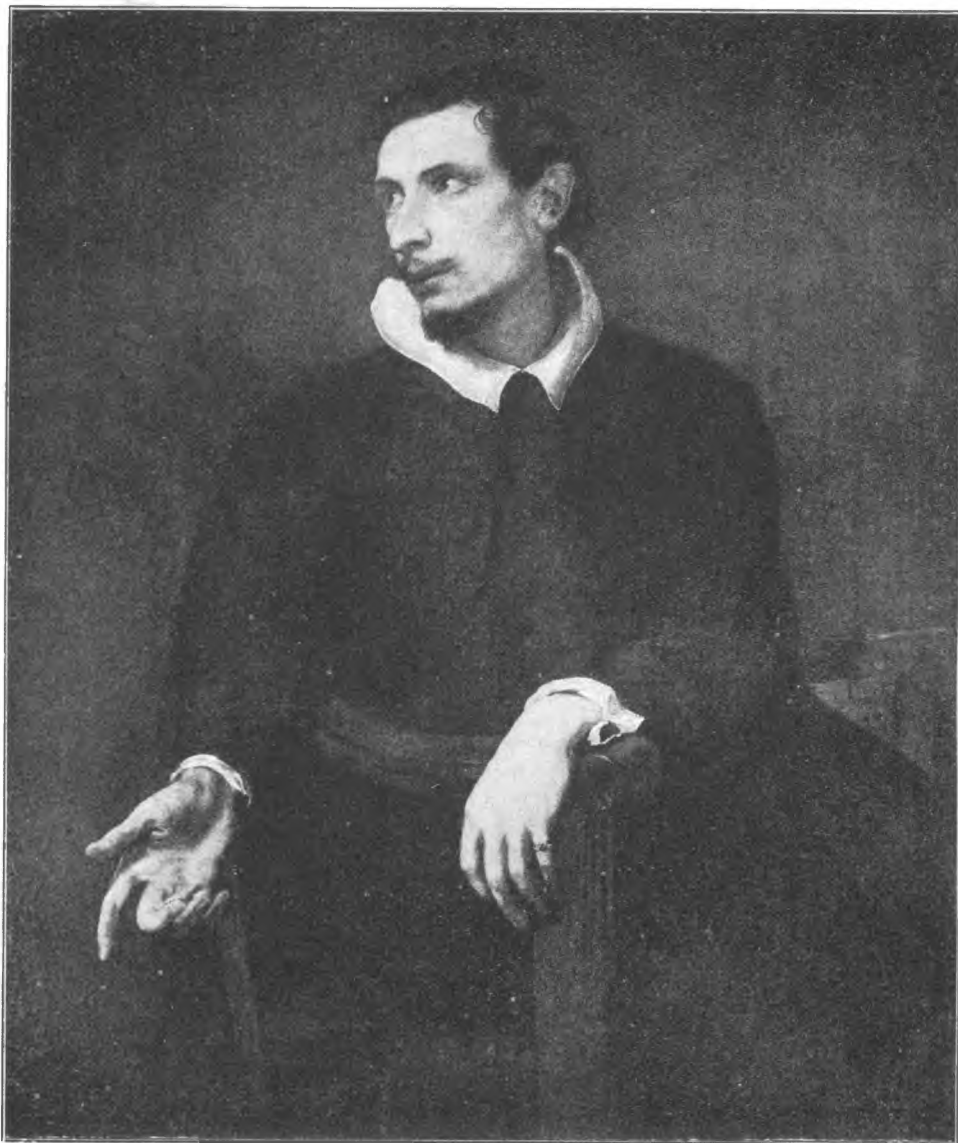


Рис. 354. Ванъ-Дейкъ. Антверпенскій медикъ Лазарь Магарнейсюсъ.  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Рис. 352. Сэръ Томасъ Челнеръ — воспитатель принца Вельскаго, — лордъ камергеръ.

Рис. 353. Семейный портретъ. Мужчина въ черномъ костюмѣ съ бѣлымъ воротникомъ стоитъ сзади жены въ черномъ платьѣ съ парчевымъ корсажемъ. У нея на колѣняхъ дѣвочка въ зеленомъ платьѣ съ куклой. Портретъ этотъ долго считался портретомъ живо-

писца Снейдерса, но за послѣднее время очень слабыя хронологическія даты опровергають это положеніе. Говорятъ, что такъ какъ мужчинѣ на портретѣ не болѣе 40 лѣтъ, то едва ли ванъ-Дэйкъ, будучи моложе Снейдерса на двадцать лѣтъ, могъ написать такое превосходное произведеніе на двадцать первомъ году жизни? Но опредѣленіе лѣтъ по портрету—дѣло



Рис. 355. Ванъ-Дэйкъ. Портретъ самого художника. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

очень рискованное. Сплошь и рядомъ художники молодятъ свою натуру, — особенно если это имѣетъ значеніе для молоденькой жены.

Рис. 354. Антверпенскій врачъ Лазарь Магаркейсьюсъ. Одинъ изъ очень интересныхъ портретовъ художника.



Рис. 355. Портретъ ванъ-Дейка въ молодыхъ лѣтахъ. — Сперва этотъ портретъ считался работою самого ванъ-Дейка. Потомъ считали его хотя и работою ванъ-Дейка, но



Рис. 356. Ванъ-Дейкъ. Невѣріе апостола Тома. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

портретомъ неизвѣстнаго молодого человѣка. Теперь каталогъ Эрмитажа считаетъ его несомнѣннымъ портретомъ ванъ-Дейка, но отнюдь не работою этого художника.

Рис. 356. «Невѣріе Тома»,—середи́нная часть триптиха, боковыя стороны котораго

были исполнены Рубенсомъ и хранятся въ настоящее время въ Антверпенѣ. Одно изъ величайшихъ произведеній ванъ-Дэйка.

Рис. 357. Портретъ Изабеллы Брандтъ — первой жены Рубенса, приписываемый многими Рубенсу.



Рис. 357. Ванъ-Дэйкъ. Портретъ Изабеллы Брандтъ, первой жены Рубенса. СПб. Эрмитажъ.

Кромѣ нѣсколькихъ превосходныхъ портретовъ, Эрмитажъ обладаетъ еще нѣсколькими картинами ванъ-Дэйка:

«Тайная Вечеря» — эскизъ въ стилѣ Рубенса. Мѣстодѣйствія — роскошный залъ съ

мраморными колоннами: ванъ-Дэйкъ, какъ и всѣ современные ему мастера, не былъ свободенъ отъ условной обстановки евангельскихъ сюжетовъ.

«Распятіе» — эскизъ одной изъ нѣсколькихъ картинъ ванъ-Дэйка, изображающихъ Голгофу. У подножія креста изображены два маленькіе ангела, оплакивающіе смерть Христа.



Рис. 358. Портретъ Давида Тенирса-Младшаго. Гравюра Форстерманъ съ портрета Питера ванъ-дёръ-Фаса.

«Снятие со креста». Эскизъ картины, находящейся въ Антверпенскомъ музеѣ.

«Св. Севастьянъ» — вариантъ картины, находящейся въ Луврѣ.

Изъ портретовъ обращаютъ вниманіе: портретъ Карла I англійскаго, его супруги Генриетты-Маріи, графа Денби, леди Дженъ Гудвинъ, лорда Вандесфорда, Яна ванъ-дёнъ-Воуверъ (одна изъ превосходнѣйшихъ работъ художника), казначея Стевенса, архитектора

Джонса, живописца Брюгеля, архіепископа Лауда, банкира Ябахъ, банкира Люманъ, епископа Антонія Триеста и др.

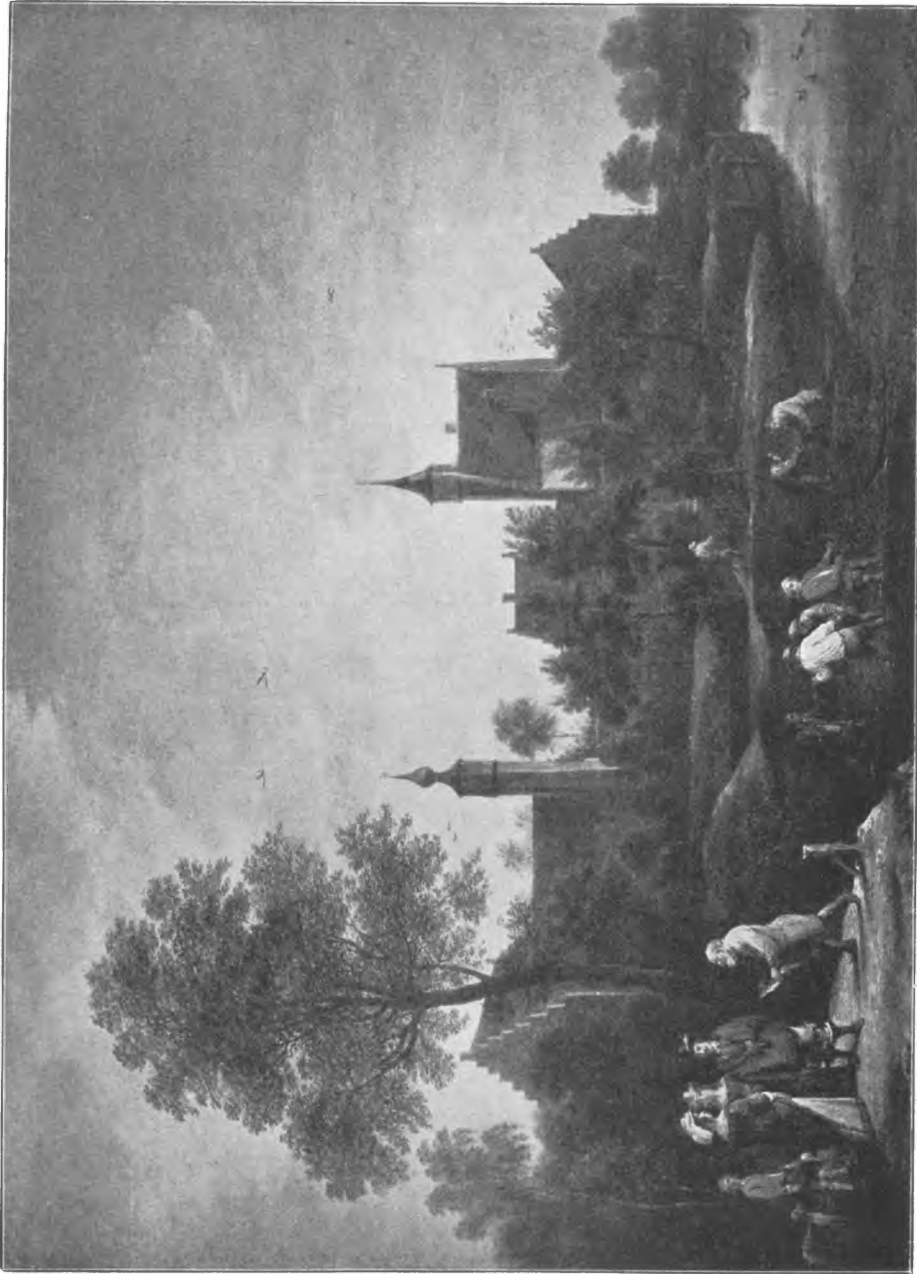


Рис. 359. Тениръ. Самъ художникъ передъ своимъ зѣнкомъ. Національная галлерей въ Лондонѣ

Гораздо слабѣе ванъ-Дэйка другіе ученики и послѣдователи Рубенса. Манерность и неестественность—отличительныя



Рис. 360. Тенирсъ. Авторъ картины съ своимъ семействомъ. Берлинскій музей.



Рис. 361. Тенирсъ. Деревенскій врачъ. Галлеря въ Брюссель



Рис. 362. Тенирсь. Пять чувствъ. Королевская галлерей въ Брюссель.





Рис. 363. Тенирсь. Игроки въ трикъ-тракъ. Королевская галлея въ Берлинѣ.



Рис. 364. Тенирсь. Курильщики. Дрезденская галлея.

черты этой группы художниковъ. Тѣ недостатки, которые, хотя и чувствуются у Рубенса, но поглощаются обиліемъ положительныхъ качествъ его картинъ, выступаютъ у его послѣдователей на первый планъ. Тотъ реализмъ, который началъ проявляться все сильнѣе и сильнѣе въ искусствѣ начала XVII вѣка, создалъ новую отрасль живописи, извѣстную подъ именемъ



Рис. 365. Тейрльс. Пляска крестьянъ, передъ гостиницей. (Рисунокъ.) Альбертина въ Вѣнѣ.

«жанра». Жанръ—это изображеніе повседневной, будничной жизни, въ ея характерныхъ, типическихъ чертахъ, безъ всякихъ прикрашиваній и слащавостей. Жанръ—прямая противоположность аллегорической идеальной живописи; вотъ почему, являясь нерѣдко противовѣсомъ слащавости и условности формъ огромныхъ аллегорическихъ композицій, онъ впадаетъ иногда въ грубость и излишній натурализмъ. Критики живописи разли-



Рис. 366. Тенирсь. Крестьяне, пляшущіе у постоялаго двора. Берлинскій музей.

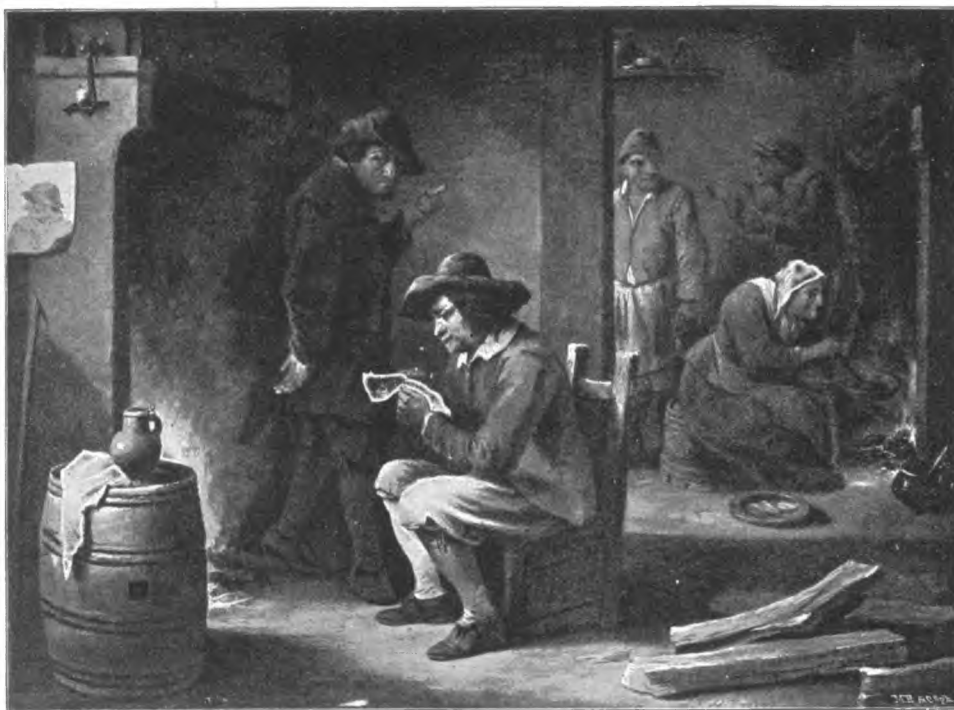


Рис. 367. Тенирсь. Читающій газету. Императорская галлерей въ Вѣнѣ.

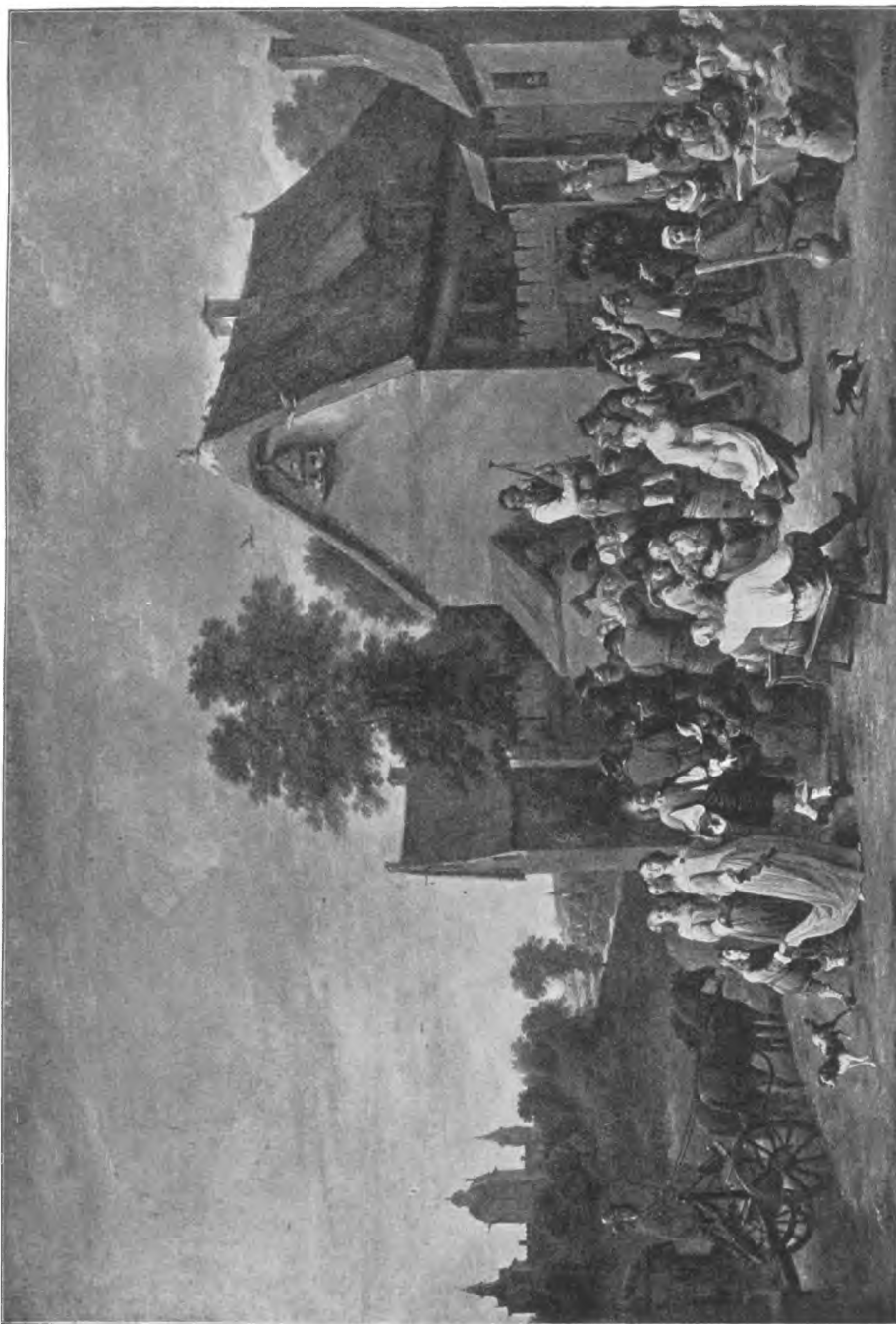


Рис. 368. Тениръсъ. Фламандскій престольный праздникъ. Галлерей въ Брюсселѣ

чають въ жанръ два теченія: одно, обнимающее будничную жизнь съ ея тихою усладою, интимными радостями, спокой-

ствіемъ и безмятежностью; другое теченіе представляетъ жизнь тоже мелкую, буржуазную, но со стороны разгула,

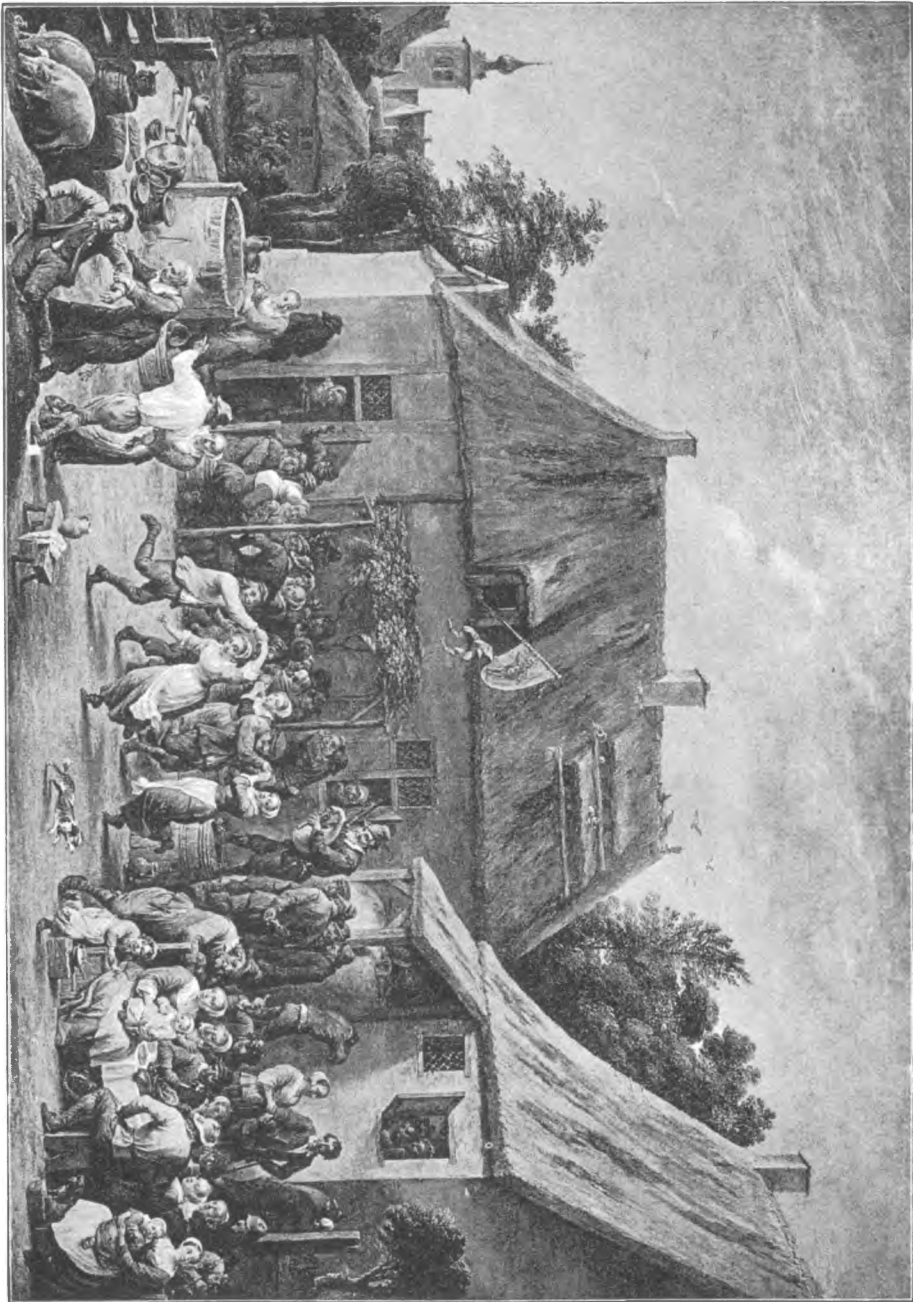


Рис. 369. Тениръ. Деревенскій престольный праздникъ. Национальный музей въ Амстердамъ.

внезапнаго несчастья и порока. Къ послѣдному роду изображеній съ большою охотою прибѣгаютъ неустановившіеся ху-

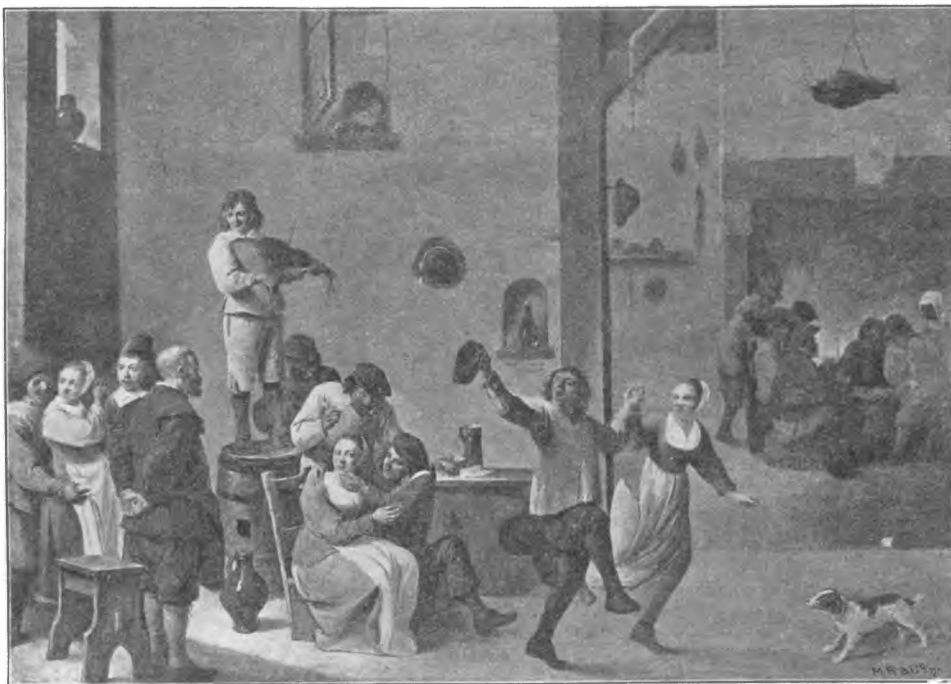


Рис. 370. Тенирсь. Крестьянская пляска въ залѣ гостиницы. Мюнхенская Пинакотека.

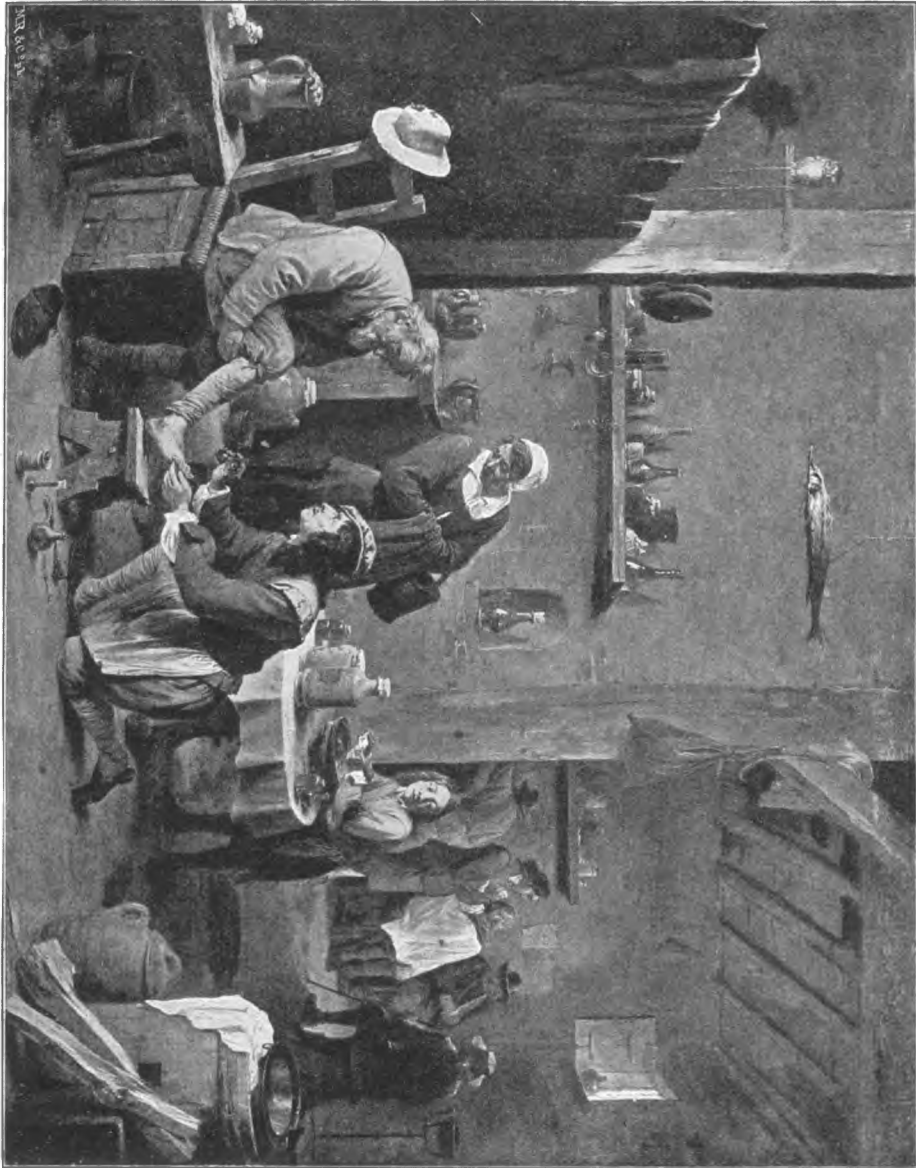


Рис. 371. Тенирсь. Сельская сцена. Национальный музей въ Амстердамѣ.



дожники, сисящіеся прикрыть недостатки своей техники «идейностью» мотива, нерѣдко граничащею съ узкою тенденціею. Въ такихъ случаяхъ, произведенія играютъ роль модной картинки

Рис. 372. Тенирь. Мозольный операторъ. Кассельская галлея.



и, по прошествіи нѣсколькихъ лѣтъ, совершенно теряютъ свое значеніе.

Люди, воспитанные на образцахъ «высокой» живописи,



Рис. 373. Тенирсь. Въ деревенской харчевнѣ. Мюнхенская Пинаотека.



Рис. 374. Тенирсь. Мальчикъ и собака. Императорская галлерей въ Вѣнѣ.

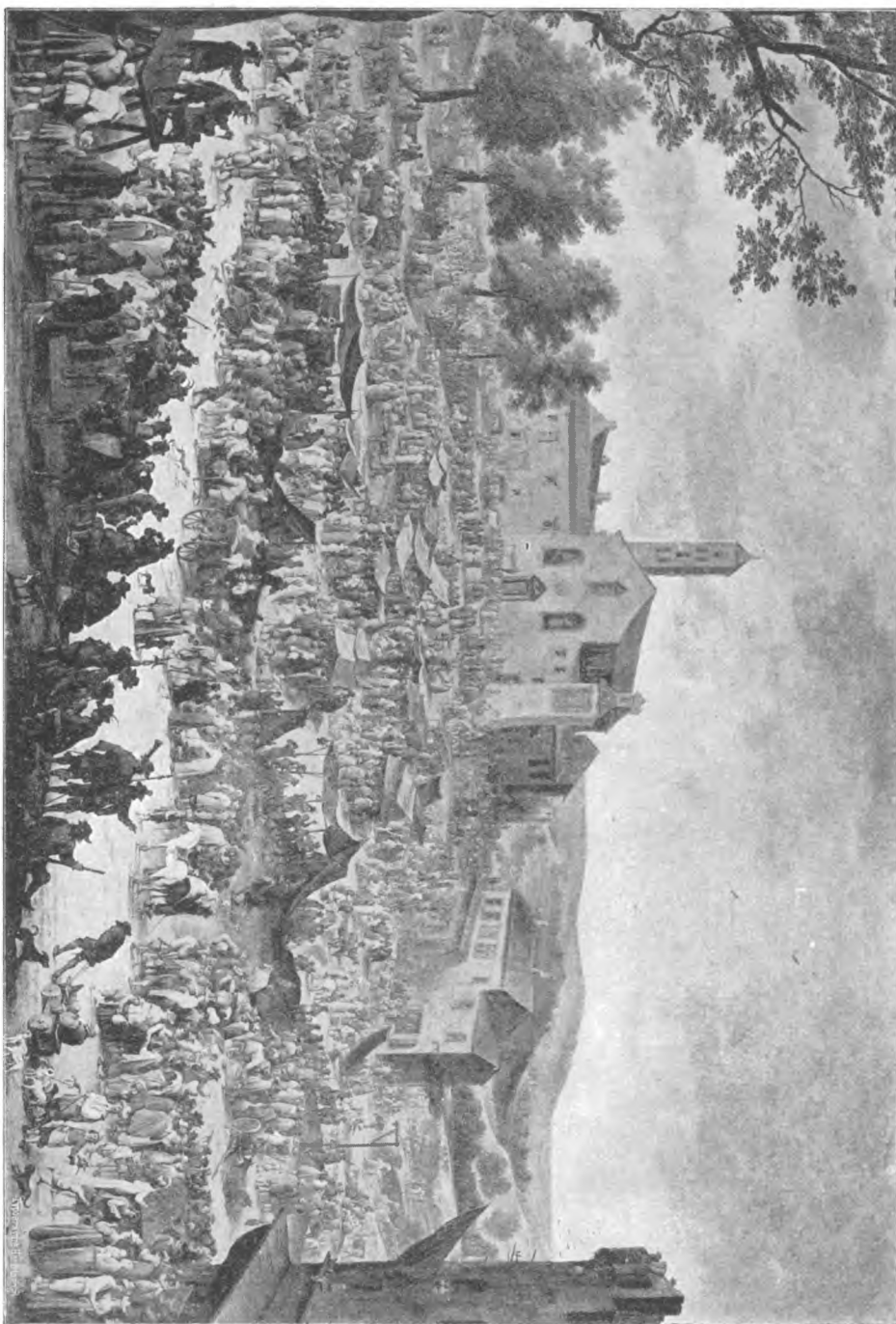


Рис. 375. Тенирсь. Большая ярмарка во Флоренции. Мюнхенская Пинакотека.

съ презрѣніемъ относились къ жанровымъ картинамъ. Извѣстно восклицаніе Людовика XIV при видѣ картинъ фламандскихъ жанристовъ, выставленныхъ въ его дворцѣ, въ чаяніи, не пріобрѣтетъ ли ихъ король для своей галереи.—«Уберите отъ меня этихъ уродовъ!» (Qu'on m'ôte ces magôts-là) — воскликнулъ онъ. Королю было непонятно, какъ можно вмѣсто бле-



Рис. 376. Тенирсъ. Зубной врачъ. Кассельская галлерей.

стящей рыцарской жизни изображать селечодницъ и аптекарей,—все то, отъ чего приходилось ему съ отвращеніемъ отворачиваться и въ жизни. У насъ еще въ прошломъ столѣтіи, да и въ началѣ нынѣшняго, Академія относилась съ презрѣніемъ къ жанровой живописи, и даже само понятіе, слово «жанръ» объяснялось въ сочиненіяхъ по искусству такъ: — «подлая, кабацкія сцены съ огненнымъ освѣщеніемъ». Теперь жанръ играетъ первенствующую роль въ живописи.

Безспорно родоначальниками жанра слѣдуетъ считать нидерландцевъ: брабантскіе художники начали, а голландскіе довели до высокой степени совершенства жанровую живопись; жанръ ихъ настолько поглотилъ, что даже многія библейскія и историческія композиціи, какъ на примѣръ Рембрандта, носятъ скорѣе характеръ жанра, чѣмъ «высокой» живописи.

Первымъ самобытнымъ жанристомъ считается Брѣйгель, жившій во второй половинѣ XVI вѣка (1530—1590), и Давидъ

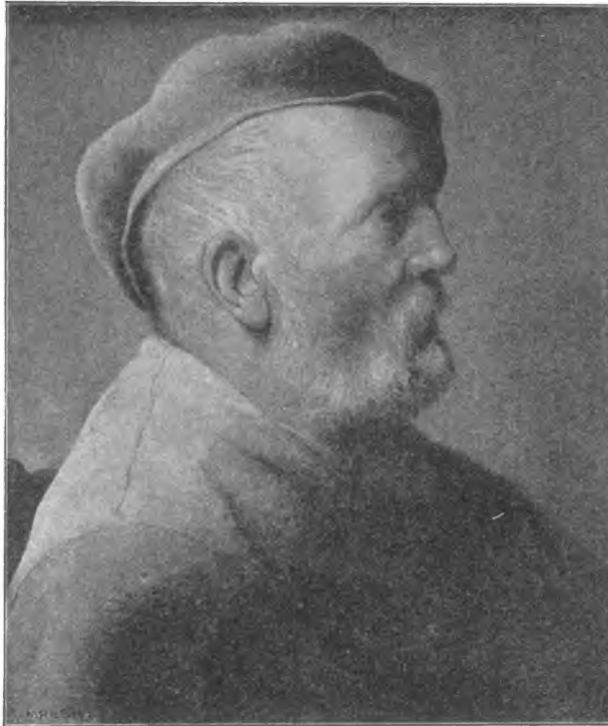


Рис. 377. Тенирсь. Портретъ старика. Императорская галерея въ Вѣнѣ.

Тенирсь-Старшій. Полное же развитіе жанра относится къ срединѣ XVII вѣка, когда появились блестящіе художники, обратившіеся къ изображенію сценъ изъ простой народной жизни, называемыхъ «бамбочіадами».

Величайшимъ художникомъ изъ этихъ «малыхъ фламандцевъ» (такъ называемыхъ отъ большихъ фламандцевъ—Рубенса, ванъ-Дэйка и т. д.) является **Давидъ Тенирсь-Младшій**,—сынъ Тенирса-Старшаго, родившійся въ Антверпенѣ въ 1610 г., и умершій въ Брюсселѣ 1690 г. Этотъ, младшій Те-

нирсь (а не Теньеръ, какъ ошибочно его называютъ) считается самымъ значительнымъ художникомъ въ Брабантской школѣ; если, подобно Рубенсу, онъ не былъ послан-



Рис. 378. Тенирсь. Часть эрцгерцогской галереи въ Брюсселѣ. (Музей въ Брюсселѣ.)

никомъ при иностранныхъ дворахъ, то все же занималъ почетное мѣсто директора Антверпенской картинной галереи.



Ученикъ своего отца, а потомъ Рубенса, онъ сначала смѣло шель по указанной послѣднимъ дорогѣ. Много копируя, онъ дошелъ до такой степени совершенства, что знатоки не могли отличить его работъ отъ оригиналовъ. Его даже прозвали за это одни—Протеемъ, а другіе—обезьяной. Блестяще копируя Веронеза и Тиціана, онъ точно не подозрѣвалъ, или не хотѣлъ замѣчать своего настоящаго назначенія. Его біографы увѣ-



Рис. 379. Тенирсь. Алхимикъ. Дрезденская галлерей.

ряютъ, что одинъ случай ускорилъ то, что, рано или поздно, должно было обнаружиться, т. е., его самобытный талантъ. Онъ остановился въ одной гостиницѣ на большой проѣзжей дорогѣ, и когда пришло время расплачиваться, оказалось, что кошелекъ имъ забытъ дома. Но съ нимъ были рисовальныя принадлежности, а подъ окнами игралъ слѣпой нищій-музыкантъ. Написать этюдъ съ него было недолго,—и проѣзжій англичанинъ немедленно далъ за этотъ этюдъ три червонца.

Онъ дошелъ до нашего времени и является однимъ изъ лучшихъ жанровыхъ произведеній европейской живописи.

Быстрота была вообще свойственна кисти Тенирса. Когда другіе жанристы по пяти дней сидѣли надъ выпиской какой-нибудь детали, онъ, какъ говорятъ, рѣдкую картину писалъ болѣе двухъ дней. Онъ, не безъ удивленія, замѣчалъ, что часто суточный его заработокъ равняется тысячамъ фран-



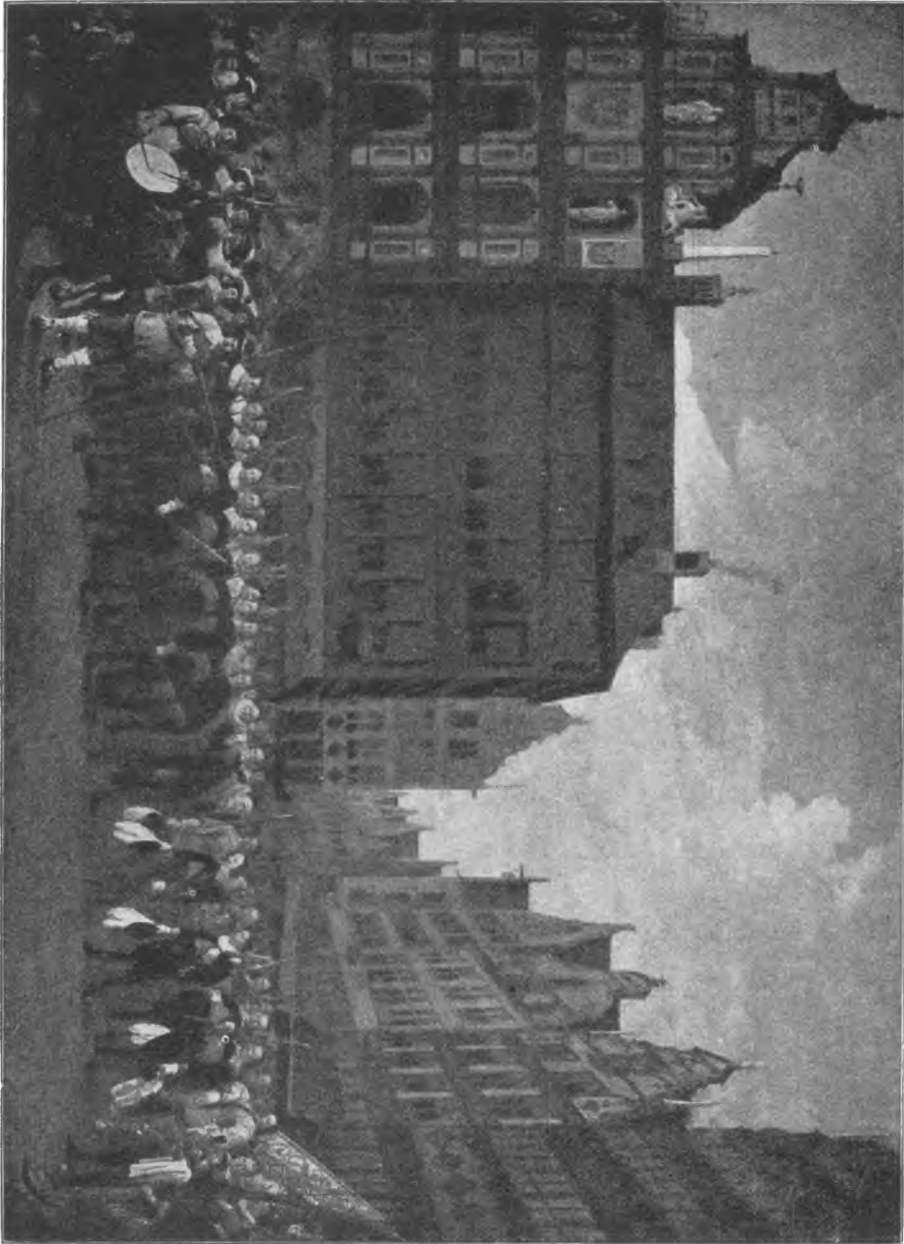
Рис. 380. Тенирсъ. Ученый. Галлея Шёнборнъ въ Вѣнѣ.

ковъ. Онъ завязываетъ знакомство и дружбу со дворомъ, и австрійскій принцъ Донъ-Жуанъ поступаетъ къ нему въ ученики. Испанскій и англійскій короли благоволятъ къ нему, и только Людовикъ XIV затыкаетъ уши при его имени.

Наиболѣе удачными картинами Тенирса считаются его небольшія картинки, гдѣ помѣщено немного фигуръ. Его сцены въ народныхъ кабакахъ и на постоянныхъ дворахъ совершенно лишены идиллическаго характера, и отъ нихъ такъ

и брызжетъ живымъ, здоровымъ юморомъ (см. рис. 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374 и пр.).

Рис. 361. Тенирса. Праздникъ стрѣлковъ на большой площади Антверпена С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Одновременно съ крайнимъ реализмомъ Тенирса, въ его картинахъ иногда выступаетъ чисто фантастическій элементъ.

Не надо забывать, что XVII вѣкъ, какъ и всѣ предыдущіе, очень любилъ изображеніе всевозможной чертовщины: кухня вѣдьмы, шабашъ на Броккенѣ, сношенія монахинь съ дьяволомъ,—были любимыми политипажами средняго и высшаго класса. Тенирсъ и тутъ выступаетъ передъ нами, какъ само-бытный талантъ, становясь головою выше всѣхъ другихъ художниковъ, иллюстрировавшихъ «оккультныя» знанія.—«Кар-



Рис. 382. Тенирсъ. Колбасница. Императорская галлеря въ Вѣнѣ.

тины Тенирса съ чертями—пишетъ Куглеръ,—заслуживаютъ особеннаго вниманія потому, что изображенныя въ нихъ фантастическія чудовища положительно всѣ до одного носятъ такой же неуклюжій, глупый отпечатокъ, какимъ на другихъ картинахъ этого мастера отличается мужицкая сволочь, такъ что чудища эти представляютъ какъ бы иронію надъ собственнымъ своимъ бытіемъ». Къ числу превосходныхъ картинъ въ этомъ родѣ принадлежитъ «Искушеніе св. Антонія»; къ

этому сюжету Тенирсь возвращался не разъ, — лучшая композиція находится въ Берлинскомъ музеѣ, и копія съ него помѣщается въ нашемъ изданіи (см. рис. 385). Св. Антоній изображенъ сидящимъ въ пещерѣ за евангелиемъ передъ распятіемъ, у подножія котораго лежитъ черепъ. Бѣсенокъ, не то съ собачьей, не то съ обезьяньей мордой, показываетъ святому на вошедшую дебелую фламандскую красавицу въ атласномъ платьѣ съ бокаломъ въ рукахъ. Въ воздухѣ летаютъ всевоз-



Рис. 383. Тенирсь. Мѣнялы. Национальная галерея въ Лондонѣ.

можные гады, верхомъ на какихъ-то рыбахъ, и дерутся между собою. Изъ компаніи, окружающей святого, особенно отличается чудище съ человѣчьимъ торсомъ, одѣтое въ обыкновенный буржуазный фламандскій костюмъ съ капюшономъ, но имѣющее вмѣсто головы какой-то собачій черепъ; при этомъ оно играетъ на кларнетѣ, вставивъ его конецъ въ носовую дыру своего костяка. Вышеназванный критикъ справедливо замѣчаетъ, что «въ этой картинѣ столько геніальнаго безумія и остроумнаго сумасбродства, какого наврядъ гдѣ-либо можно найти».

Въ Эрмитажѣ около сорока картинъ Тенирса-Младшаго. И здѣсь есть «Искушеніе св. Антонія», но она въ значительной мѣрѣ слабѣе и берлинской, и мюнхенской композиціи на ту же тему. Вообще насчитываютъ шесть картинъ, исполненныхъ художникомъ на эту тему.



Рис. 384. Тенирсъ. Стрѣльба на призъ въ деревянную птицу въ Брюсселѣ. Императорская галлерей въ Вѣнѣ.

Картина Эрмитажа, изображающая «Антверпенскихъ стрѣлковъ и членовъ цеховъ» — одно изъ немногихъ крупныхъ по размѣрамъ произведеній художника. Корпорациі собрались передъ городскою ратушею Антверпена. Стрѣлки одѣты въ черные костюмы съ широкими





Рис. 385. Тениръ. Испытаніе св. Антоніа. Берлинскій музей.

кружевными воротниками, красными шарфами и съ аллебардами и эспантонами въ рукахъ. Члены цеховъ въ желтыхъ кафтанахъ и шляпахъ съ перьями. Сзади корпораціи и въ окнахъ ратуши множество зрителей, любующихся праздникомъ (см. рис. 381).

«Караульня» — замѣчательная по реализму картинка, изображающая нѣсколькихъ солдатъ, играющихъ въ карты, и офицера въ мѣховой шапкѣ съ бѣлымъ пуделемъ.

Затѣмъ идетъ цѣлый рядъ деревенскихъ праздниковъ, сценъ въ кабачкѣ, изображеній играющихъ въ карты, въ орлянку, въ шары. Тутъ передъ нами проходятъ превосходные типы деревенскихъ врачей, музыкантовъ, курильщиковъ, любезниковъ и гулякъ.

Изъ пейзажей интересенъ одинъ, изображающій приморскую гавань. На первомъ планѣ изображенъ берегъ, у котораго стоитъ купеческое судно. Рабочіе грузятъ небольшую шляпку, трое купцовъ разговариваютъ между собою, вѣроятно, о торговыхъ дѣлахъ. Вдали военное трехмачтовое судно съ зеландскимъ флагомъ, стоящее на якорѣ; за этимъ кораблемъ видѣется высокий берегъ, покрытый хорошою растительностью.

Еще слѣдуетъ упомянуть о чрезвычайно оригинальной картинѣ, изображающей «Кухню обезьянъ» (см. рис. 389). Тенирсъ былъ мастеръ на изображеніе этихъ животныхъ (см. рис. 388 и 391) и въ мюнхенской Пинакотекѣ есть двѣ прекрасныхъ картины въ этомъ родѣ. Наше эрмитажное произведеніе ничуть не уступаетъ мюнхенскимъ. Одна обезьяна-поваръ жаритъ на вертелѣ въ

каминѣ дичь; другая грѣется у огня и поглядываетъ на четырехъ своихъ товарищей, играющихъ въ карты. На первомъ планѣ картины нѣсколько обезьянъ возятся на полу съ яблоками, а двѣ усѣлись на высокія табуретки,—одна надѣла на себя красную шляпу съ бѣлымъ перомъ, другая тянется къ рюмкѣ съ виномъ. Во всей картинѣ много искренняго, неподдѣльнаго юмора.

Наши рисунки къ Тенирсу представляютъ:

Рис. 358. Портретъ художника, воспроизведенный съ старой гравюры.



Рис. 386. Тенирсъ. Этюды фигуръ въ костюмахъ. Изъ собранія гравюръ Берлинскаго музея.



Рис. 387. Тенирсь. Въ кухнѣ. Музей въ Гаагѣ.



Рис. 388. Тенирсь. Концертъ. Мюнхенская Пинакотека.

- Рис. 359. Видъ замка Тенирса; на первомъ планѣ изображенъ оны самъ съ своей семьей.  
 Рис. 360. Художникъ со своимъ семействомъ на террасѣ своего дома даетъ домашній концертъ.  
 Рис. 361. Деревенскій врачъ. Безподобная фигура, полная удивительнаго реализма.

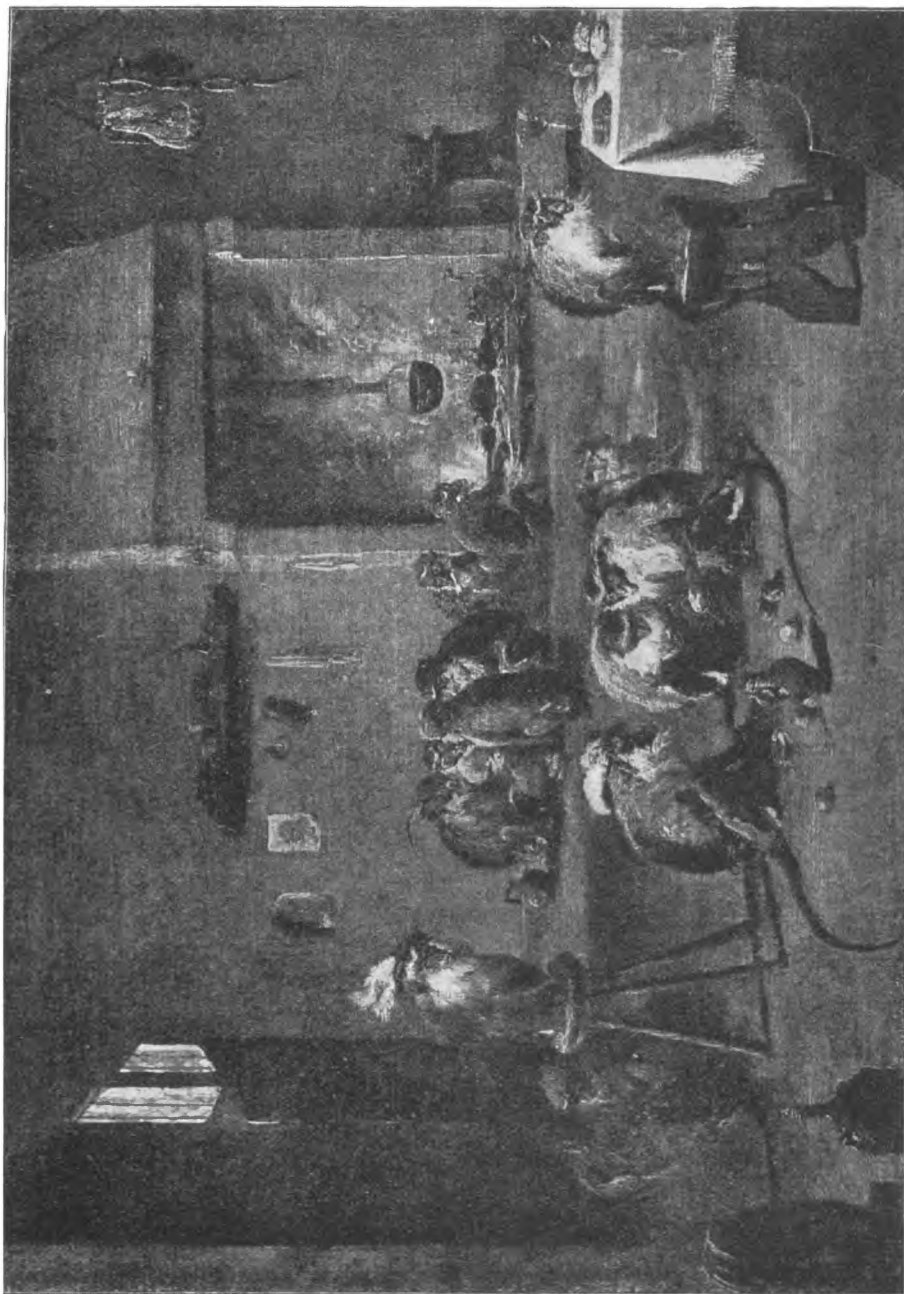


Рис. 369. Тенирсъ. Кухня обезьянъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Рис. 362. Пять чувствъ. — Картина аллегорическая, но исполненная въ обстановкѣ обыкновенной буржуазной фламандской семьи.

Рис. 363—374. Рядъ типичныхъ деревенскихъ сценъ, полныхъ веселья, довольства и радости.

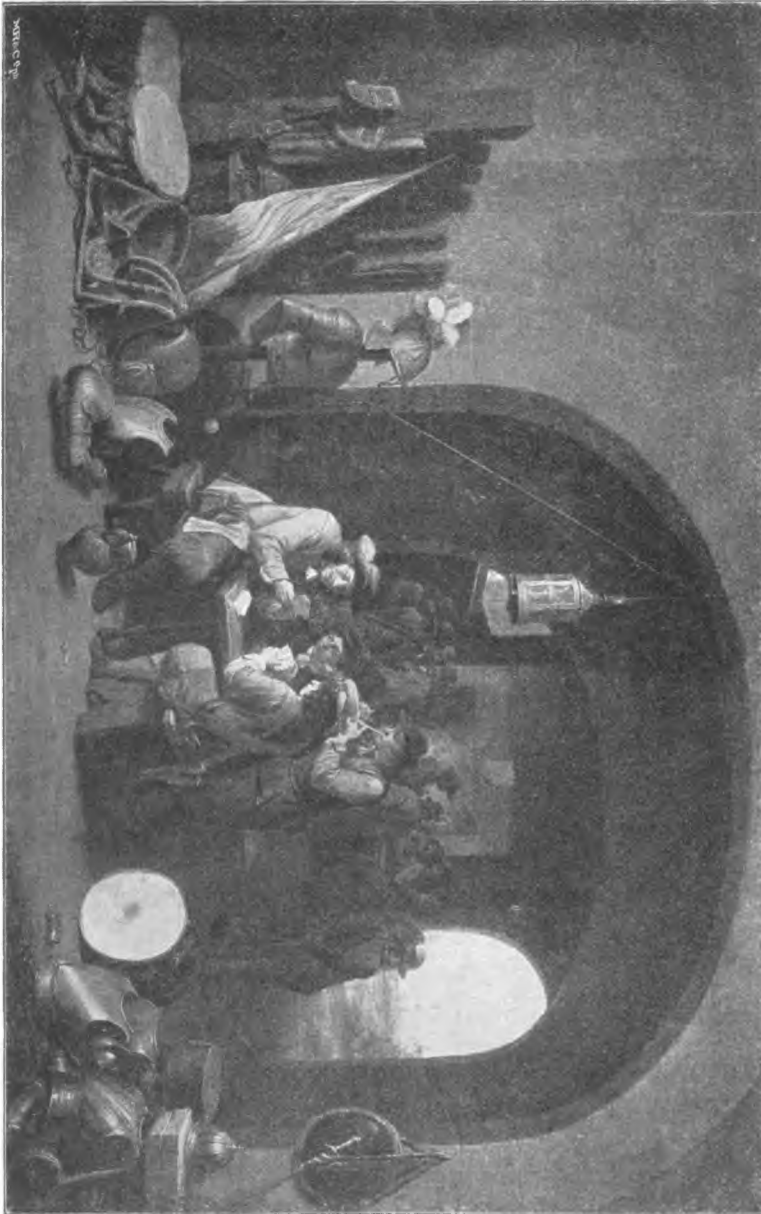
Рис. 375. Большая ярмарка во Флоренціи,—картина съ массою фигуръ, полная самаго непринужденнаго расположенія группъ.

Рис. 376. Зубной врачъ. Картина, напоминающая по стилю позднѣйшія работы Доу, — отличается детальной выпиской.

Рис. 377. Старикъ,—типичный профиль, схваченный съ рѣдкой наблюдательностью и талантомъ.

Рис. 378. Часть картинной галлерей въ Брюсселѣ. Прекрасно выписанная перспективная картина.

390. Тенирсъ. Въ караульной. Национальный музей въ Амстердамѣ.



Тенирсъ самъ былъ директоромъ академій и съ любовью слѣдилъ за своей галлереей. Извѣстная Брюссельская галлерей нашла въ немъ талантливаго изобразителя.

Рис. 379. Алхимикъ. Прекрасная по аксессуарамъ вещь, не уступающая другой превосходной картинѣ Ученый (рис. 330).

Рис. 381. Праздникъ стрѣлковъ. О немъ уже говорилось выше, на стр. 409—410.

Рис. 382. Колбасница. Типичный фламандскій жанръ, драгоценный для насъ по аксессуарамъ.

Рис. 383. Мѣнялы. Оба типа поразительно жизненны и правдивы.



**Рис. 391. Тенирсь. Курація обезьяны въ гостиницѣ. Мюнхенъ, Пинакотена.**

Рис. 384. Стрѣльба на призъ въ деревянную птицу, — одна изъ любимѣйшихъ забавъ фламандскихъ стрѣлковъ. Масса фигуръ разнообразится экипажами и всадниками.

О рис. 385 говорено было на стр. 403.

Рис. 386. Прекрасные эскизы, дорогіе намъ со стороны точнаго изображенія костюмовъ эпохи.

Рис. 387. Въ кухнѣ, — вѣроятно при какой-нибудь гостиницѣ, судя по множеству лежащей въ глубинѣ изготовленной снѣди.

Рис. 388, 389 и 391, — о нихъ уже говорено на стр. 411.

Рис. 390. Нараульня, — чудесный жанръ изъ быта солдатъ.

### III.

**Рембрандтъ. — Францъ Гальсъ. — Доу. — Терборгъ. —  
Метсю. — Воуеверманъ. — Ванъ-Рейсдадь. — Поттеръ.**

Въ началѣ XVI столѣтія, на одномъ изъ притоковъ дельты Рейна, въ Лейденѣ, близъ Бѣлыхъ воротъ, находилась небольшая мельница, принадлежавшая Гармену (Герману) Герритсону ванъ-Рейнъ. 15 іюля 1606 (1607) года, въ семьѣ ванъ-Рейна родился, по счету, пятый сынъ, названный при крещеніи Рембрандтомъ. Ему посчастливилось получить лучшее образованіе, сравнительно со старшими братьями, которые готовились просто-напросто въ ремесленники. Отецъ хотѣлъ, чтобы его



Рембрандтъ, по окончаніи курса въ латинской школѣ, перешель въ мѣстный университетъ, издавна славившійся какъ разсадникъ ученыхъ. Почтенный мельникъ предполагалъ, что сынъ, достигнувъ зрѣлости, при помощи своей учености, принесеть большую пользу и родному городу, и отчизнѣ. Но природныя наклонности мальчика не дали осуществиться этимъ предположеніямъ: онъ съ юныхъ лѣтъ почувствовалъ такое влеченіе къ живописи, что вскорѣ всѣ науки были заброшены.



Рис. 392. Рембрандтъ.  
Собственный портретъ. Гравюра.



Рис. 393. Рембрандтъ.  
Мать художника. Гравюра.

Онъ перешель изъ латинской школы въ мастерскую живописца Якова ванъ-Сваненбурга, и въ три года занятій оказалъ такіе успѣхи, что родители рѣшили его отправить въ Амстердамъ къ извѣстному тамошнему художнику Питеру Ластману, учившемуся въ Италіи и составившему себѣ извѣстность не только живописью, но и гравированіемъ на мѣди. Занятія у Ластмана продолжались недолго,—Рембрандту нужно было только усвоить внѣшніе техническіе приемы, а единственнымъ учителемъ онъ, подобно Апеллесу, признавалъ одну натуру. Уже первыя его гравюры, 1628 года, обличаютъ въ молодомъ художникѣ рѣзко выраженный натуралистическій талантъ. Портретъ его матери, относящійся къ этой эпохѣ, гравированный на мѣди, является уже яркимъ предвозвѣстникомъ того могучаго расцвѣта генія, какимъ суждено



Рис. 394. Рембрандтъ. Портретъ самого художника.

было стать Рембрандту — одному изъ величайшихъ художниковъ эпохи Возрожденія.

Приемъ, съ которымъ онъ изучалъ натуру, былъ чрезвы-

чайно прость: онъ садился передъ зеркаломъ и, придавъ своему лицу то или другое выраженіе, съ рѣзцомъ или кистью въ рукахъ, изучалъ экспрессию человѣческаго лица. Замѣча-



Рис. 395. Рембрандтъ. Портретъ художника и жены его. Дрезденская галлерей.

тельный мимистъ, онъ легко придавалъ разнообразныя выраженія своему лицу и самыя разнообразныя позы торсу, насколько это позволяло отраженіе въ зеркалѣ. Отсюда — то множество его портретовъ, въ которомъ нѣкоторые изъ біо-

графовъ Рембрандта желаютъ видѣть тщеславное желаніе художника передать потомству свои изображенія въ самыхъ разнообразныхъ настроеніяхъ. Но едва ли въ этомъ можно



Рис. 396. Рембрандтъ. Портретъ художника. Мюнхень, Пинакотека.

упрекнуть художника. До насъ дошло значительное количество портретовъ его старухи-матери и жены, далеко не отличавшейся красотою; художникъ смотрѣлъ на себя и на свое семейство, какъ на даровую покладистую натуру, которая

всегда подъ руками и всегда готова послушно позировать цѣлые часы. Тѣ разнообразныя костюмы, въ которые себя и свою жену одѣваетъ Рембрандтъ, опять-таки не результатъ



Рис. 397. Наброски Рембрандта иглоу на мѣдной доскѣ.

его тщеславія и любви къ нарядамъ, а желаніе художника усовершенствоваться въ технику бархата, атласа и драгоценностей.

Неустанный работникъ, въ двадцать четыре года Рем-



Рис. 399. Рембрандтъ. Эскизъ св. Иеронима (Гравюра.)



Рис. 398. Рембрандтъ. Св. Иеронимъ. Гравюра 1654 года.





Рис. 400. Рембрандтъ. Докторъ Фаустъ. Гравюра 1648 года.

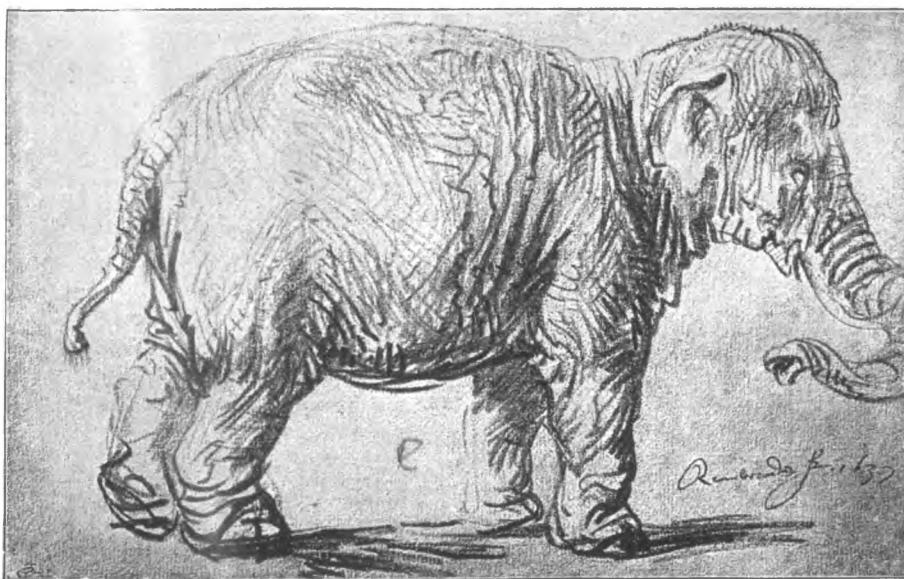


Рис. 401. Рембрандтъ. Слонь. Эскизъ съ натуры. Вѣна, Альбертина.



Рис. 402. Рембрандтъ. Эскизъ льва. Вѣна, Альбертина.

Рембрандтъ—уже профессоръ живописи, извѣстность не только въ Амстердамѣ, но и во всѣхъ Нидерландахъ. Ученики приходятъ къ нему толпами, онъ разсаживаетъ ихъ по отдѣльнымъ мастерскимъ, стараясь выработать индивидуальность въ творествѣ каждого изъ нихъ. Онъ заваленъ заказами, но одна заказная работа его не удовлетворяетъ. Онъ бродитъ по еврейскому кварталу Амстердама, выискивая оригинальные типы среди этой расы, рѣзко сохранившей характерныя черты Востока. Онъ скупаетъ у еврейскихъ старьевщиковъ всевозможные ко-



Рис. 403. Рембрандтъ. Набросокъ. Вѣна, Альбертина.



Рис. 404. Рембрандтъ. Бѣгство въ Египеть. Гравюра.

ной для самого Рембрандта), дошла подробная опись его дома; дѣло въ томъ, что получая огромныя суммы за свои работы, Рембрандтъ всегда оставался легкомысленнымъ артистомъ, и въ концѣ концовъ вся его обстановка была продана кредиторами съ аукціона. Къ этому печальному происшествію мы еще вернемся ни-

стюмы и драгоценныя вещи, — весь тотъ пестрый хламъ, какимъ только могъ быть переполненъ еврейскій рынокъ такого города со всемірной торговлей, какимъ былъ Амстердамъ. Венеціанскія, нѣмецкія, французскія издѣлія, сработанныя съ тѣмъ блестящимъ искусствомъ, которымъ отличается періодъ «Ренессанса», превратили мастерскую художника не то въ музей, не то въ лавку старьевщика. До насъ, по счастливой случайности (но по несчаст-



Рис. 405. Рембрандтъ. Истребитель крысъ. Гравюра.

же, теперь же остановимся на описи его движимаго имущества, въ 1656 году.

Посѣтитель, вступавшій въ его жилище, бывалъ пораженъ



Рис. 406. Рембрандтъ. За очинкой пера. (Кассельская галлерей.)

тѣмъ, что уже въ сѣняхъ онъ не видѣлъ стѣнъ, до такой степени онѣ были увѣшаны и заставлены картинами и гипсовыми бюстами. Въ пріемной и слѣдующей за ней комнатѣ

находилось около пятнадцати картинъ самого Рембрандта, Веккію, ванъ-Эйка, Рафаэля, Джорджіоне и другихъ. Здѣсь



Рис. 407. Рембрандтъ. Старушка. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

же висѣло знаменитое Рембрандтовское «Снятие съ креста» въ великолѣпной золотой рамѣ.

Изъ мебели, по описи кредиторовъ, тутъ находились: зеркало, въ рамѣ чернаго дерева, семь испанскихъ стульевъ

съ зелеными бархатными подушками, мраморный рукомойникъ, столъ дубовый и столъ орѣховый, шкафъ для бѣлья, комодъ изъ кедроваго дерева и, наконецъ, постель съ голубымъ по-



Рис. 408. Рембрандтъ. Старушка. Национальная галлея въ Лондонѣ.

логомъ. Въ кабинетѣ хозяина стояло нѣсколько антиковъ, на ряду съ китайскимъ фарфоромъ, японскимъ вооруженіемъ и древними индійскими сосудами. Тутъ же была коллекція средневѣковаго рыцарскаго вооруженія, утварь дикихъ наро-



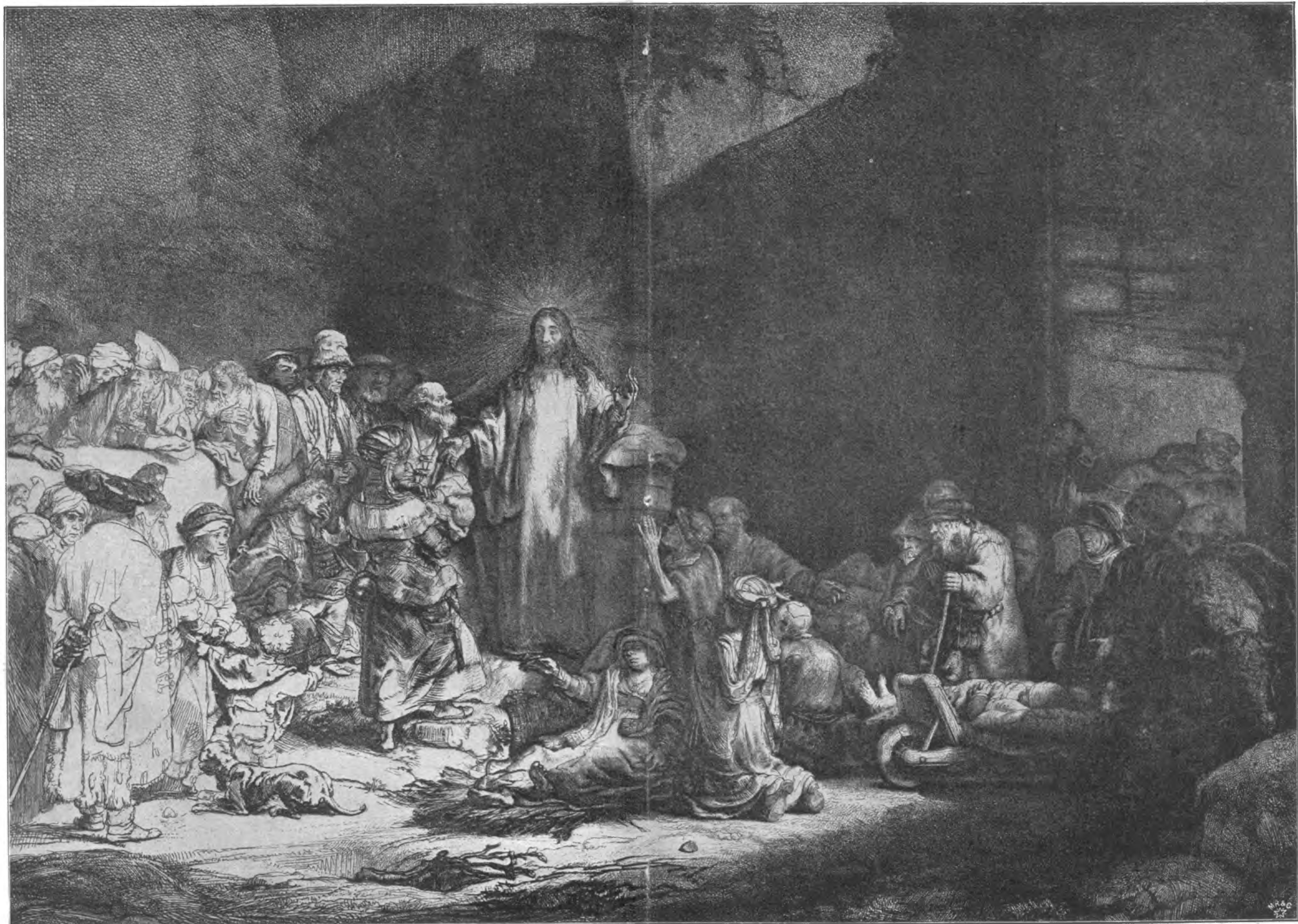


Рис. 409. Рембрандтъ. Исцѣленіе больныхъ. Такъ называемая гравюра во 100 гульденовъ.

довъ, предметы по минералогіи и зоологіи, собраніе раковинъ и водорослей, гипсовые слѣпки, земные и небесные глобусы. Въ огромныхъ папкахъ сохранялись драгоценныя эстампы Луки Лейденскаго, Марка Антоніо, Кранаха, Гольбейна и др. Иногда папки замѣнялись индійскими и китайскими витринами, на которыхъ еще удобнѣе было разсматривать гравюры.

Кабинетъ связывался коридоромъ, также увѣшаннымъ картинами и заставленнымъ шкапами, съ двумя мастерскими:



Рис. 410. Рембрандтъ. Христосъ изгоняетъ торжниковъ. Гравюра.

Большой и малой. Въ малой мастерской находилась коллекція старыхъ ружей, самострѣловъ, пращей, турецкаго и индійскаго оружія, барабановъ, флейтъ и всевозможныхъ струнныхъ инструментовъ. Въ большой мастерской красовались аллебарды, мечи, индійскіе вѣера, шлемы, панцири, и наконецъ подлинное произведеніе Микель-Анджело, котораго Рембрандтъ ставилъ, повидимому, чрезвычайно высоко.

Въ подробномъ спискѣ упоминается, что среди эстамповъ было множество копій съ великихъ мастеровъ эпохи Воз-

рожденія и цѣлый рядъ чертежей и рисунковъ по древне-римскому зодчеству. Очевидно, Рембрандтъ серьезно изучалъ итальянскихъ художниковъ и былъ знакомъ съ археологіей;—



Рис. 411. Рембрандтъ. Урокъ анатоміи. Музей въ Гаагѣ.

но его стремленіе къ натурализму было настолько индивидуально, что образцы итальянцевъ не оказали на него ни малѣйшаго вліянія, а надъ археологіей онъ какъ будто издѣвался, рѣшительно не признавая эпохъ, этнографическихъ

подробностей и всего того, что французы называют *couleur locale*. Археологъ приходитъ въ ужасъ отъ библейскихъ и историческихъ композицій этого гениальнаго голландца. Любитель-реалистъ охватывается истиннымъ восторгомъ,—помимо самой трактовки сюжета,—удивительно характернымъ подборомъ типовъ дѣйствующихъ лицъ. Что изъ того, что герои притчей Иисуса являются въ мѣховыхъ шапкахъ и турецкихъ



Рис. 412. Рембрандтъ. Ночной обходъ. Национальная галерея въ Амстердамъ.

головныхъ уборахъ? Экспрессія лицъ совершенно отвѣчаетъ избранному художественному сюжету, а костюмъ — это подробность, въ которой, при извѣстномъ совершенствѣ техники, можетъ быть силенъ и посредственный художникъ. Въ современномъ искусствѣ можно насчитать сотни живописцевъ, превосходно знакомыхъ съ археологіей и этнографіей, не допускающихъ въ своихъ картинахъ ни малѣйшаго анахро-





Рис. 413. Рембрандтгъ. Жена Товія (Даная).  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

низма; а есть ли между ними хоть кто-нибудь, достигающій той глубины душевныхъ движеній, которыми распоряжается

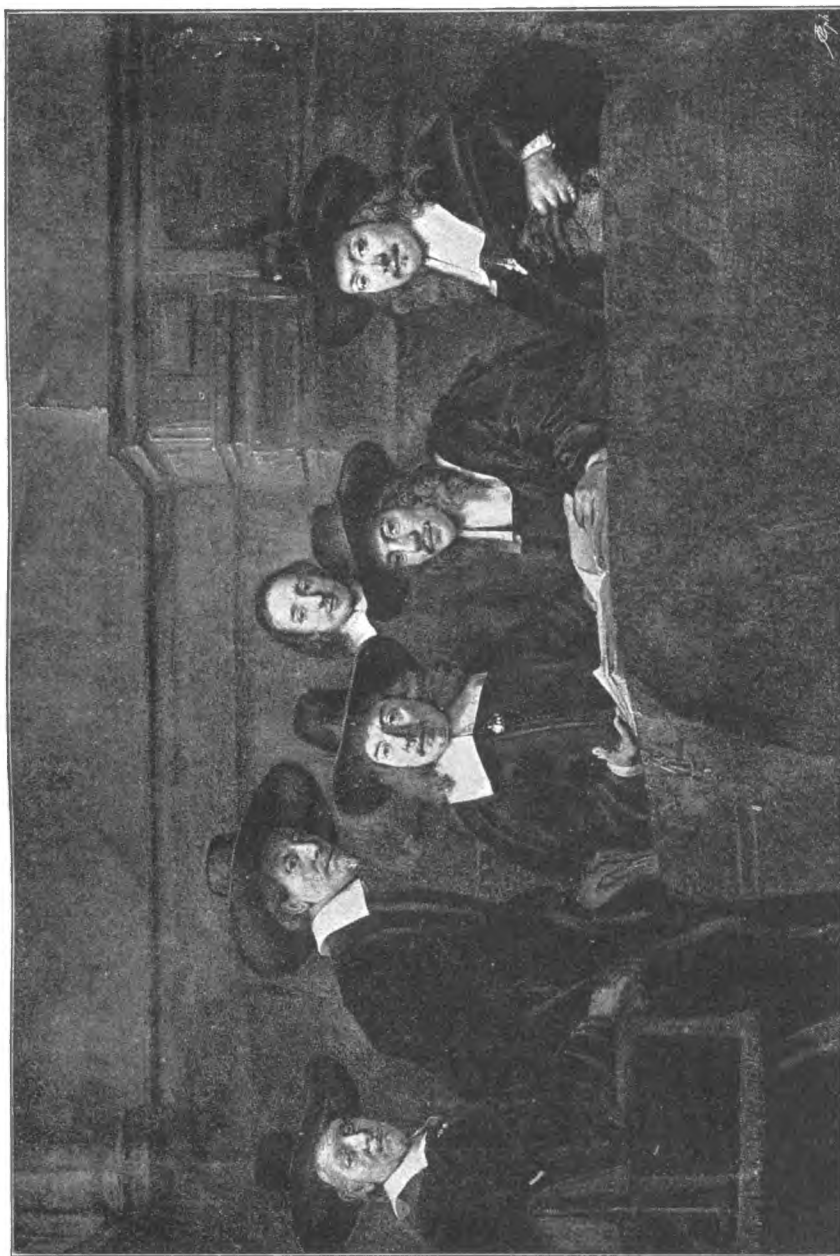


Рис. 414. Рембрандтъ. Суконные фабриканты. Национальная галерея въ Амстердамѣ.

такъ свободно, безъ особенныхъ усилій, могучая кисть Рембрандта?



Рембрандтъ былъ понятенъ своимъ современникамъ-соотечественникамъ, быть-можетъ, гораздо болѣе, чѣмъ любой библейскій живописецъ понятенъ своему народу въ наше время. Онъ бралъ библейскіе типы изъ еврейскаго предмѣстія своего же города, одѣвалъ ихъ въ тѣ костюмы, которые про-



Рис. 415. Рембрандтъ. Христосъ въ Эммаусъ. Парижъ, Лувръ.

давались тутъ же,—и отъ его картинъ вѣяло даже на простолюдина чѣмъ-то роднымъ и знакомымъ, понятнымъ и совершенно отвѣчающимъ требованіямъ, если не археологій, то живой правды. Посмотрите на его гравюру, относящуюся къ 1633 году, изображающую «Бѣгство въ Египтъ» (см. рис. 404). Съ перваго

взгляда всю композицію можно принять за карикатуру на библейскій сюжетъ. Іосифъ изображенъ жалкимъ, тощимъ старикомъ-ремесленникомъ, въ какомъ-то невозможномъ колпакѣ, надвинутомъ на брови и на уши, въ короткомъ, подпоясанномъ кафтанчикѣ, въ голландскихъ панталонахъ и въ лаптяхъ. Онъ, опираясь на палку, быстрымъ бѣгомъ тащитъ за собою мохнатого ослика, на которомъ довольно комфор-



Рис. 416. Рембрандтъ. Христосъ въ Эммаусѣ. Гравюра 1654 года.

табельно помѣстилась молодая, довольно полная женщина, закутанная въ дорожный плащъ, съ ребенкомъ на рукахъ и турецкой чалмой на головѣ. За сѣдломъ привязанъ узелъ съ бѣльемъ, платьемъ и съѣстными припасами. Но, съ другой стороны, покажите эту картину любому голландскому мастеровому, и онъ вамъ расскажетъ сюжетъ именно такъ, какъ его передаетъ евангельское сказаніе: это, несомнѣнно, старикъ-мастеровой, охваченный заботой перевезти въ другое мѣсто

молодую женщину съ ребенкомъ; на лицѣ его написано одно желаніе: прійти до полнаго наступленія сумерекъ до намѣчен-



Рис. 417. Рембрандтъ. Знаменщикъ. Частная галлеря въ Парижѣ.

наго имъ пункта,—быть-можетъ до границы своей страны; на лицѣ женщины ясно переданы два выраженія: чувство



Рис. 418. Рембрандтъ. Авраамъ угощаетъ трехъ ангеловъ.  
С.-Петербургскій Эрмитажъ.

опасности, которой путники еще не избѣжали, и чувство безконечнаго довѣрія къ своему тщедушному проводнику.



Рис. 419. Рембрандтъ. Снятие со креста. (Гравюра.)

Вся композиція освѣщена послѣдними лучами догорающаго дня, и этотъ переходъ отъ свѣта къ темнотѣ еще болѣе

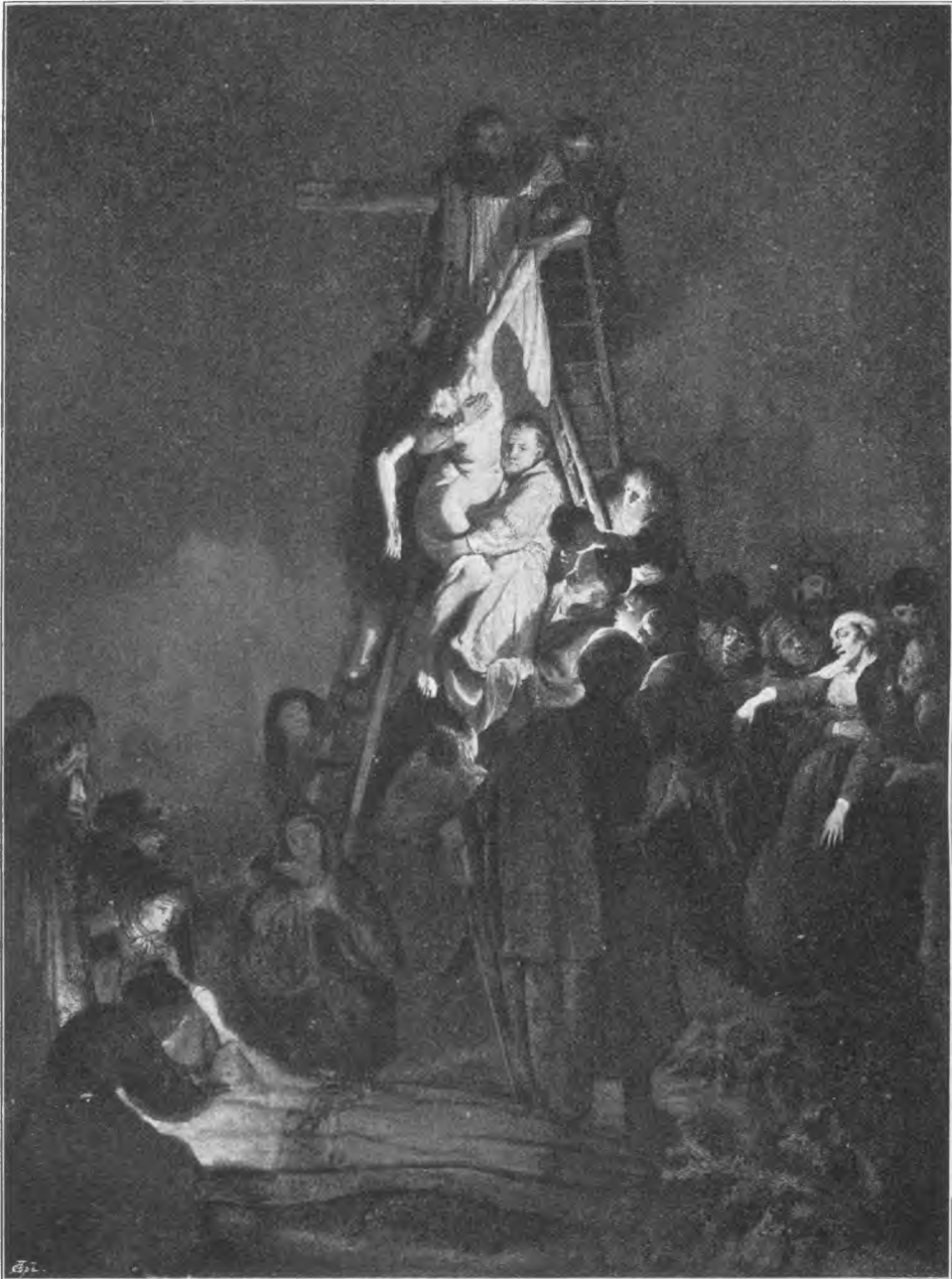


Рис. 420. Рембрандтъ. Снятие со креста. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

настраиваетъ зрителя на впечатлѣніе того, что въ душахъ бѣглецовъ волнуется такая же смѣна свѣта и тѣней,—борьба между страхомъ и надеждой. Значеніе Рембрандта особенно



рѣзко стало выясняться во второй половинѣ XIX столѣтія, именно съ тѣхъ поръ, когда условная прилаженность и зали-



Рис. 421. Рембрандтъ. Святое Семейство. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

занность письма итальянской школы живописи, пустившей корни всюду, даже въ нашу церковную живопись, смѣнились болѣе натуралистической манерой. Еще въ пятидесятыхъ годахъ

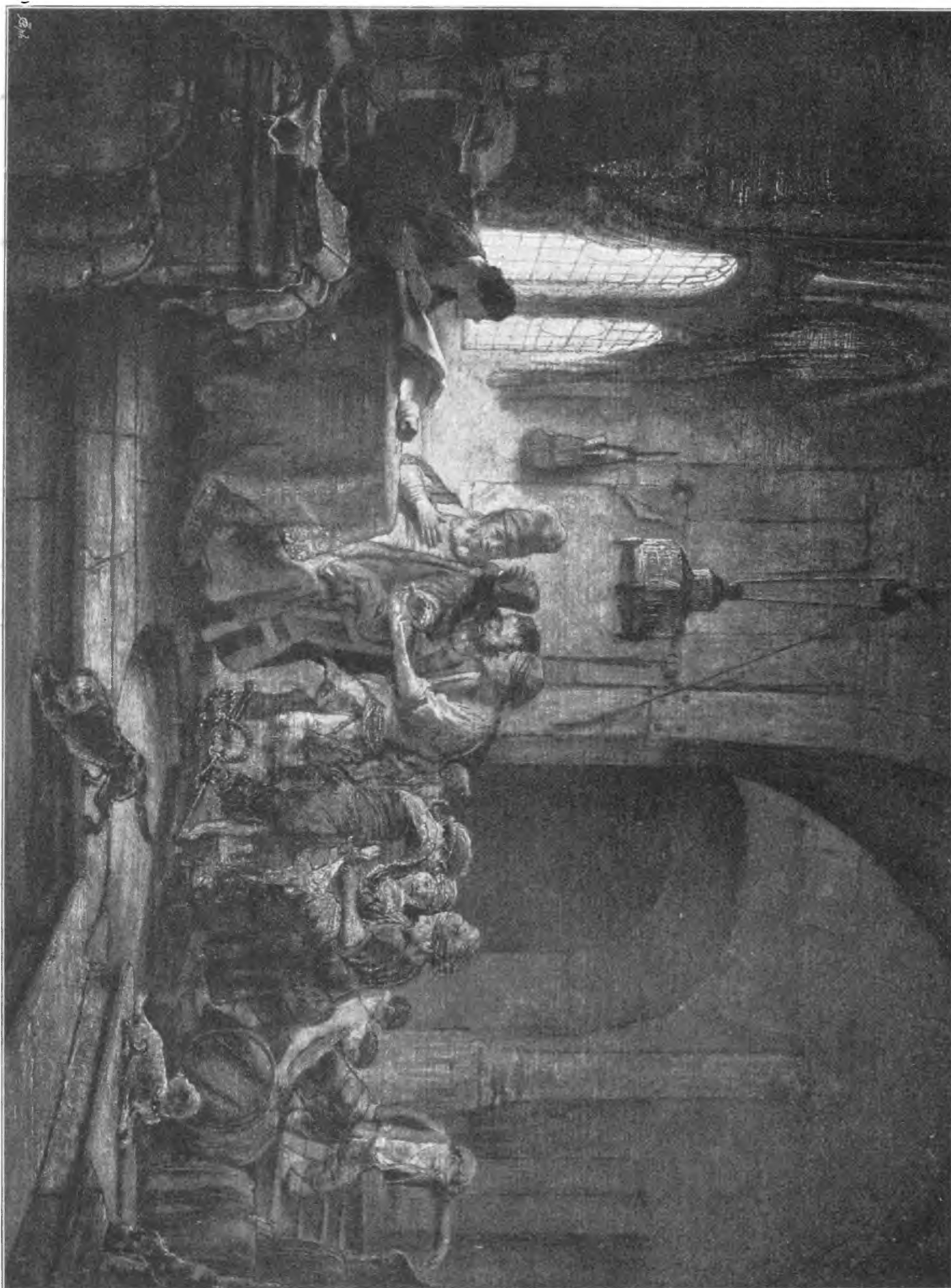


Рис. 422. Рембрандтъ. Контора торгового дома. (Притча о талантахъ). С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 423. Рембрандтъ. Сыновья Иакова приносятъ отцу одежду Иосифа.  
С.-Петербургскі Эрмитажъ.

весьма почтенные авторитеты приходили въ священный ужасъ отъ Рембрандта, якобы относившагося «враждебно къ изученію идеальной возвышенной красоты формъ». Въ настоящее время каждый профессоръ живописи скорѣе всего предложитъ своему ученику копировать портреты Рембрандта.



Рис. 424. Рембрандтъ. Невѣріе апостола Пѣтры. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Иные, быть-можетъ слишкомъ близорукіе критики увѣряютъ, что чарующая игра свѣта и тѣней у Рембрандта есть только результатъ его нетвердаго знанія рисунка. Но, однако, въ его гравюрахъ намъ онъ является какъ превосходный рисовальщикъ. Что свѣтовое пятно на его картинахъ занимаетъ

иногда одну десятую часть, а девять десятыхъ покрыто мракомъ, — это служить только доказательствомъ того, что художникъ возросъ на истинно-голландской почвѣ. Въ началѣ этой главы мы указывали на то, что внутреннее помѣщеніе любого амстер-



Рис. 425. Рембрандтъ. Давидъ и Авесаломъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

дамскаго дома представляетъ изъ себя небольшую каюту съ маленькимъ окномъ, сквозь которое прорвавшійся солнечный лучъ даетъ удивительное, по эффекту, свѣтовое пятно на одномъ какомъ-нибудь предметѣ; все остальное оставля



въ полумракѣ. Въ своихъ портретахъ Рембрандтъ сосредоточиваетъ всю силу свѣта на лицѣ, все остальное погружая во мракъ. Поэтому зритель цѣликомъ сосредоточиваетъ вниманіе только на этомъ лицѣ, не отвлекаясь деталями и обстоя-

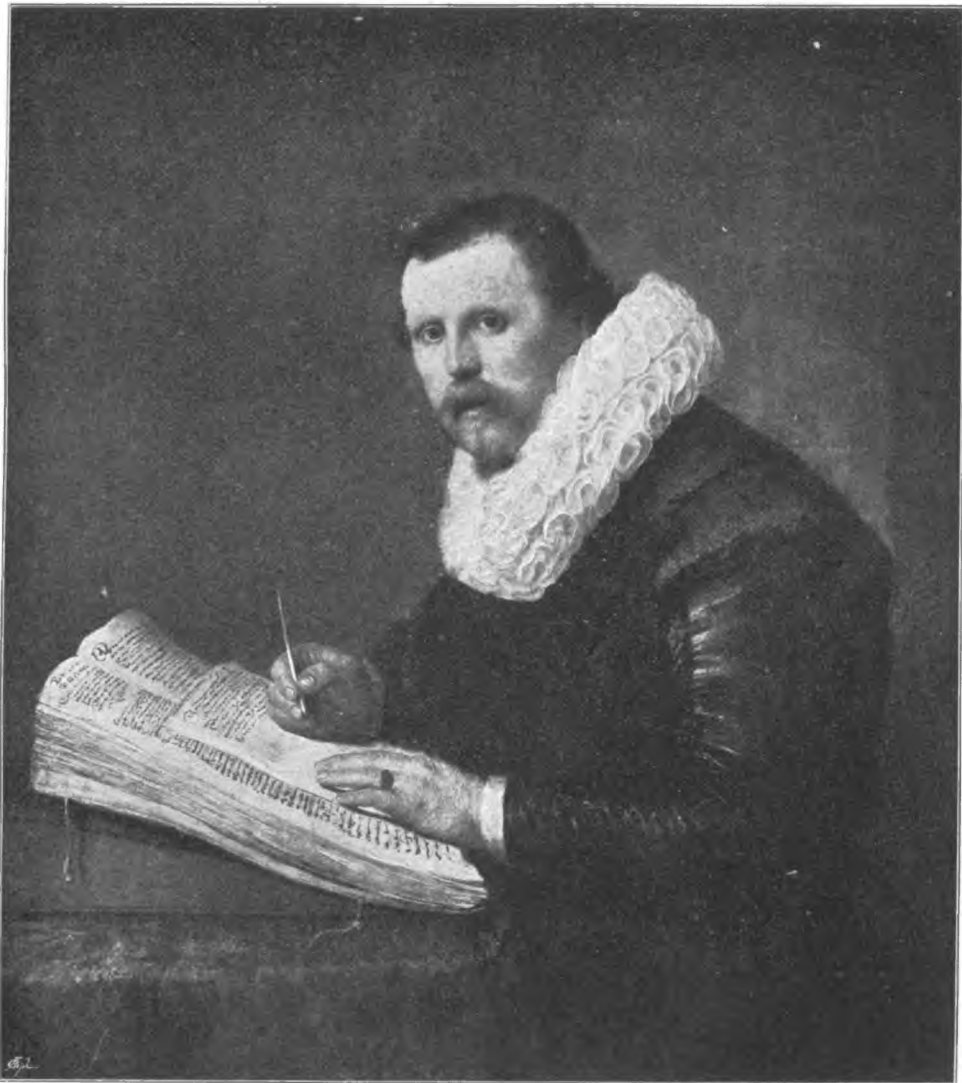


Рис. 426. Рембрандтъ. Каллиграфъ Коппеноль. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

новкой. Глубина психическаго анализа почти во всѣхъ портретахъ Рембрандта поражаетъ съ перваго взгляда: человекъ съ своими слабостями, недостатками и достоинствами у него весь налицо; какъ самый искусный психіатръ, онъ разла-





Рис. 427. Рембрандтъ. Польскій вельможа. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

гаетъ всю нервную сторону челоуѣка на ясныя, опредѣленныя группы и сводитъ ихъ въ общую гармонию съ индивидуальными качествами оригинала. Отсюда — та привлекательность

всей коллекціи его портретовъ; всѣ эти люди намъ чужды и незнакомы, а между тѣмъ чѣмъ-то близкимъ, хорошо намъ извѣстнымъ вѣсть отъ каждаго лица.



Рис. 428. Рембрандтъ. Старушна. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Впрочемъ, кажущееся несовершенство картинъ Рембрандта, сравнительно съ его портретами, чисто относительное. «Всѣ его произведенія,—пишетъ Кнакфуссъ,—производятъ глубокое

впечатлѣніе. Внѣшнее безобразіе фигуръ совершенно исчезаетъ передъ ихъ внутреннею красотой. Цѣнитель внѣшней красоты найдетъ многое безобразнымъ и грубымъ въ произведеніяхъ



Рис. 429. Рембрандтъ. Служанка. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Рембрандта; но таинственная игра свѣта, усиленная глубокимъ контрастомъ тьмы, такъ соответствующая сюжету картины, неотразимо привлекаетъ къ себѣ зрителя и, кажется, передъ нимъ поетъ церковный органъ мелодію старыхъ пѣсенъ».

Извѣстнѣйшею его картиною изъ библейскихъ сюжетовъ считается «Снятіе со креста», находящаяся въ мюнхенской Пинакотекѣ, копія съ которой сдѣлана Рембрандтомъ



Рис. 430. Рембрандтъ. Афина-Паллада. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

въ гравюрѣ. Художникъ изобразилъ моментъ, когда Іосифъ Аримаѳейскій съ учениками и женщинами пришелъ ко кресту для снятія тѣла Іисуса. Трое поддерживаютъ снятое тѣло, четвертый, забравшись на самую вершину креста и перегнувшись черезъ перекладину,

помогаетъ осторожно спускать на простынь посинѣлое, мертвое тѣло. Контрастомъ скромному одѣянію послѣдователей Христа является представитель синедріона съ чалмой на головѣ и въ плащѣ, подбитомъ мѣхомъ. Къ сюжету этому не разъ возвращался художникъ:



Рис. 431. Рембрандтъ. Поэтъ Іереміаса Денеръ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

варианты его есть и у насъ въ Эрмитажѣ, нѣсколько разъ повторяются въ наброскахъ и гравюрахъ (см. рис. 419 и 420).

Гравюры у Рембрандта иногда эскизы, но всегда отличаются такой же глубиной

концепціи, какъ и картины. Быть-можетъ, никто съ такимъ реализмомъ не подходилъ къ евангельскимъ сюжетамъ, какъ онъ: «Христосъ и самарянка», «Христосъ и ученики Его въ Эммаусѣ» (см. рис. 416), «Возвращеніе блуднаго сына», «Изгнаніе торжниковъ изъ храма» (см.



Рис. 432. Рембрандтъ. Невѣста. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

рис. 410), «Милосердый самарянинъ», «Исцѣленіе больныхъ» (см. рис. 409), «Проповѣдь Христа», «Рождество Христово», «Поклоненіе волхвовъ» и множество другихъ сюжетовъ ясно указываютъ на силу и мощь гениальной трактовки художника. Особенно оригинальна, по глубокому реализму, гравюра 1635 года «Изгнаніе торжниковъ изъ храма». Бѣгство торгов-





Рис. 433. Рембрандтъ. Жертвоприношеніе Авраама. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

цевъ, ихъ озлобленіе и страхъ выражены превосходно; натурализмъ автора позволяетъ ему изобразить собаку тутъ же, отчаянно лающую на Христа, Который хлещетъ веревками ста-

раго мѣнялу. Въ типахъ евреевъ чувствуется живая, непосредственная наблюдательность и самое тщательное изученіе натуры. Изъ гравюръ особой славой пользуется «Исцѣленіе больныхъ», извѣстная подъ именемъ «гравюры въ 100 гульденовъ». Теперь оттиски эти оцѣниваются въ десятки тысячъ франковъ (см. рис. 409).



Рис. 434. Францъ Гальсъ. Портретъ моряка. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Не довольствуясь изображеніемъ только людей, Рембрандтъ часто занимался штудированіемъ рисунка животныхъ. Лошадь рисовалъ онъ довольно слабо, но зато слонъ и левъ въ его наброскахъ имѣютъ всѣ типичныя качества этихъ животныхъ (см. рис. 401, 402).

Еще болѣе Рембрандтъ отдавался пейзажу, и его гравюры въ этомъ родѣ дѣлятся очень высоко; онъ мастерски сочеталъ пейзажъ съ жанромъ и даже въ библейскихъ картинахъ у него пейзажъ преобладаетъ надъ фигурами. Быстрота, съ которой гравировалъ Рембрандтъ, заслуживаетъ вниманія. Сохранился слѣдующій анекдотъ о его баснословной техникѣ: во время одной изъ загородныхъ прогулокъ съ бургомистромъ Сиксомъ, за обѣдомъ не оказалось горчицы, и бургомистръ послалъ за ней въ городъ человѣка. Художникъ зналъ медлительность слуги и побился объ закладъ, что раньше награвируетъ доску, чѣмъ они получаютъ горчицу.



Рис. 435. Ф. Гальсъ. Поющіе мальчики. Кассель, королевская галлерей.

Рембрандтъ выигралъ закладъ, награвировавъ, до возвращенія слуги, пейзажъ, который ему былъ виденъ изъ окна обѣденной комнаты. Эстампъ этотъ носитъ названіе «Пейзажъ съ тремя деревьями».

Рембрандтъ нерѣдко получалъ заказы не только на портреты, но и на цѣлыя группы, на изображенія цѣлыхъ корпорацій. Въ этомъ жанрѣ имъ создано три величайшія его произведенія: «Лекція анатоміи», «Амстердамское общество стрѣлковъ» и «Представители союза суконныхъ производителей».

Первую изъ названныхъ картинъ Рембрандтъ написалъ въ 1632 году, еще совсѣмъ

молодымъ человѣкомъ, и ею упрочилъ свою репутацію гениальнаго портретиста. Въ Голландіи было принято заказывать художнику портреты цѣлыхъ корпорацій. Въ данномъ случаѣ нѣсколько хирурговъ, съ профессоромъ Николаемъ Тульпа во главѣ, рѣшились обратиться къ Рембрандту. Художникъ быстро и мастерски исполнилъ задачу, написавъ превосходную картину. Семь хирурговъ столпились у трупа, ярко освѣщеннаго солнцемъ. Тульпъ, въ шляпѣ и въ черной одеждѣ, сидитъ со скальпелемъ въ рукахъ и демонстрируетъ мускулатуру препарированной лѣвой руки. Объясняя функціи мускула, огибающаго указательный палецъ, онъ, приподнявъ свою лѣвую руку, какъ разъ производитъ это самое сгибаніе въ живомъ органѣ. Голова Тульпа представляется совершенствомъ во всѣхъ отношеніяхъ; превосходны въ отдѣльности и головы нѣкоторыхъ слушателей. Первоначально картина ви-



Рис. 436. Ф. Гальсъ. Поющій мальчикъ. Берлинъ, Императорскій музей.

сѣла въ амстердамскомъ анатомическомъ театрѣ, а въ нынѣшнемъ столѣтіи была куплена за 32 тысячи гульденовъ для картинной галереи въ Гаагѣ. У насъ въ Академіи Художествъ существуетъ превосходная копія съ этой картины, исполненная художникомъ Харламовымъ лѣтъ двадцать пять тому назадъ (см. рис. 411).

Въ 1642 году была написана вторая изъ упомянутыхъ выше картинъ, извѣстная болѣе подъ именемъ «Ночного дозора». Амстердамское общество стрѣлковъ, съ ихъ начальникомъ Кокомъ во главѣ, рѣшило повѣсить свои портреты для украшенія въ домѣ Общества. Рембрандтъ не хотѣлъ удовольствоваться одними портретами и создалъ превосходную живую картину, служащую теперь лучшимъ украшеніемъ Амстердамскаго музея.

Въ центрѣ композиціи стоитъ Францъ-Баннингъ-Кокъ, ярко озаренный огнемъ, помещеннымъ за рамкой картины. Онъ собирается съ своей дружиной итти въ ночной обходъ; въ одной рукѣ у него посохъ, знакъ его должности, другой онъ дѣлаетъ жестъ при словахъ,

обращенныхъ къ своему помощнику, лейтенанту Виллему ванъ-Роузтенбергу. За ними группируются стрѣлки съ ружьями и копьями, барабаникъ выбиваетъ дробь, знаменосецъ Коррелисенъ стоитъ въ горделивой позѣ съ своимъ огромнымъ знаменемъ; кое-гдѣ между стрѣлками видны шныряющія дѣти. До начала XVIII столѣтія картина эта находилась въ домѣ Общества стрѣлковъ, а затѣмъ была перемѣщена въ городскую ратушу (см. рис. 412).

Третье произведеніе—«Группа амстердамскихъ суконныхъ фабрикантовъ»—написано въ 1660 году. Здѣсь тема была настолько же суха, какъ и въ двухъ предыдущихъ заказахъ: слѣдовало написать шесть портретовъ фабрикантовъ, сидящихъ за бумагами у стола. Здѣсь Рембрандтъ разрѣшилъ вопросъ съ такою безыскусственностью, спокойствіемъ и съ такимъ гармоническимъ очарованіемъ колорита, при очевидномъ сходствѣ каждого лица,



Рис. 437. Ф. Гальсъ. Веселый игрокъ на флейтѣ. Шверинъ, Великогерц. коллекція картинъ.

что произведеніе это, по заслугамъ, признается однимъ изъ лучшихъ произведеній художника. Картина эта находится въ Амстердамѣ, въ національномъ музеѣ, и хотя возбуждаетъ нѣкоторое сомнѣніе по вопросу перспективы, но тѣмъ не менѣе можетъ считаться цѣлой школой для любого современнаго портретиста (см. рис. 414).

«Суконные фабриканты» были лебединою пѣснью Рембрандта. Художнику было уже болѣе полулѣта; денежные затрудненія, потеря любимой жены, несмотря на его беззаботный характеръ, все же состарили его раньше времени. Послѣдующія картины уже значительно слабѣе «Фабрикантовъ».

Въ первый разъ Рембрандтъ былъ женатъ на дочери ученаго юриста Ромберга-Уленбурга — Саскiи. Художникъ много разъ изображалъ ее на всевозможныхъ портретахъ, и когда

она была невѣстой, и впоследствии, когда она сдѣлалась его женой. Ее далеко нельзя было назвать красавицей, но та милая, задорная веселость, которая разлита на ея лицѣ на дивномъ дрезденскомъ портретѣ, въ значительной мѣрѣ скра-



Рис. 438. Ф. Гальсъ. Потъшникъ. Амстердамъ, Національный музей.

шивала обычный голландскій типъ. Она любила наряжаться, а Рембрандтъ любилъ ее наряжать. Въ концѣ концовъ ея спальня обратилась въ ювелирную лавку, и трата на драго-



цѣнности была, по всей вѣроятности, одной изъ причинъ той описи имущества, о которой мы упоминали выше.

Послѣ ея смерти Рембрандтъ долго тяготился одиночествомъ. Въ концѣ сороковыхъ годовъ въ его домѣ появляется



Рис. 439. Ф. Гальсъ. Молодая женщина. Парижъ, Лувръ.

молодая дѣвушка крестьянскаго происхожденія, едва умѣвшая ставить, вмѣсто своей подписи, три креста—Генрика Штофферсъ; скоро она занимаетъ въ великолѣпномъ домѣ Рембрандта мѣсто Саскiи.

Когда все имущество его было продано съ молотка, художникъ переѣхалъ съ Генрикой, сыномъ и дочерью Корнелией въ гостиницу «Царская корона», гдѣ и жилъ подъ опекою кредиторовъ.

Штофферсъ умерла въ началѣ шестидесятыхъ годовъ; ихъ дочка скончалась ребенкомъ. Сынъ отъ перваго брака тоже умеръ, уже женатымъ. Самъ Рембрандтъ около того же времени женился вторично на Катеринѣ ванъ-Викъ и имѣлъ отъ нея двухъ дѣтей. Въ 1669 году онъ скончался и 8-го октября состоялись его похороны, какъ это свидѣтельствуя церковныя книги.

Нашъ петербургскій Эрмитажъ обладаетъ богатѣйшею коллекціею картинъ Рембрандта: ихъ насчитываютъ тридцать девять, кроме сомнительныхъ; между ними есть положительные chef-d'oeuvres. Вотъ наиболѣе интересныя изъ нихъ:

«Авраамъ принимаетъ трехъ ангеловъ». Здѣсь сочетались обычныя отличительныя черты работъ Рембрандта: съ одной стороны превосходное письмо, съ другой—полное пренебреженіе къ археологич.

Почтенный библейскій патриархъ, съ великолѣпною сѣдою головою, сидитъ предъ ангелами въ какомъ-то красномъ жупанѣ съ золотыми шнурами. Въ правой рукѣ у него элегантнѣйшій столовый ножикъ, которымъ онъ собирается рѣзать поданное жаркое. Три ангела всѣ разнообразнаго типа: одинъ бѣлокурый въ голубоватой одеждѣ, одинъ брюнетъ въ черной и третій въ бѣлой одеждѣ съ радужными крыльями. (См. рис. 418.)

«Жена Потифара (Пентефрія) обвиняетъ Юсифа передъ своимъ мужемъ». Превосходная картина, конечно, не имѣющая никакого отношенія къ древнему Египту. Жена Потифара сидитъ въ креслѣ въ розовомъ платьѣ и показываетъ мужу на бѣлокурого юношу въ желтомъ халатѣ съ красными полосками, стоящаго съ поникнутой головою противъ нея. На Потифарѣ восточный парчевый костюмъ съ чалмой на головѣ и красивой саблей у пояса.

«Снятие со креста»—повтореніе картины, имѣющейся въ мюнхенской Пинакотекѣ,



Рис. 440. Ф. Гальсъ. Безпутный малый. Амстердамъ. Національный музей.



Рис. 441. Ф. Гальсбъ. Праздникъ офицеровъ-стрѣлковъ св. Георга.

о которой говорено было выше. По мнѣнію многихъ знатоковъ, наше повтореніе въ значительной мѣрѣ превосходитъ мюнхенскую картину. Она писана была художникомъ для самого себя и, отличаясь нѣкоторыми измѣненіями въ композиціи, представляетъ собою еще болѣе



Рис. 442. Ф. Гальсъ. Праздникъ офицеровъ-стрѣлковъ св. Георга. Гаарлемъ, Ратуша.

могучее произведеніе по широтѣ письма. Поразительно эффектно освѣщеніе ночной сцены факеломъ, пламя котораго закрыто отъ зрителей шапкою юноши, стоящаго на одной изъ лѣстницъ. (См. рис. 420.)

«Даная» — картина со спорнымъ сюжетомъ. Она представляетъ молоденькую, но почти безобразную женщину, лежащую въ кровати на лѣвомъ боку. Старуха, съ большимъ мѣш-



Рис. 443. Ф. Гальсь. Праздникъ стрѣлковъ св. Адриана. Гаарлемъ. Ратуша.

комъ и связкою ключей, отдергиваетъ пологъ кровати, и черезъ образовавшееся отверстіе врывается солнечный лучъ, озаряя нагое тѣло лежащей и пару роскошныхъ туфель, брошенныхъ на коверъ. Всѣ догадки знатоковъ о томъ, что это жена Товія или что это



Рис. 444. Ф. Гальсъ. Стрѣлки св. Адріана. Гаарлемъ. Рагуша.





Рис. 445. Оберъ и унтеръ-офицеры стрѣльцовъ св. Георга. Гадлемъ. Ратуша.

Даная, не имѣють никакого серьезнаго значенія: важно то, что картина по пятну, по техникѣ превосходно написана. (См. рис. 413.)

«Жертвоприношеніе Авраама». Авраамъ, въ голубовато-зеленой шубѣ, подпоясанной пестрымъ кушакомъ, сталъ на колѣни передъ Исаакомъ, лежащимъ на кострѣ. Лѣвою рукою



Рис. 446. Ф. Гальсъ. Гилле Боббе и курильщикъ. Дрезденъ.

закрываетъ ошъ ему лицо, а правую заперъ было кинжалъ, но ангелъ такъ неожиданно схватилъ его, что ножъ упалъ на землю. (См. рис. 433.)

«Святое семейство». Въ колыбели изъ пвовыхъ прутьевъ спитъ Младенецъ Иисусъ; у колыбели сидитъ молодая женщина голландскаго типа въ малиновомъ платьѣ, подолъ котораго нѣсколько приподнять и даетъ возможность видѣть нижнюю темно-синюю юбку;

на головѣ ея бѣлая косынка, въ рукахъ чуть ли не печатная книга. Обстаповка бѣдная; на стѣнахъ висятъ инструменты плотника, и самъ Иосифъ выстругиваетъ деревянное коромысло. Картина могла бы представлять изъ себя прелестный будничныи жанръ, чему не мало способствовуъ голландская одежда молодой женщины, если бы не тѣ шесть ангеловъ (вѣрнѣе амуровъ), которые гурьбою сырыгиваютъ съ облака, направляясь къ колыбели младенца. (См. рис. 421.)

«Возвращеніе блуднаго сына». Блудный сынъ удивительно типиченъ: онъ остриженъ подъ гребенку, одѣтъ въ лохмотья и производитъ видъ бѣлаго каторжника. Отецъ въ желтой



Рис. 447. Дирнъ Гальсъ. Соло. Вѣна, академія.

одеждѣ, красномъ плащѣ и зеленой шапкѣ. На сцену встрѣчи смотритъ пожилой человекъ, съзади виднѣется еще мужчина съ усами и двѣ молодыя женщины.

«Притча о работникахъ въ виноградникѣ». Прекрасная жанровая картина изъ современной художнику голландской жизни. Хозяинъ виноградника сидитъ въ шубѣ и шапкѣ въ комнатѣ, переполненной сумками, тюками, бумагами и книгами. Рядомъ съ нимъ домашній бухгалтеръ даетъ свои отчеты по торговымъ книгамъ. Нѣсколько работниковъ энергично объясняются съ хозяиномъ. Прежде картина эта называлась «Амстердамскій негціантъ», что, пожалуй, болѣе подходит къ такой трактовкѣ сюжета. (См. рис. 422.)

«Отреченіе апостола Петра». Апостолъ стоитъ передъ костромъ въ бѣломъ

плащѣ и разговариваетъ съ молодой служанкой въ красномъ корсажѣ. Ближе къ первому плану плѣшивый воинъ въ латахъ и съ кувшиномъ въ рукахъ подозрительно вглядывается въ Петра.

«Невѣріе Өомы»,—очень сильная композиція съ рѣзко выраженной экспрессіей увѣровавшаго апостола. (См. рис. 424.)

«Примиреніе Давида съ Авессаломомъ». Прежде называлась она «Примиреніемъ Исава съ Иаковомъ». Давидъ изображенъ въ бѣлой чалмѣ съ суланомъ, голубомъ халатѣ и серебряномъ плащѣ. Авессаломъ одѣтъ въ розовую съ золотомъ одежду, имѣетъ на боку саблю и отличается прекрасными, длинными бѣлокурыми волосами. Картина эта поступила въ Эрмитажъ только въ 1882 году изъ петергофскаго дворца Мошплезира, гдѣ она стояла со времени императрицы Елизаветы. (См. рис. 425.)

Экспрессивна картина—«Дѣти приносятъ Іакову окровавленную одежду Іосифа» (см. рис. 423).

Изъ портретныхъ работъ Рембрандта особенно обращаетъ на себя вниманіе «Портретъ старина», съ сѣдой бородой, закутаннаго въ подбитую мѣхомъ мантию съ золотой застежкой на груди. На головѣ его, повязанной шарфомъ, надѣтъ токъ съ перомъ. Картину эту безконечно копируютъ, такъ какъ она, безспорно, одно изъ величайшихъ произведеній живописи. Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить превосходный этюдъ мужчины, который прежде назывался портретомъ короля Яна Собѣсскаго или Стефана Баторія (см. рис. 427). Но это невѣрно уже потому,



Рис. 448. Ванъ-Остаде. Бесѣда. Кассельская галлерей.

что Рембрандтъ никогда не покидалъ Голландіи, а Собѣскій и Баторій никогда тамъ не были. Во всякомъ случаѣ весьма возможно, что это портретъ какого-нибудь поляка: лицо поразительно типично, имѣетъ всѣ характерныя особенности польскаго типа. Къ поразительнымъ по жизненности слѣдуетъ причислить и Портретъ каллиграфа Коппенюля, сидящаго на стулѣ у покрытаго пестрой ковровой скатертью стола съ перомъ въ рукѣ и повер-

нувшего голову прямо къ зрителю, какъ будто разговаривая съ нимъ. Коротко остриженный, съ усами и эспаньолкой, онъ производитъ неотразимое впечатлѣніе своей жизненностью



Рис. 449—450. Герардъ Доу.— Два этюда: танъ называемыя «La devideuse» и «La liseuse». (Мотальщица и читальщица). С.-Петербургскій Эрмитажъ.

и добродушіемъ (рис. 426). Наконецъ, слѣдуетъ отмѣтить нѣсколько превосходныхъ портретовъ старушекъ (см. рис. 407 и 408), въ которыхъ многіе критики непремѣнно желаютъ



видѣть портреты матери Рембрандта, и прекрасный этюдъ дѣвушки съ метлою (см. рис. 429), съ волосами, перевязанными бѣлой ленточкой; въ послѣднемъ произведеніи знатоки, безо всякаго, впрочемъ, основанія, желали тоже видѣть портретъ той дѣвицы Штофферсъ, о которой говорилось выше. Оригинальна Афина-Паллада въ шлемѣ и панцырѣ (см. рис. 430) и очень хороши: Портретъ голландскаго поэта Демера (рис. 431), Дѣвушка въ цвѣтахъ (рис. 432).

Обращаясь къ рисункамъ Рембрандта, помѣщенномъ въ настоящей главѣ, отмѣтимъ ихъ въ порядкѣ помѣщенія:

Рис. 392. Собственный портретъ,—гравюра на мѣди.

Рис. 393. Портретъ матери художника,—тоже оттискъ съ мѣдной доски.

Рис. 394. Рембрандтъ въ молодыхъ лѣтахъ.

Рис. 395. Рембрандтъ съ женою, одѣтые въ богатые костюмы.

Рис. 396. Рембрандтъ въ старости,—прекрасный мюнхенскій портретъ.

Рисунки 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403 — представляютъ на броски и копии съ его неоконченныхъ гравюръ.

О „Бѣгствѣ въ Египетъ“ (рис. 404) говорилось въ текстѣ на стр. 435.

Рис. 405. „Истребитель крысъ“. Превосходный типъ голландскаго проходимца, занимающагося отравленіемъ крысъ, посягаю ручныхъ звѣрковъ, какъ эмблему своей отвратительной профессіи.

Рис. 406. „За очинкой пера“. Вѣроятно, чей-нибудь портретъ, писанный по заказу.

Рис. 407—408. Этюды старушекъ изъ пестербургскаго и лондонскаго музеевъ.—Трудно отдать предпочтеніе, который исполненъ лучше.

Рис. 409. „Испѣленіе больныхъ“.—Рѣдчайшая гравюра Рембрандта. За оттискъ ея платятъ громадныя суммы.

Рис. 410. „Изгнаніе торжниковъ изъ храма“,—удивительная по силѣ экспрессіи композиція. О рис. 411, 412, 414 уже говорилось на стр. 453—454.

Рис. 415 и 416. „Христосъ въ Эммаусѣ“. Превосходная картина, висящая въ квадратной залѣ Лувра. Реализмъ художника прибавилъ къ тремъ лицамъ евангельскаго повѣствованія мальчика-слугу придорожной харчевни.



Рис. 451. Герардъ Доу. Зубной врачъ. Дрезденъ.



Рис. 417. „Знаменщикъ“. Типичная фигура, являющаяся прототипомъ картинъ Гальса, знаменитаго современника Рембрандта.

Рис. 419 и 420. „Снятие со креста“. Наша эрмитажная картина по оригинальности пятна едва ли не лучше другихъ „Святій“ того же художника. Нельзя не отмѣтить того обстоятельства, что тѣло Христа было снято до заката солнца, а не ночью.

Теперь идутъ Эрмитажныя картины:

413. Даная (жена Товія), см. описаніе на стр. 461

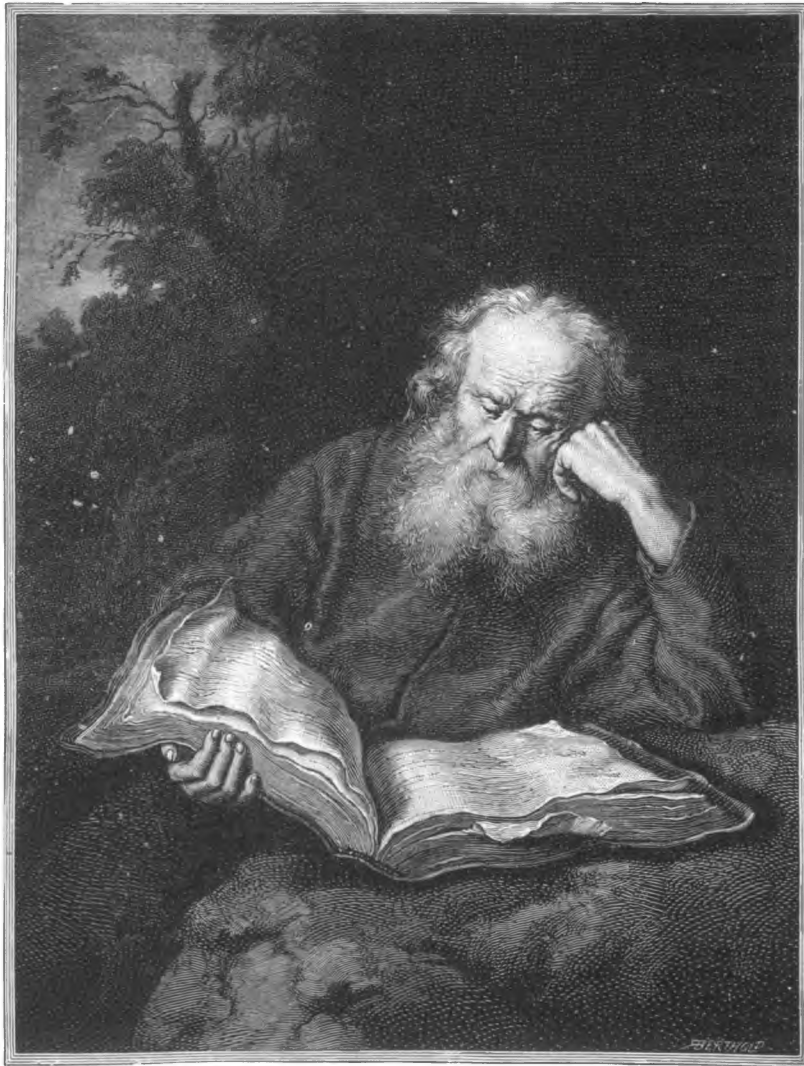


Рис. 452. Кoningъ. Пустынникъ. Дрезденъ.

418. Авраамъ угощаетъ трехъ ангеловъ,—см. описаніе на стр. 457.

420. Снятие со креста, см. описаніе на стр. 448 и 459.

421. Святое Семейство, см. описаніе на стр. 463.

422. Контора торговаго дома, см. описаніе на стр. 464.

423. Сыновья Іакова приносятъ ему окровавленную одежду Іосифа. Извѣстный библейскій сюжетъ, разработанный художникомъ безо всякихъ признаковъ археологін.

424. Невѣріе Θомы, см. описаніе на стр. 464.

425. Давидъ и Авессаломъ, см. описаніе на стр. 464.

426. Каллиграфъ Коппеноль, см. описание на стр. 465.

427. Польскій вельможа, см. описание на стр. 465.

428. Старушка, — совершенно неосновательно считающаяся матерью Рембрандта.

429. Служанка, см. описание на стр. 467.

430. Афина-Паллада, см. описание на стр. 467.

431. Иереміасъ Денеръ — известный голландскій поэтъ.

432. Дѣвушка въ цвѣтахъ, — прежде называвшаяся еврейскою невѣстой.

Изъ современниковъ Рембрандта особенно слѣдуетъ остановиться на **Францѣ Гальсѣ** (1584 (?) — 1666), уроженцѣ Ант-



Рис. 453. Питеръ де-Гоогъ. Утренній туалетъ. Национальный музей въ Амстердамѣ.

верпена, одномъ изъ наиболѣе блестящихъ представителей портрета середины XVII столѣтія. Особенно много его работъ въ Гаарлемѣ, гдѣ онъ жилъ и умеръ. Но прекрасныя его работы имѣются и во всѣхъ прочихъ музеяхъ Европы, начиная съ Амстердама и кончая Петербургомъ, который по праву гордится своей коллекціей. Отличительная черта Гальса — поразительная бойкость письма. Никогда не возвысившись до той необычайной законченности Рембрандта, съ какою тотъ, напри-

мѣръ, написалъ портретъ Саскiи въ Дрезденѣ, Гальсъ, тѣмъ не менѣе, заставлялъ свою неприхотливую натуру живьемъ смотрѣть изъ рамки; часто далѣе эскиза его работа нейдетъ, но и въ подмалевкѣ чувствуется крупный талантъ художника. Невоздержанная жизнь много вредила Гальсу, и веселые полупьяные голландцы его картинъ—все собутыльники автора.

Въ Эрмитажѣ есть четыре его работы, изъ которыхъ особенно слѣдуетъ отмѣтить «Портретъ моряка» (см. рис. 434). Этотъ избоченившійся капитанъ въ желтомъ кафтанѣ съ краснымъ шелковымъ шарфомъ и въ черной шляпѣ, какъ живой стоитъ передъ нами.

Рис. 435 и 436. «Поющие мальчики». Кассель, королевская галлерей. Гальсъ охотно писалъ небольшія изображенія, имѣющія жанровый характеръ и состоящія изъ одной или нѣсколькихъ фигуръ до пояса. Рис. 435 изображаетъ двухъ бѣлокурыхъ юношей, совершенно погруженныхъ въ разучиваніе пѣсни, которую они стараются подобрать на лютнѣ. Здѣсь замѣчательна мастерская передача напряженія личныхъ мускуловъ при пѣніи. Вообще изображенія поющихъ и играющихъ мальчиковъ находятся въ различныхъ коллекціяхъ.

Рис. 436 изображаетъ мальчика въ полномъ удовольствіи отъ удачнаго исполненія.

Рис. 437. Бойкій малый, окончивъ играть, весело поглядываетъ на зрителя, и, какъ будто, ожидаетъ одобренія.

Рис. 438. «Потѣшникъ». Амстердамъ, національный музей.

Рис. 439. Ф. Гальсъ. Молодая женщина. Парижъ, Лувръ. Ф. Гальсъ часто бралъ для своихъ картинъ типы изъ низшаго класса народа, населяющаго харчевни. Художникъ изображаетъ ихъ съ замѣчательной свѣжестью и юморомъ, избѣгая всего отталкивающаго. На рис. 438 шутникъ только что окончилъ забавную импровизацію на лютнѣ. Картина Лувра (рис. 439) представляетъ дѣвушку, заразительно смѣющуюся.

Рис. 440. «Безпутный малый». Амстердамъ, національный музей. Картина изображаетъ кутилу уже сильно навеселѣ, блаженное выраженіе лица котораго свидѣтельствуетъ краснорѣчиво о достоинствѣ выпитаго вина.

Рис. 441. «Праздникъ стрѣлковъ св. Георга», о которомъ говорилось выше. Гаарлемъ музей въ ратушѣ. Картина относится къ 1616 году и представляетъ собраніе стрѣлковъ у себя дома.

Рис. 442. «Праздникъ стрѣлковъ св. Георга» (1627 г.). Гаарлемъ, музей въ ратушѣ.

Рис. 443. «Праздникъ стрѣлковъ св. Адриана». Гаарлемъ, музей въ ратушѣ. Два изображенія стрѣлковыхъ торжествъ, относящихся къ 1627 году. На обоихъ—пиръ въ полномъ разгарѣ, и непринужденная веселость овладѣла уже всѣми; этимъ картины отличаются отъ картины 1616 года, гдѣ собесѣдники еще сохраняютъ важный, хотя и веселый, видъ. Группировка фигуръ отличается большей непринужденностью, краски блестящи.

Рис. 444. «Стрѣлки св. Адриана». Гаарлемъ, музей въ ратушѣ (1633). Здѣсь стрѣлки изображены во время совѣщанія въ саду, большинство лицъ остаются спокойными, и жанрового характера здѣсь почти нѣтъ. Многими эта картина считается лучшимъ произведеніемъ Гальса по изяществу композиціи, великолѣпному колориту и тщательности отдѣлки. Замѣчательно исполненіе пейзажа на заднемъ планѣ.

Рис. 445. «Оберъ- и унтеръ-офицеры стрѣлковъ св. Георга». Гаарлемъ, музей въ ратушѣ (1639). Художникъ въ третій разъ изобразилъ стрѣлковъ св. Георга. Впереди находятся

полковникъ Іоганъ ванъ-Лоосъ, казначей Михель де-Вааль и прочіе начальники; во второмъ—лейтенанты и сержанты. Третій рядъ спускается съ возвышенности; здѣсь, въ числѣ знаменосцевъ, художникъ изобразилъ самого себя. Число лицъ доходитъ до 19-ти. Вся картина отличается серьезнымъ настроеніемъ.



Рис. 454. Питеръ де-Гоогъ. Госпожа и служанка. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Рис. 446. «Гилле Боббе и курильщикъ». Дрезденская галлерей. Вѣроятно, эта картина писана Гальсомъ при участіи въ отдѣлкѣ деталей его сына, Франца Гальса-младшаго. Гилле Боббе—«гаарлемская вѣдьма», изображена здѣсь въ ту минуту, когда она осыпаетъ бранью подшутившаго надъ ней посѣтителя ея кабачка, который отступилъ отъ нея за столъ и ку-

рить, едва удерживаясь от новаго взрыва смѣха при видѣ комичной фигуры разгнѣванной старухи.

Талантливымъ ученикомъ Гальса былъ его братъ Дирнъ (1600—1656). Его картины очень колоритны, несмотря на миниатюрность (рис. 447).



Рис. 455. Питеръ де-Гоогъ. Кружевница.

**Адрианъ Остаде** —ученикъ Гальса, называется «голландскимъ Тенирсомъ» (1610—1685). Изображалъ онъ по преимуществу крестьянскій бытъ, рисовалъ также странствующихъ музыкантовъ, булочниковъ, шинки, и пр. У насъ въ Эрмитажѣ есть цѣлый рядъ его хорошихъ вещей. У насъ приложена копія съ его извѣстной картины—«Бесѣда» (см. рис. 448).

Изъ учениковъ Рембрандта первое мѣсто слѣдуетъ отнести **Герарду Доу**, родившемуся, какъ и его учитель, въ Лейденѣ, въ 1613 г. (умеръ 1679 г.). Какъ талантъ самостоятельный, онъ



Рис. 456. Терборгъ. Стананъ лимонада. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

не шелъ слѣпо за своимъ гениальнымъ учителемъ и воспринялъ отъ него только гармоничность въ отдѣлкѣ и разработку свѣта и тѣни. Онъ оставилъ совершенно въ сторонѣ



библейскіе и историческіе сюжеты и занялся спеціально маленькими жанрами, неподобно выполняя мельчайшія подробности своихъ миниатюръ. Про его чистоплотность и аккуратность существуютъ цѣлыя легенды. Онъ никогда не растворялъ оконъ своей мастерской, чтобы не забралась съ улицы въ нее пыль. Войдя въ комнату и сѣвши за мольбертъ, онъ сидѣлъ недвижно долгое время, чтобы дать улечься пыли, поднятой его приходомъ. Онъ самъ сознавался, что однажды трое сутокъ провелъ надъ выпиской и перепиской ручки метлы. Для него было обыкновеннымъ дѣломъ провести пять дней за выработкой кисти человѣческой руки. Анекдоты эти, замѣняющіе біографическія подробности его curriculum vitae, какъ нельзя лучше характеризуютъ оригинальную манеру Доу относиться къ своимъ работамъ. Этимъ онъ достигъ еще при жизни того, что его произведенія цѣнились на вѣсъ золота.

Причину успѣха Доу надо искать отчасти въ самыхъ размѣрахъ его произведеній. Въ маленькихъ голландскихъ комнатахъ, скупо освѣщенныхъ, какъ разъ мѣсто этимъ крохотнымъ жанрамъ. Насколько Рембрандтъ проигрываетъ, если его разсматривать вблизи, настолько Доу кажется привлекательнѣе даже при самомъ близкомъ разглядываніи. Вотъ почему, еще будучи ученикомъ Рембрандта, онъ продавалъ свои маленькія вещи по 1,700 гульденовъ.

Лучшей его картиной считается небольшой холстъ, находящійся въ Амстердамскомъ національномъ музеѣ, носящій названіе «Школа при свѣтѣ свѣчей»; здѣсь цѣлый рядъ хорошихъ дѣтскихъ головокъ исполненъ съ удивительною непосредственностью. Въ гаагскомъ музеѣ имѣется не менѣе извѣстная его картина «Женщина съ ребенкомъ у открытаго окна». Собственно говоря, тутъ нѣтъ никакого сюжета, но есть то, что составляетъ основную задачу искусства: картина привлекаетъ строго-выдержаннымъ характеромъ извѣстнаго настроенія, того, что принято называть гармоніей. Въ молодой хозяйкѣ, въ ея свѣжихъ, правильныхъ чертахъ нѣтъ ничего идеальнаго, нѣтъ условной, слащавой красоты; она усердно работает; комната простая, но чистая; черезъ открытое окно видна ярко освѣщенная улица. Здѣсь все дышитъ здоровой труженической жизнью, безъ излишества, но съ довольствомъ, а слѣдовательно, и счастьемъ. Другая интересная картина—«Зубной врачъ», въ Дрезденѣ (рис. 451).

Въ нашемъ Эрмитажѣ имѣется тринадцать картинъ Герарда Доу, изъ которыхъ многія могутъ поспорить съ лучшими его вещами. Особенно можно указать на прелестный этюдъ «Скрипача», который долго считался портретомъ самого художника. Картина изображаетъ окно, черезъ которое, благодаря приподнятой занавѣскѣ, можно видѣть внутренность мастерской художника: у самаго окна стоитъ молодой человѣкъ съ необычайно жизнерадостнымъ лицомъ, съ длинными бѣлокурыми волосами и съ широкополой, сѣрой шляпой, надѣтой на-бекрень. Онъ играетъ на скрипкѣ, смотря прямо на зрителя съ такой безопасно-

задальной улыбкой, что поневоле заражает своей веселостью каждого смотрящаго на него.

Блестяще выписана и другая его картина, называемая «Врачъ». Помимо тщательнаго исполненія, для насъ особенно драгоценна въ этомъ произведеніи вся обстановка этого



Рис. 457. Терборгъ. Полученная вѣсть. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

аптекаря-алхимика. Тутъ и человѣческій черепъ, и книги, и реторты, и флаконы; мѣдная ступка съ пестикомъ, небесный глобусъ, летящій гипсовый амуръ, привѣшенный на шнуркѣ къ потолку,—все это, несомнѣнно, живое воспроизведеніе натуры и живо переноситъ насъ въ аптекарскую лавочку Амстердама XVII вѣка.



Рис. 458. Метсю. Докторскій визитъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Большой извѣстностью пользуются два его этюда-pendant: «Мотальщица» и «Читательница». Представляютъ онѣ изъ себя портреты двухъ старушекъ въ очкахъ, изъ которыхъ одна занята чтеніемъ,—другая—мотаніемъ нитокъ (рис. 449 и 450).

Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить трехъ его «Селедочницъ», «Ученога еврея» и двухъ «Ку-

пальщицъ», въ которыхъ хотя и чувствуется нѣкоторая фламандская тяжелина формъ, но которыя, во всякомъ случаѣ, значительно приличнѣе формъ Рембрандтовской «Данаи».

Чрезвычайно близко по технику подошелъ къ Рембрандту одинъ изъ лучшихъ его учениковъ **Соломонъ Конингъ** (1619 — 1689). По свѣтотѣни онъ достигъ удивительнаго



Рис. 459. Метсю. Влюбленная пара въ шинкѣ. Дрезденъ.

эффекта; и произведенія его смѣшивали съ работами **ванъ-ден-Энгаута** (1621 — 1674). На нашемъ рисункѣ (см. рис. 452) ясно можно видѣть манеру работы Конинга. **Питеръ де-Гоогъ** тоже считается ученикомъ Рембрандта (1628 — 1670). Онъ удивительно изображалъ уютную обстановку голландскихъ комнатъ и давалъ праздничный блескъ своимъ жанрамъ.— Онъ любилъ чрезъ отворенную дверь показывать обста-

новку сосѣдней комнаты, что исполнялъ мастерски (см. рис. 453). Фигуры у него служатъ какъ бы дополненіемъ къ обстановкѣ,—а не какъ самостоятельныя жанровыя группы. Тѣмъ не менѣе, его картина въ нашемъ Эрмитажѣ «Госпожа и служанка» можетъ назваться вполне жанровою вещью (см. рис. 454). Прелестна и его «Кружевница» (см. рис. 455).

Одновременно съ Доу работалъ другой блестящій голландскій жанристъ **Герардъ Терборгъ**. Его жанры размѣромъ значительно превосходятъ Доу, и если уступаютъ своему современнику въ мельчайшей выпискѣ деталей, то превосходятъ его граціей въ передачѣ богатыхъ тканей одесждь. Онъ значительно глубже Доу и разнообразнѣе въ выборѣ сюжетовъ. Онъ не довольствуется изображеніемъ следочницъ и аптекарей: латы, кавалерійскіе сапоги, атласныя платья привлекаютъ его болѣе, чѣмъ грубыя ткани. Болѣе широкій кругозоръ Терборга объясняется его страстью къ путешествіямъ и знакомствомъ съ галереями и художниками не только Германіи, но Италіи, Испаніи, Франціи и Англій. Годомъ его рожденія обозначался прежде 1608 годъ, теперь же болѣе настаиваютъ на 1617; умеръ же онъ въ 1681 году, въ годъ, когда Нидерланды лишились цѣлаго ряда гениальнѣйшихъ своихъ художниковъ.

Извѣстнѣйшею картиною Терборга считается его композиція въ Луврѣ «Офицеръ, предлагающій во время завтрака молодой дамѣ деньги». Не менѣе хороша «Фамильная сцена» въ берлинскомъ королевскомъ музеѣ: рыцарь, глава семейства, сидитъ, заложивъ ногу-на-ногу, и ведетъ строгій разговоръ съ молодой дѣвушкой, несомнѣнно его дочерью, которая поставлена спиною къ зрителю, но, тѣмъ не менѣе, весьма экспрессивна по тонкой, чисто-дѣвственной граціи; третье лицо въ этой картинѣ — мать дѣвушки, какъ будто старается скрыть нѣкоторое смущеніе и пристально смотритъ на свой бокалъ съ виномъ.

Въ Эрмитажѣ шесть картинъ Терборга: «Сцена въ шинкѣ», «Деревенскій почтарь», «Урокъ музыки», «Полученное письмо», «Скрипачъ» и «Стаканъ лимонаду». Особенно извѣстна послѣдняя картина. Она изображаетъ молоденькую блондинку, въ желтой атласной кофтѣ, обшитой пухомъ, и въ черномъ капорѣ. Молодой человекъ, по всѣмъ вѣроятностямъ, докторъ, приготовилъ ей лимонадъ и, помѣшивая его, предлагаетъ, чтобы она немедленно его выпила; сзади старуха уговариваетъ ее о томъ же. Выписана эта картина превосходно, и, по обыкновенію, художникъ щеголяетъ техникою атласа (см. рис. 456). Такъ же превосходно выписанъ атласъ и въ композиціи «Полученное письмо», копія съ которой имѣется въ нашей книгѣ и которая чрезвычайно ярко характеризуетъ манеру Терборга (см. рис. 457).

Третій крупный талантъ среди жанристовъ голландской школы **Габріэль Метсю** (1630—1667), учившійся сперва у Рем-

брандта, а затѣмъ у Доу. Метсю занимаетъ какъ бы среднее мѣсто между Доу и Терборгомъ. Блестящій по техникѣ, онъ мало



Рис. 460. Метсю. Завтракъ съ устрицами. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

задавался серьезными задачами выразить то или другое психологическое состояніе своихъ героевъ. Онъ писалъ, не задумываясь, «Даму, запечатывающую письмо», «Даму, наливающую



въ стаканъ воду» и т. д. Но о степени его техники можно судить по тому, что за миниатюрную его картину «Заснувшій охотникъ», при распродажѣ одной картинной галлерей, было заплачено 75,000 франковъ.

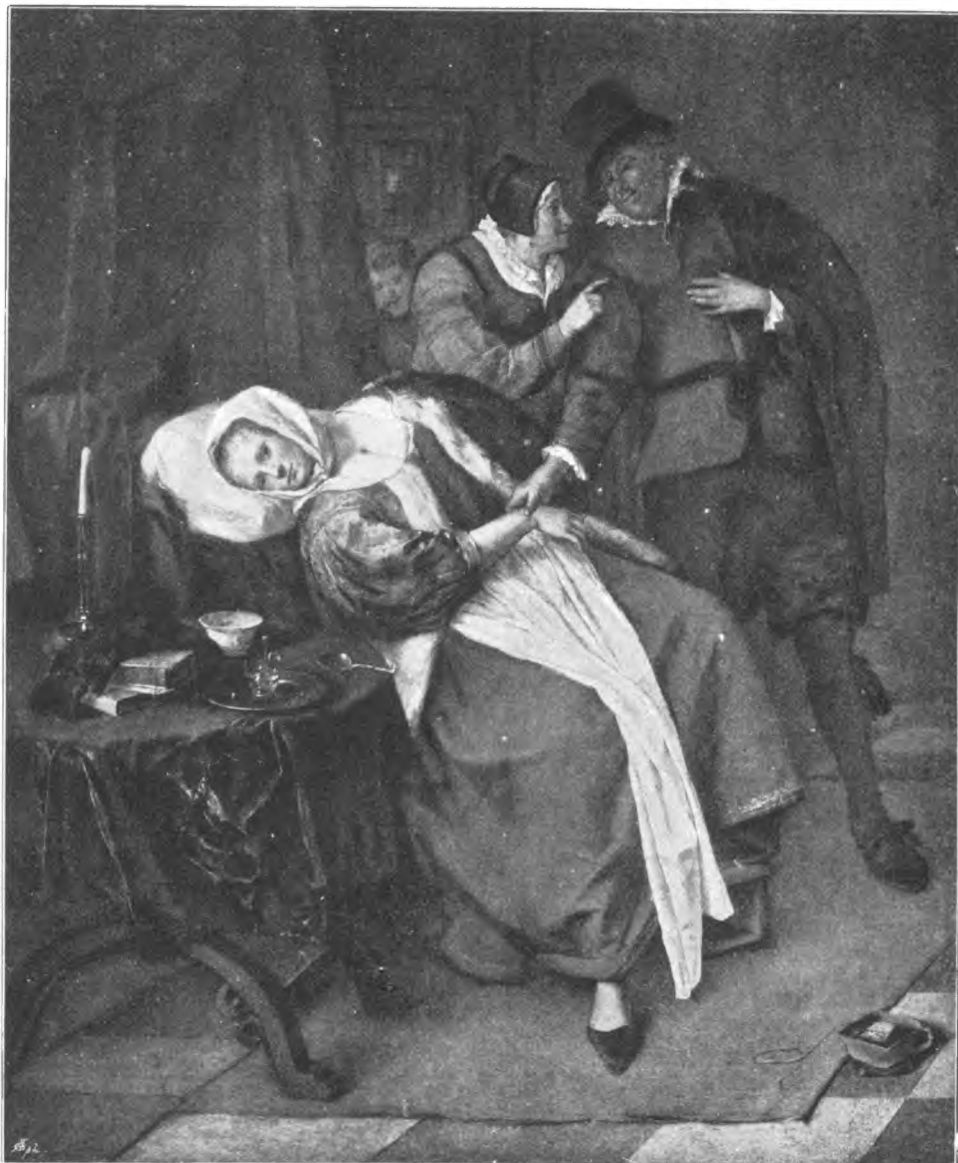


Рис. 461. Стэнъ. Больная и врачъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Извѣстнѣйшею его картиною считается «Больная» въ берлинскомъ королевскомъ музеѣ. Въ петербургскомъ Эрмитажѣ есть шесть его картинъ, изъ которыхъ особенно извѣстностью пользуется картина «Завтракъ съ устрицами» (рис. 460). Очень хороша его картина «Докторскій визитъ» (не имѣющая никакого отношенія къ «Больной» въ берлинскомъ

музеѣ). Здѣсь розовый атласъ юбки на больной выписанъ совершенно въ манерѣ Терборга, а фигура пожилого врача, который разсматриваетъ содержащуюся въ флаконѣ извѣстную жидкость,—одна изъ самыхъ типичныхъ у Метсю (см. рис. 458). Рис. 459 изображаетъ «Влюбленную пару» въ Дрезденской галлерей.



Рис. 462. Стэнъ. Гуляки. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Другой талантливый ученикъ Доу — **Францъ ванъ - Мирисъ** (родился въ Лейденѣ въ 1635 году, умеръ тамъ же въ 1681 г.).

Иные знатоки находятъ его во многихъ отношеніяхъ выше своего учителя. Но едва ли это такъ, хотя, безспорно, онъ и



Рис. 463. Вуверманъ. Кавалерійская стычка. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

превосходный техникъ, и блестящій юмористъ. Онъ былъ заваленъ заказами съ самыхъ молодыхъ лѣтъ и его со всѣхъ

сторонѣ звали занять мѣсто придворнаго живописца: и въ Италію, и въ Германію, и во Францію. Но онѣ никуда не выѣзжалъ изъ своего Амстердама, гдѣ жилъ чрезвычайно богато и все свободное отъ работы время посвящалъ отчаяннымъ кутежамъ. Онѣ былъ большой другъ съ лейденскимъ живописцемъ **Яномъ Стэномъ** (1626—1679), который былъ не только талантливый живописецъ, но и веселый трактирщикъ. Біографы говорятъ, что оба пріятеля, сидя въ кабацкѣ Стэна, выпивали вдвоемъ болѣе, чѣмъ всѣ остальные посѣтители за день. Конечно, такое времяпровожденіе сказывалось отрицательнымъ образомъ на талантахъ обоихъ. Одинъ разъ Мирисъ чуть не утонулъ, упавши съ моста въ рѣку, но былъ вытащенъ проходившими мимо башмачниками. Умеръ Стэнъ всего на сорокъ шестомъ году, въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта.

Въ Эрмитажѣ есть десять его работъ. Мы помѣщаемъ копію съ его картины **Больная и врачъ** (рис. 461). Пациентка въ зеленомъ платьѣ и красной кофтѣ лежитъ въ креслахъ. Врачъ шупаетъ у нея пульсъ, старуха что-то ему объясняетъ; въ дверяхъ молодой чело-вѣкъ интересуется пациенткой. Другая его картина (рис. 462) представляетъ типичную пару упившихся Гулякъ.

Къ этому циклу жанристовъ можно было бы прибавить еще нѣсколько десятковъ именъ ихъ талантливыхъ продолжателей и послѣдователей, вродѣ Варѳоломея Гельста, Антонія Ватерлоо и другихъ, но въ сущности всѣ эти послѣдователи представляютъ лишь варианты только что описанныхъ образцовъ, и мы теперъ переходимъ къ баталистамъ и пейзажистамъ.

Голландская школа, вообще превосходно показанная въ нашемъ Эрмитажѣ, обладаетъ огромнымъ количествомъ произведеній знаменитѣйшаго пейзажиста **Филиппса Воувермана** (1619—1668). Онѣ перенесъ жанровыя сцены или, какъ тогда ихъ называли, по-итальянски, «бамбочіады», изъ-подъ кровель домовъ на открытый воздухъ и, изучивъ человѣческую фигуру, принялся за изученіе лошадей и собакъ. Если по рисунку движенія его лошади въ значительной мѣрѣ уступаютъ работѣ современныхъ намъ баталистовъ, вдобавокъ пользующихся моментальными фотографіями для воспроизведенія мгновеннаго ритма движеній,—зато въ колоритѣ свѣтотѣни

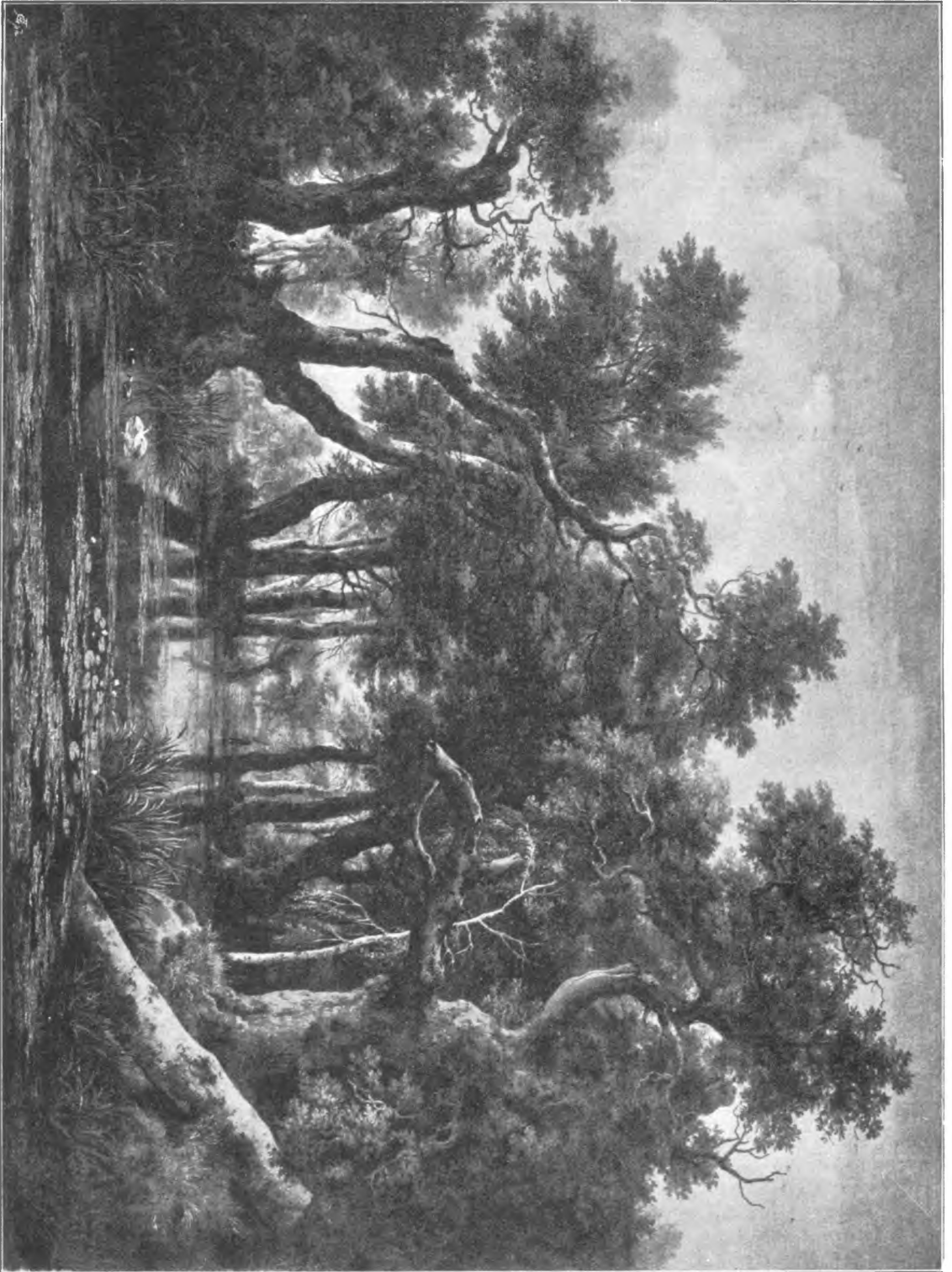


Рис. 464. Рейсдаль. Болото. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 465. Рейсдаль. Норвежскій видѣ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



и компановки едва ли онъ имѣетъ равнаго себѣ художника. Онъ сводилъ въ гармоническое цѣлое пейзажъ съ фигурами, что такъ рѣдко достается живописцу. Изъ пятидесяти четырехъ картинъ Воувермана, находящихся въ Эрмитажѣ, трудно отдать предпочтеніе которой-нибудь одной. Отъ его «Постоялыхъ дворовъ», «Проѣзжихъ на привалѣ», «Бродовъ», «Кюнюшенъ» и т. д. вѣетъ чѣмъ-то шекспировскимъ,—могучею наблюдательностью и трезвымъ спокойнымъ отношеніемъ къ натурѣ. Предчувствуя смерть, онъ сжегъ всѣ свои эскизы и этюды, оставшіеся непроданными, среди которыхъ было, по отзыву друзей его, много превосходныхъ по силѣ вещей. Мы прилагаемъ копію съ его картины «**Кавалерійская стычка**» изъ С.-Петербургскаго Эрмитажа (см. рис. 463).

Другой голландскій живописецъ, **Берхемъ изъ Гаарлема** (1620—1683), снискалъ у современниковъ прозвище «Теокрита живописи». Пейзажи его отличаются жизнерадостностью и несравненной поэзіей. Послѣ путешествія по Италіи, онъ перенесъ впечатлѣнія юга и въ изображенія своей сѣверной родины: у него Голландія является нерѣдко озаренной итальянскимъ солнцемъ. Его пейзажи хотя и не лишены тонкаго изученія природы, но въ то же время связаны какой-то условностью, впадающей въ манерность.

Сильнѣе его, какъ чистый пейзажистъ (Берхемъ очень часто украшалъ фигурами свои ландшафтныя композиціи), стоитъ **Якобъ ванъ-Рейсдаль**, считающійся отцомъ пейзажнаго искусства. Онъ чуждъ искусственности, не подчищаетъ натуру, а только выискиваетъ въ ней характеръ и настроеніе. Родная сѣверная природа для него интереснѣе Италіи. Иныя біографы утверждаютъ, что онъ никогда не выѣзжалъ изъ своего Гаарлема (родился въ 1628 году, умеръ въ 1682), а между тѣмъ у него есть картины, изображающія виды Швейцаріи, Германіи и даже Норвегіи. Конечно, скорѣе надо предположить, что ошибаются біографы: не можетъ быть, чтобы художникъ заглазно писалъ швейцарскіе виды; наконецъ, среди его произведеній имѣется нѣсколько прекрасныхъ перспективныхъ видовъ внутренностей церквей, находящихся внѣ



Рис. 466. Рейсдаль. Окрестности Гронингена. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 467. Рейсдадь. Видъ въ Голландіи. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Гаарлема, что прямо указываетъ на его художественныя экскурсіи. Эрмитажъ обладаетъ тринадцатью превосходными



Рис. 468. Рейсдаль. Водопадъ. Дрезденъ.

его вещами; большинство изъ нихъ изображаютъ виды Голландіи, есть два норвежскихъ вида. На нашихъ снимкахъ — четыре прекрасныхъ копии съ эрмитажныхъ картинъ Рейс-

дали: **Болото** (рис. 464), **Норвежскій видъ** (рис. 465), **Окрестности Гроннингена** (рис. 466), **Видъ въ Голландіи** (рис. 467), очень удачная вещь; **Водопадъ** (рис. 468) изъ Дрезденской галереи.

Слѣдуетъ особенно отмѣтить **Мейндерта Гоббема**, современника Рейсдаля (1623—1663). Его долгое время плохо знали, но теперь цѣнители искусства ставятъ его по реализму наравнѣ съ Рейсдалемъ. Копія съ его пейзажа въ Единбургской галереѣ у насъ прилагается (см. рис. 469).

Не меньшею славою, чѣмъ Рейсдаль, пользуется талантливый голландскій пейзажистъ **Паулусъ Поттеръ** (1625 — 1654). Проживя всего двадцать восемь лѣтъ, онъ оставилъ, сравнительно, небольшое число картинъ, но, тѣмъ не менѣе, занялъ совершенно исключительное мѣсто среди художниковъ всего міра по мастерству изображать всевозможныя породы домашнего скота во всевозможныхъ видахъ и ракурсахъ. При этомъ онъ не пренебрегалъ и пейзажемъ, доведеннымъ имъ до высокой степени совершенства.

Петербургскій Эрмитажъ владѣетъ, бесспорно, лучшими вещами Поттера и, между прочимъ, лучшею его картиною, подъ названіемъ «Ферма» (извѣстной также подъ именемъ — «La vache qui pisse»), и сдѣланной нѣкогда художникомъ по заказу принцессы Эмили Нассауской. Но излишній реализмъ картины привелъ къ тому, что принцесса не только отказалась повѣсить картину въ своемъ кабинетѣ, надъ каминомъ, по размѣру котораго и былъ заказанъ холстъ, но даже совсѣмъ отказалась принять ее, если художникъ не переищетъ центральной фигуры коровы (см. рис. 470). Художникъ не согласился на изменение, и продалъ картину въ другія руки; впоследствии она была куплена въ Эрмитажъ изъ мальмезонской коллекціи Александромъ I за 190,000 франковъ (оцѣнка ея была 250,000).

Его другая удивительная картина въ Эрмитажѣ, такъ-называемый «Судъ животныхъ надъ охотникомъ», имѣетъ чрезвычайно оригинальный видъ. Картина писана на доскѣ, раздѣленной на четырнадцать отдѣленій; два сравнительно большія отдѣленія занимаютъ центръ доски, остальные, болѣе мелкія, составляютъ имъ какъ бы рамку. Въ центральномъ верхнемъ отдѣленіи изображено «Судилище звѣрей». Подъ деревомъ сидитъ левъ со скиптромъ; вокругъ него свита: слонъ, быкъ, кабанъ, леопардъ и козель. Лисица, выдвинутая нѣсколько впередъ, изображаетъ не то секретаря, не то прокурора: она читаетъ обвинительный актъ. Охотникъ, съ закрученными назадъ руками, полураздѣтый, стоитъ, поникнувъ головою, подъ стражею медвѣдя, двухъ волковъ и оленя. Сторожить лошадь охотника поручено обезьянѣ, которая важно сидитъ на деревѣ, служащемъ коновязью. Вдали медвѣдь, кабанъ и буйволъ ведутъ сообщниковъ преступленія—четырехъ собакъ. Ниже—другая композиція: «Казнь охотника». Подъ деревомъ приговоренный къ казни испытываетъ ту же участь, которую онъ готовилъ звѣрямъ: его жарятъ на вертелѣ два медвѣдя, козель поливаетъ его саломъ, а слонъ и обезьяна таскаютъ хворостъ. На высохшемъ суку дерева волкъ и лисица вѣшаютъ собаки; обезьяна, сидя на суку, удостовѣрляетъ звѣрей въ смерти враговъ. Въ правой сторонѣ композиціи звѣри пляшутъ вокругъ пригорка, а левъ и леопардъ любятъ на ихъ праздникъ. Картинки, идущія вокругъ двухъ этихъ, составлены изъ

слѣдующихъ сюжетовъ: 1) «Видѣніе св. Губерта», — извѣстное явленіе оленя съ крестомъ между рогами; 2) «Охотникъ, затравившій зайца на чужой землѣ», — къ нему бѣжитъ хозяинъ земли съ длинной палкой; 3) «Актеонъ и Діана»: его превратила богиня; у него на



Рис. 469. Гоббема. Пейзажъ. Эдинбургъ. Національная галлерей.

головѣ вырастаютъ уже рога; 4) «Охота на куницу»; 5) «Охота на леопарда, при помощи желѣзной западни съ зеркаломъ»; 6) «Охота на волка»; 7) «Охота на буйвола»; 8) весьма оживленная композиція «Охота на львовъ»: негръ, на ворономъ конѣ, стрѣляетъ по льву изъ лука, остальные съ копьями и саблями стараются доконать звѣря; 9) «Охота на



кабана»; 10) «Ловля обезьянъ»: дикари выставили для мартышекъ клейкую жидкость въ оловянной плоскѣ, которую онѣ натираются; 11) «Охота на медвѣдя»; 12) «Охота на

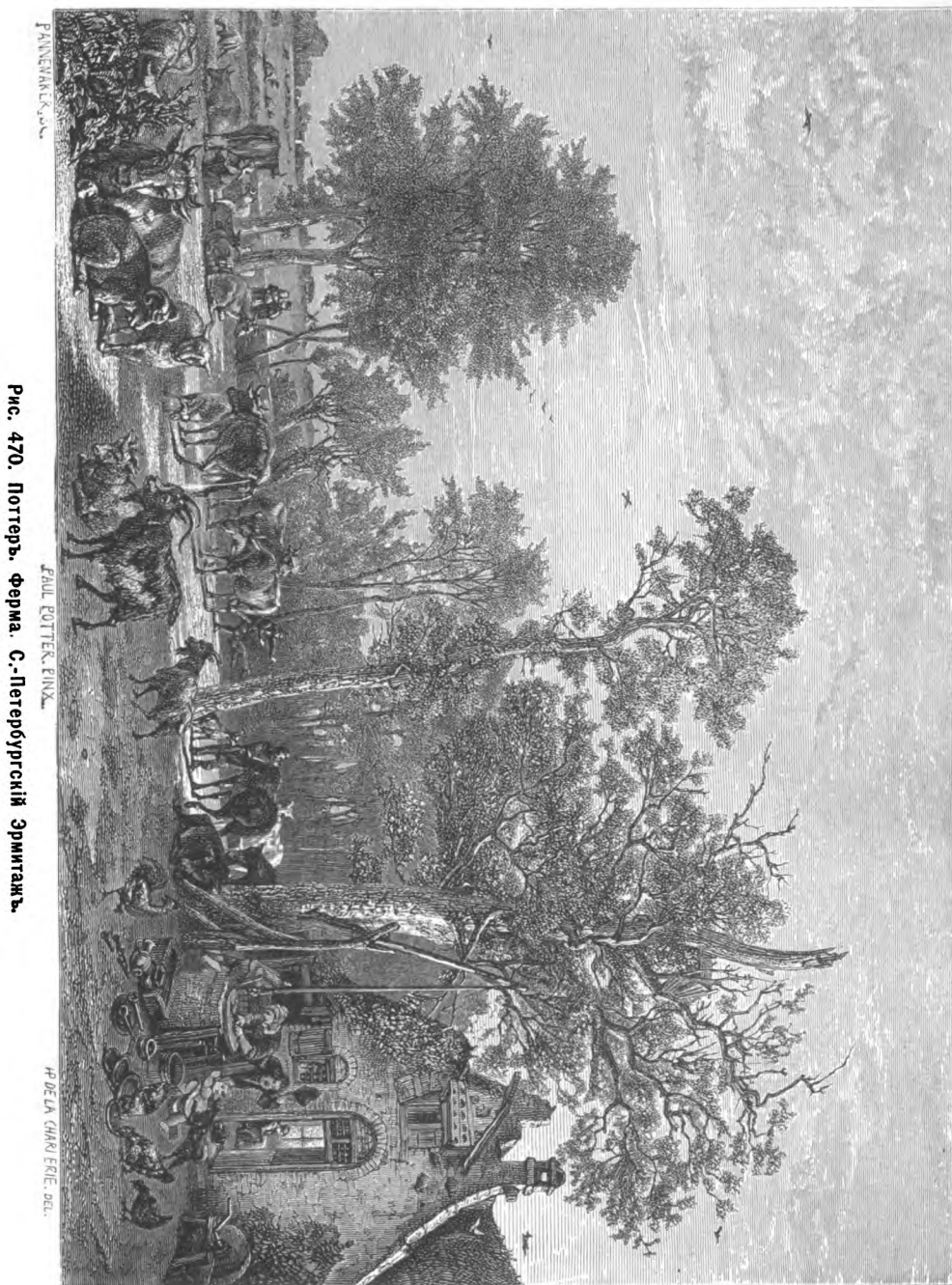


Рис. 470. Поттеръ. ферма. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

дикихъ козъ». Изъ этихъ двѣнадцати картинокъ не всѣ писаны Поттеромъ: «Діана и Актеонъ» принадлежитъ работѣ Куленбюрга; «Святой Губертъ», по мнѣнію нѣкоторыхъ знатоковъ, принадлежитъ кисти Тенирса-младшаго. Самый сюжетъ картины заимствованъ



Рис. 471. Поттеръ. Цѣпная собака. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

изъ известной басни «Процессъ челоѣка со звѣрми» и писанъ, быть - можетъ, по заказу для какого-нибудь записного охотника.

Кромѣ этихъ двухъ картинъ, въ Эрмитажѣ имѣются еще шесть картинъ Поттера: «Отъѣздъ охотниковъ», «Молодая молочница», «Цѣпная собака» (см. рис. 471), превосходный пейзажъ съ прудомъ и двумя коровами, «Быкъ» и «Коровница». У насъ, кромѣ двухъ приложенныхъ къ этой главѣ произведеній Поттера, помѣщенъ еще на стр. 286 его «Бычокъ» (см. рис. 251).

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть превосходнаго автора голландскихъ маринъ **Виллема ванъ-де-Вельде** (1633—1707). Большинство его вещей перешло въ Англiю, гдѣ издавна морскiе пейзажи предпочитались всѣмъ родамъ живописи. Ему даже пришлось переѣхать въ Лондонъ, по приглашенiю короля Георга II, гдѣ онъ продавалъ свои бури, штилы и морскiя сраженiя по баснословнымъ цѣнамъ (за одинъ штиль онъ получилъ 20,000 ф. с.). Картины Вельде до сихъ поръ въ большой цѣнѣ, и лучшiя изъ нихъ въ Лондонѣ. У насъ въ Эрмитажѣ только двѣ его картина: «Рейдъ» и «Штиль».



Рис. 472. Тенирсь. Гитаристъ.



Рис. 473. Мурильо. Насыщеніе пяти тысячъ хлѣбами. Севилья.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

# Испанія.

Рибера. — Сурбаранъ. — Веласкесъ. — Мурильо.

**Н**о насъ дошло очень мало свѣдѣній о первоначальномъ состояніи христіанскаго искусства на Пиренейскомъ полуостровѣ послѣ того, какъ пали калифаты. Около X вѣка въ христіанскихъ рукописяхъ встрѣчается много миниатюръ византійскаго стилия, вполнѣдствіи перемѣшаннаго съ итальянскими и нидерландскими вліяніями. Испанія вообще являлась отзвукомъ развитія искусствъ въ германскихъ странахъ и въ Италіи, хотя, тѣмъ не менѣе, дала цѣлый рядъ величайшихъ произведеній искусства. Древнѣйшія изображенія на стѣнахъ испанскіхъ соборовъ, подобно миниатюрамъ, носятъ на себѣ отпечатокъ чистѣйшей Византіи.

Правленіе Филиппа II, при всѣхъ его недостаткахъ, при самой беспощадной его ортодоксіи, борьбѣ противъ реформации, въ значительной мѣрѣ содѣйствовало процвѣтанію испанскаго искусства. Никогда, ни въ одной странѣ не было

построено въ одно царствованіе такого неимовѣрнаго количества церквей и монастырей, какъ при Филиппѣ II. Лучшія, наиболѣе доходныя земли перешли въ руки монаховъ. Испанцы способны на религіозное изступленіе, на крайній фанатизмъ, и въ то же время на тихое, свѣтлое міросозерцаніе. Показная



Рис. 474. Моралесь. Скорбящая Богоматерь.  
Музей Прадо.

сторона католицизма, требующая наружнаго блеска и театральности, потребовала съ художниковъ блестящей росписи всего множества новыхъ церквей. Художники росли на почвѣ, подготовленной маврами. Ихъ подковообразныя арки, воздушныя колонны, кружева орнаментовъ и фантастическія пещеры сталактитовъ не могли не развитъ вкуса и колорита у испанцевъ. А тутъ еще на помощь пришли антики и такіе мастера, какъ Рафаэль, Лео-

нардо и Андже́ло. Напомнимъ, что Рубенсъ жилъ въ Испаніи; ванъ-Дэйкъ оказалъ огромное и несомнѣнное вліяніе на испанскихъ художниковъ. При совокупности всѣхъ этихъ элементовъ, Испанія дала превосходную колоритную школу, гдѣ яркими звѣздами блещутъ имена такихъ мастеровъ, какъ Веласкесъ и Мурильо.

Характерною, отличительною чертою испанской школы является блѣдный, матовый цвѣтъ тѣла, что составляетъ рѣзкій контрастъ съ розовыми Рубенсовскими тѣлами. Эта излишняя блѣдность объясняется тѣмъ, что художники хотѣли подчерк-

нуть въ своихъ изображеніяхъ *чистоту испанской крови*, — дабы ничто не напоминало ненавистныхъ темныхъ мавританскихъ лицъ. Первымъ испанскимъ художникомъ, получившимъ извѣстность во всей Испаніи, считается Хуанъ Деборгоньо, расписавшій фресками соборъ въ Толедо и серебряную трапезу мадридскаго собора. Затѣмъ идутъ **Луисъ де-Моралесъ**, Доменико Теотокопули, Луисъ Тристанъ, Хуанъ Хоанесъ, Берругуэто и мн. др.

**Луисъ де-Моралесъ** былъ прозванъ Эль-Дивино (божественный) (1510—1586). Картины его жестковаты и темны, но прекрасно выражаютъ скорбь и страданія (см. рис. 474 — «Скорбящая Богоматерь»).

**Алонзо Берругуэто** изъ Толедо (1460—1562) отличался многосторонними талантами: былъ и архитекторомъ, и скульпторомъ, и живописцемъ. Какъ образецъ, у насъ напечатана его картина «Аутодафе» (рис. 475).

Первымъ по колориту въ Испаніи былъ **Франсиско де-Херрера-эль-Віеко** (1576—1656). Почти всѣ его произведенія находятся въ Испаніи, и только въ Луврѣ есть одна его большая вещь «Св. Василій», отличающаяся благородствомъ трактовки (см. рис. 476).

Крупнымъ талантомъ является **Хосе де-Рибера**, прозванный **ло-Спаньолетто** (1588—1656). Испанецъ по происхожденію, родомъ изъ Валенсіи, онъ переселился, страстно любя живопись, въ Италію, гдѣ служилъ лакеемъ, солдатомъ, и даже пять лѣтъ пробылъ въ плѣну у алжирскихъ корсаровъ. Возвратившись изъ плѣна, онъ поступилъ ученикомъ въ мастерскую Караваджо. Долго влачилъ онъ нищенское существованіе, пока не женился на дочери торговца картинами Кортеза,



Рис. 475. Берругуэто. Аутодафе.



Элеоноръ, первой красавицѣ Неаполя. Богатство, принесенное женой, сразу выдвинуло крупный талантъ Рибера; онъ вскорѣ былъ назначенъ придворнымъ живописцемъ вице-короля Неаполитанскаго; папа пожаловалъ его кавалеромъ ордена Христа.



Рис. 476. Херрера. Св. Василій. Парижъ, Лувръ.

Конецъ его жизни былъ довольно таинственный: его дочь-красавицу Марію-Розу похитилъ изъ отцовскаго дома Неаполитанскій вице-король. Семидесятилѣтній художникъ съ вѣрнымъ слугою и кинжаломъ вышелъ изъ дома, и болѣе уже не возвращался. Былъ ли онъ убитъ или посаженъ въ тюрьму—неизвѣстно.

Такимъ образомъ Рибера, кромѣ ранней молодости, въ Испаніи не былъ, и всецѣло принадлежитъ, по направленію и по школѣ, Италіи, что даже подало поводъ прямо



Рис. 477. Рибера. Снятие со креста. Неаполь.

причислить его къ итальянцамъ, школы Караваджо. Но пылкій испанскій темпераментъ рѣзко отличаетъ его отъ итальянцевъ: его композиціи, наполненныя контрастами свѣтовыхъ

эффектовъ, носятъ на себѣ отпечатокъ какого-то дикаго сумасбродства и самой разнузданной фантазіи. Съ особеннымъ удовольствіемъ онъ останавливался на изображеніи всевозможныхъ пытокъ; нерѣдко его картины возмутительно противны, и его святые съ полуободранной кожей ничего, кромѣ омерзѣнія, не возбуждаютъ. Наиболѣе благородной концепціей отличается его «Поклоненіе волхвовъ» въ галлерей Лувра.

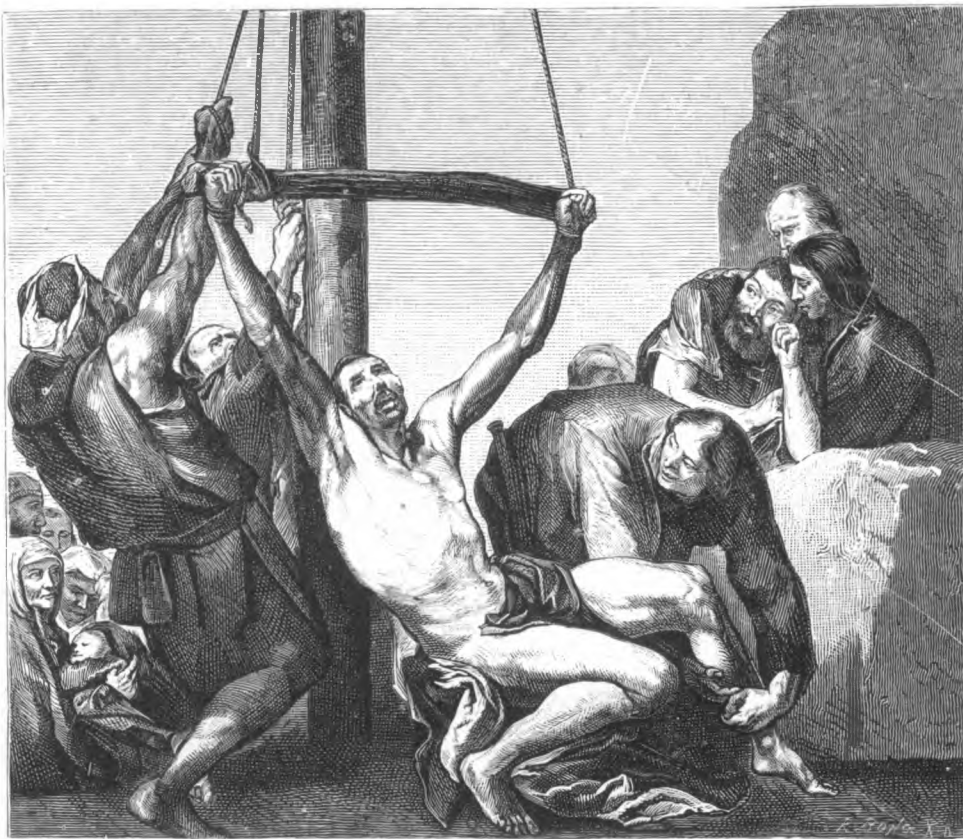


Рис. 478. Рибера. Мученичество св. Варроломея. Мадридъ.

Изъ произведеній Рибера въ Эрмитажѣ находятся:

№ 330. Св. Себастьянъ. Св. Ирина съ служанкой и съ сосудомъ, заключающимъ цѣлебную мазь, подошла къ тѣлу Себастьяна, безсилно повисшему у деревяннаго столба.

№ 331. Тотъ же сюжетъ. Мученикъ положенъ уже на землю; правая рука приподнята вверхъ и привязана къ столбу; Ирина вынимаетъ изъ тѣла стрѣлу.

№ 332. Св. Иеронимъ. Пустынникъ въ красной драпировкѣ сидитъ на скалѣ подъ деревомъ и читаетъ книгу; возлѣ него левъ.

№ 333. Тотъ же святой прислушивается къ «трубному гласу». Надъ Иеронимомъ летитъ трубящій ангелъ; обстановка такая же, какъ и на предыдущей картинѣ: пещера, левъ, черепъ, красная драпировка и пр.

№ 334. Св. Прокопій, король Богеміи. Онъ стоитъ подлѣ камня, на который положенъ скипетръ, корона и человѣческій черепъ. Онъ смотритъ на небо, лицо выражаетъ молитвенное настроеніе. Въмѣсто одежды на бедрахъ гирлянды изъ древесныхъ листьевъ (см. рис. 480).

№№ 335, 336 и 337 изображаютъ: голову старца, св. Франциска и св. Лукію. Всѣ три картины сомнительны, и едва ли принадлежать Риберѣ.



Рис. 479. Рибера. Св. Варѳоломей.

На нашихъ рисункахъ изображены: «Снятіе со креста» — благородная композиція изъ Неаполитанскаго музея (см. рис. 477); «Мученичество св. Варѳоломея», гдѣ художникъ съ особенной любовью выписываетъ страданіе мученика (см. рис. 478); «Св. Варѳоломей» — превосходная голова, отлично переданная на нашей гравюрѣ (см. рис. 479); извѣстная его композиція «Св. Агнеса» въ Дрезденской галлерей, долгое время бывшая извѣстной подъ именемъ «Маріи Магдалины» (см. рис. 481); «Св. Антоній Падуанскій», — полуобразъ, полу-фантастическая картина (см. рис. 482).

Истинно испанскимъ художникомъ является **Франсиско Сурбаранъ** (1598—1662), представитель такъ-называемой «севильской» школы, ученикъ Хуана де-ласъ-Раэласа, послѣдо-

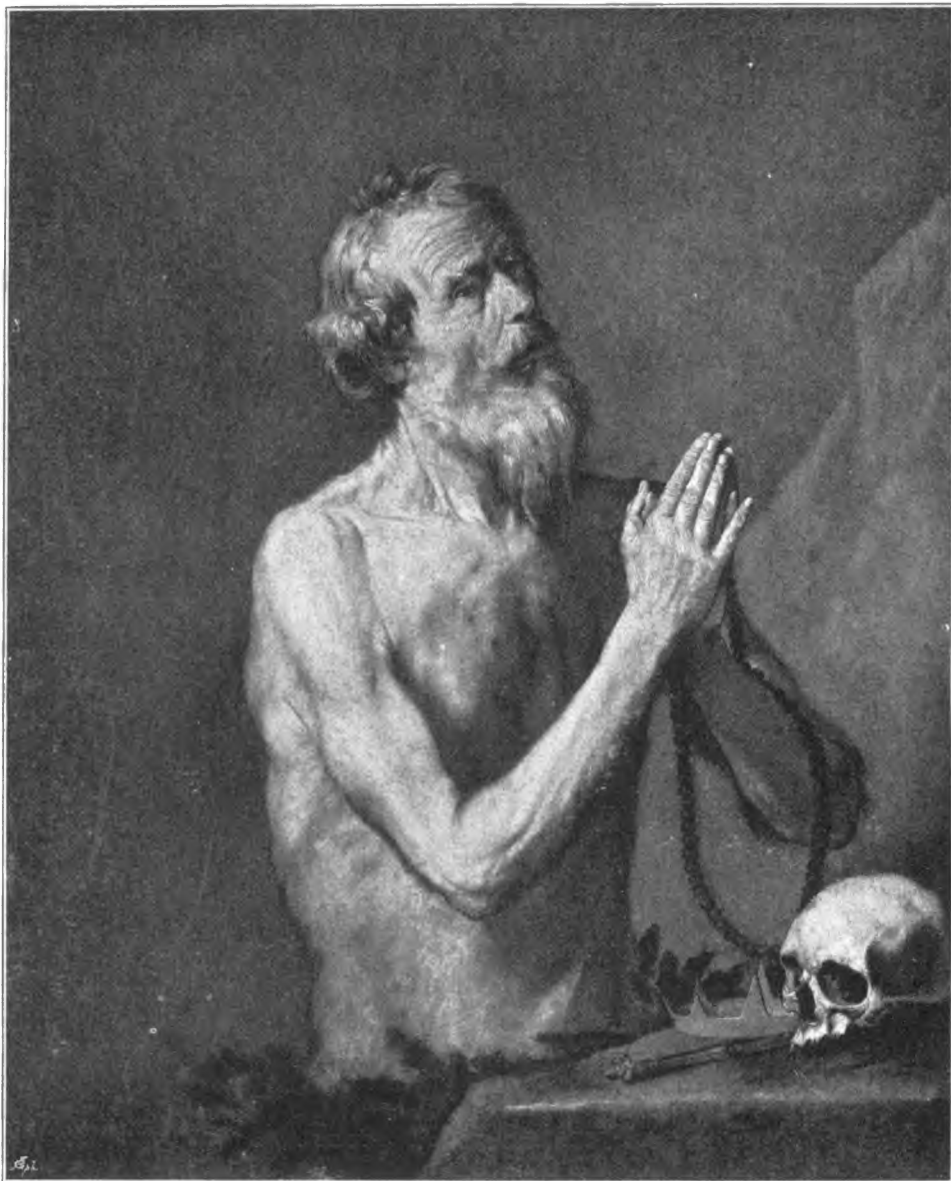


Рис. 480. Рибера. Св. Прокопій, король Богеміи. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

вателя венеціанской школы. Сурбарана прозвали «испанскимъ Караваджо», на котораго онъ походилъ, отчасти, по колориту. Произведенія его эффектны и сильны, благодаря серъ-



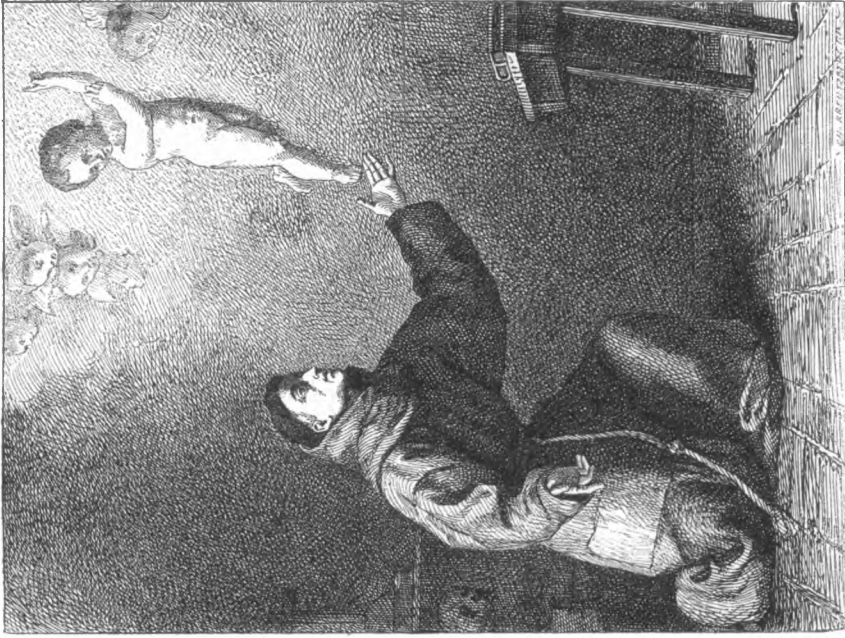


Рис. 482. Рибера. Св. Антоній Падуанскій. Мадридъ, Академія.



Рис. 481. Рибера Св. Агнеса. Дрезденъ



езному и торжественному колориту, причемъ всѣ дальніе планы картинъ оставлялись имъ въ полумракѣ. Обнаженное тѣло очень рѣдко является на картинахъ испанцевъ вообще; особенно Сурбаранъ закутывалъ свои фигуры съ ногъ до головы въ густыя драпировки, но изъ этого вовсе нельзя выводить заключенія, что испанцы плохіе знатоки анатоміи;



Рис. 483. Сурбаранъ. Св. Бонавентура. Дрезденъ.

напротивъ того, сквозь складки драпировокъ превосходно чувствуется человѣческое тѣло, и любую фигуру можно вычертить съ самой строгой правильностью, сведя торсъ съ головою и конечностями.

Сурбаранъ, какъ и всѣ испанскіе художники, являлся стѣнописцемъ для всевозможныхъ монастырей и церквей,

исполняя заказы на всевозможные сюжеты. Куглеръ замѣчаетъ, что у Сурбарана, при изображеніи испанскихъ затворницъ и монахинь, слишкомъ чувствуется «тотъ веселый, свѣтскій отпечатокъ, которымъ отличаются испанки», и что «въ немъ самомъ неразрывно слиты свойственныя южнымъ натурамъ благочестіе и чувственность; его святія — стройныя, отчасти даже сладострастно-прелестныя созданія; огненный взоръ ихъ, большею частью, обращенъ на зрителя; впечатлѣніе, производимое этими

изображеніями, чисто натуралистическое: здѣсь художникъ отступается отъ молитвеннаго благоговѣнія, отъ восторженнаго упоенія, и къ довершенію всего эти андалузскія дамы одѣты въ богатый модный костюмъ своего времени, чудесно идущій къ ихъ граціозному круглому стану». Къ этой блестящей характеристикѣ художника нужно прибавить еще мѣткое замѣчаніе того же автора, который подчеркиваетъ то обстоятельство, что простодушный Сурбаранъ, сынъ простаго земледѣльца, — не могъ, по своему міросозерцанію, одѣть блаженныхъ угодницъ въ иной костюмъ, кромѣ моднаго наряда аристократіи.



Рис. 484. Сурбаранъ. Св. Бонавентура. Мадридъ.

Относясь серьезно къ задачамъ живописи, Сурбаранъ нерѣдко сомнѣвался въ своемъ художественномъ дарованіи. Онъ имѣлъ званіе «королевскаго живописца», даже подпи-



Рис. 485. Веласкесъ. Графъ Оливаресъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

сываль этимъ званіемъ свои картины; говорятъ, что къ одной изъ такихъ подписей король Филиппъ IV собственноручно прибавилъ: «и король живописцевъ».

Картинъ Сурбараномъ написано множество: въ Мадридѣ, Берлинѣ, Мюнхенѣ, Парижѣ есть рядъ прекрасныхъ его произведеній. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть двѣ его, очень хорошія вещи: «Отрочество Богоматери» (№ 348) и «Св. Лаврентій» (№ 349). Богоматерь представлена небольшою дѣвочкою, работающею съ иглой надъ кускомъ холста. Она оставила работу, и смотритъ на небо. Св. Лаврентій представленъ въ полномъ облаченіи діакона, съ



Рис. 486. Веласкесъ. Бахусъ и пьяницы. Мадридъ, Прадо.

правой рукой, положенной на грудь, и съ лѣвой, держащей орудіе пытки. Третья картина въ Эрмитажѣ — «Молодой крестьянинъ», приписывалась прежними каталогами Сурбарану, но, по всѣмъ вѣроятіямъ, принадлежитъ кисти другого художника. Въ Дрезденѣ есть его «Молящійся монахъ» (см. рис. 483) и въ Мадридѣ «Бонавентура председательствуетъ въ Соборѣ» (см. рис. 484).

6 іюня 1599 года въ Севильѣ родился одинъ изъ величайшихъ въ мірѣ живописцевъ **Діего-Родригесъ-да-Сильва-Веласкесъ**. Послѣдняя фамилія перешла къ нему изъ рода матери, отецъ же его — представитель стараго, богатаго дворянскаго рода — носилъ имя да-Сильва. Давши сыну предварительно хорошее воспитаніе дома, отецъ помѣстилъ его, вопреки семейнымъ предразсудкамъ, въ мастерскую художника

Хереры. Но у этого живописца юноша оставался недолго, и перешелъ къ Пачено, считавшемуся лучшимъ учителемъ въ Севильѣ. Пять лѣтъ работалъ онъ въ его мастерской и кончилъ тѣмъ, что женился на дочери учителя. Въ 1622 году онъ переѣхалъ въ Мадридъ и тамъ вскорѣ получилъ заказъ портрета перваго министра, герцога Оливареса. Вскорѣ послѣ этого Филиппъ IV поручилъ двадцати-двулѣтнему худож-



Рис. 487. Веласкесъ. Портретъ инфанты Маріи. Мадридъ. Прадо.

нику сдѣлать свой портретъ. Результатъ этого заказа былъ блестящій: король приказалъ убрать изъ дворца всѣ прежніе свои портреты, назначилъ Веласкеса королевскимъ живописцемъ, камергеромъ и гофмаршаломъ, заявивъ, что, кромѣ Веласкеса, никакой другой художникъ не будетъ изображать его черты.

Выше было упомянуто, какое огромное вліяніе оказалъ Рубенсъ на испанскихъ художниковъ, пріѣхавъ въ Мадридъ въ концѣ двадцатыхъ годовъ. Знакомство съ великимъ фла-



Рис. 489. Веласкесъ. Король Филиппъ IV. Дуличъ Колледжъ (Лондонъ).



Рис. 488. Веласкесъ. Портретъ инфанта дона-Балъгазара Карлоса. Лондонская галлея Гертфортъ.



мандцемъ побудило Валаскеса оставить родину и отправиться на Апеннинскій полуостровъ, гдѣ процвѣтали Рафаэль, Анджело, Тиціанъ и Тинторетто. Король, для облегченія его



Рис. 490. Веласкесъ. Портретъ принца дона-Бальтазара Карлоса въ охотничьемъ костюмѣ. Мадридъ, Прадо.

поѣздки, далъ ему уполномочіе, почему папа Урбанъ VIII принялъ его съ особеннымъ благоволеніемъ, даже помѣстивъ его въ самомъ Ватиканѣ. Здѣсь молодымъ испанцемъ былъ

написанъ рядъ прекрасныхъ картинъ, являющихся въ настоящее время украшеніемъ Ватикана и Мадрида. Возвратившись на родину, онъ привезъ, по порученію короля, нѣсколько картинъ Тиціана и Веронезе и снова получилъ рядъ наградъ



Рис. 491. Веласкесъ. Портретъ инфанта донъ-Фернанда австрійскаго, брата Филиппа IV, въ костюмѣ охотника. Мадридъ, Прадо.

отъ Филиппа. Рассказываютъ, что король, пріѣхавъ въ мастерскую Веласкеса посмотрѣть только что оконченную художникомъ картину «Апофеозъ живописи», вмѣсто всякаго одобренія взялъ кисть, и на груди самого Веласкеса, изображен-

наго въ углу картины, написалъ орденъ св. Иоанна, жалуя такимъ образомъ художника кавалеромъ этой высшей награды.



Рис. 492. Веласкесъ. Портретъ придворнаго шута короля Филиппа IV. Мадридъ, Прадо.

Нѣсколько лѣтъ спустя, король снова послалъ художника въ Италію съ порученіемъ пріобрѣсти картины и статуи для Мадридской академіи. Въ эту поѣздку Веласкесомъ былъ

написанъ портретъ папы Иннокентія X, —одно изъ лучшихъ его произведеній (см. рис. 504). Умеръ Веласкесъ 6 августа 1660 г.

Произведенія Веласкеса разбросаны по разнымъ музеямъ Европы, и вездѣ они



**Рис. 493. Веласкесъ. Инфанта Марія-Терезія австрійская. Парижъ, Лувръ.**

составляютъ украшеніе картинныхъ галлерей. На первый планъ во всѣхъ его работахъ выступаетъ самое точное воспроизведеніе натуры, которое выражается не въ кропотливой работѣ, а въ широкой и смѣлой обработкѣ внутренняго характера изображаемаго лица. Веласкесъ — натуралистъ. Но натурализмъ его удовлетворяетъ высшимъ требованіямъ

эстетикъ; это—натурализмъ, такъ сказать, героическій. Въ каждомъ его портретѣ, въ каждой его картинѣ разлита какая-то торжественность, настраивающая зрителя на высокій ладъ. Въ его знаменитомъ «Распятіи» одна игра тѣней и свѣта подкупаетъ уже зрителя, помимо высоты самого сюжета; тѣло Иисуса на ночномъ фонѣ неба сверкаетъ матовою серебря-



Рис. 494. Веласкесъ. Инфанта Маргарита. Парижъ, Лувръ.

стостью и благородной кожей; а между тѣмъ голова, склоненная впередъ, съ свѣсившимися на правый бокъ волосами, вся осталась въ тѣни (см. рис. 510). Подходя съ такимъ натурализмомъ къ сюжетамъ высокимъ, Веласкесъ въ то же время возвышалъ простой этюдъ или портретъ до степени настоящей картины. Въ одной изъ залъ Берлинскаго королевскаго музея есть уди-

вительное изображеніе—«Портретъ Алессандро дель-Борро», человѣка толстаго, упитаннаго, красноносаго, закутаннаго въ плащъ, и стоящаго во весь ростъ у колонны. Здѣсь иллюзія портрета доведена до высшей виртуозности: вы видите человѣка со всѣмъ его внутреннимъ строемъ жизни, здѣсь полная біографія его и формулярный списокъ (см. рис. 499).

Лучшія работы художника находятся въ Мадридѣ; здѣсь его извѣстное «Вѣнчаніе Богоматери», «Портретъ Филиппа IV, на конѣ», превосходный «Бахусъ съ пьяницами», и наконецъ знаменитый «Портретъ инфанты Маргариты», который расширенъ до степени настоящей картины.

На полотнѣ изображенъ цѣлый уголокъ придворной жизни—тутъ и нянька инфанты, и два карла, играющіе съ собакой, и придворныя дамы и, наконецъ, самъ Веласкесъ, стоящій съ палитрой у мольберта (см. рис. 498). Хотя жанровыя картины художника сравнительно рѣдки, но и въ тѣхъ немногихъ, которыя мы знаемъ, онъ возвышается до степени огромнаго мастера; къ такимъ картинамъ надо причислить «Прядильницъ на ковровой фабрикѣ въ Мадридѣ», которыя представляютъ, при глубокомъ реализмѣ, благородно-эффектную манеру и умѣніе найти чисто-художественное строеніе въ самомъ обыденномъ сюжетѣ



Рис. 495. Веласкесъ. Инфанта Маргарита. Мадридъ, Прадо.

(см. рис. 508). И въ пейзажѣ Веласкесъ былъ такъ же серьезенъ и мощенъ, какъ въ другихъ областяхъ живописи. Его работы въ этомъ направленіи далеко несправедливо сравниваютъ съ сухимъ Пуссенемъ.

Эрмитажъ обладаетъ превосходными образцами работъ Веласкеса, и по нимъ можно составить совершенно точное представленіе о великомъ портретистѣ.

№ 418. — «Портретъ папы Иннокентія X». Настоящій поколѣнный портретъ, писанный художникомъ для папы, находится въ галлерей Дорія въ Римѣ. Полагаютъ, что эрми-





Рис. 497. Веласкесъ. Портретъ придворнаго карлина короля Филиппа IV. Мадридъ, Прадо.

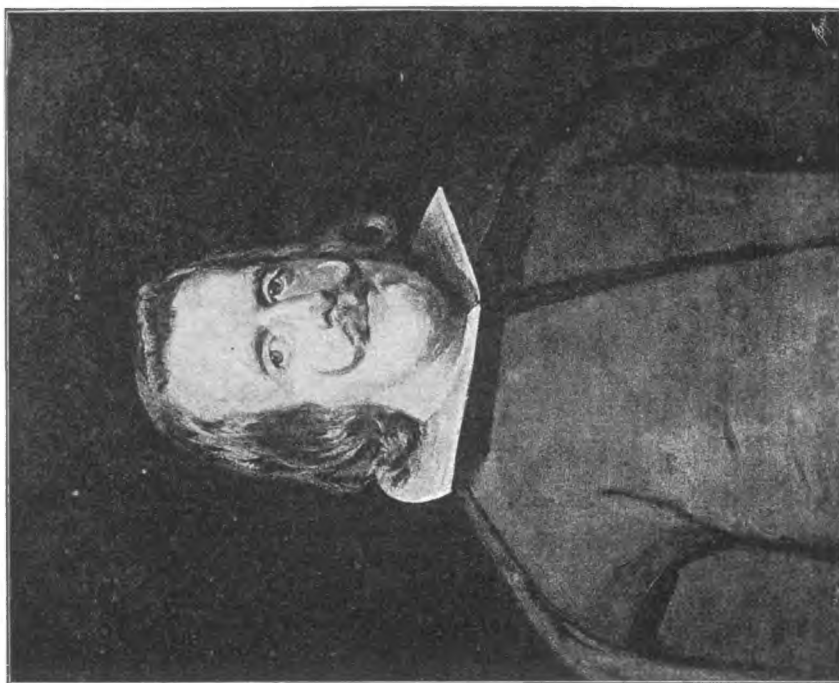


Рис. 496. Веласкесъ. Портретъ короля Филиппа IV. Мадридъ, Прадо.

тажный портретъ, на которомъ папа изображенъ только по плечи—повтореніе портрета изъ палаццо Доріа. Онъ изображенъ въ красной одеждѣ и скуфьѣ, съ бѣлымъ отложнымъ воротникомъ, на темномъ лиловато-синемъ фонѣ.

№ 419.—«Филиппъ IV, король Испаніи». Король стоитъ во весь ростъ въ черномъ



Рис. 498. Веласкесъ. Въ мастерской Веласкеса въ 1656 году. Мадридъ, Прадо.

костюмѣ, съ орденомъ Золотого Руна на груди, и съ длинными бѣлокурыми волосами. Чрезвычайно близкое къ этому портрету изображеніе того же короля имѣется въ Вѣнской галлерей, но только тотъ портретъ поколѣнный.

№ 420.—«Портретъ того же короля», нѣсколько позднѣйшій. Изображеніе только по плечи. Существуетъ много повтореній этого портрета: въ Лондонѣ, Вѣнѣ, Мадридѣ и Парижѣ.

№№ 421 и 422.—«Портреты графа Оливаресъ, герцога де-Сан-Лукара». Художникъ много разъ писалъ изображеніе перваго королевскаго министра, и наши эрмитажные холсты представляютъ превосходные образчики такихъ работъ. На портретѣ во весь ростъ, министръ



Рис. 499. Веласкесъ. Портретъ маркиза Алессандро дель-Борро, начальника итальянской арміи при королѣ Фердинандѣ III (1649—1651). Королевскій музей въ Берлинѣ.

стоитъ у стола, въ черномъ, по модѣ, костюмѣ, съ хлыстомъ въ рукахъ, и смотритъ прямо на зрителя. Лицо полно энергіи и удивительно типично. Проницательные глаза непарны: одинъ больше другого, носъ некрасивый, мясистый, широкий, высокій лобъ, подстриженные бакенбарды и эспаньолка, вмѣстѣ съ черными, вытянутыми въ прямомъ направленіи усами, — даютъ всей физиономіи этого государственнаго мужа, двадцать два года стоявшаго во главѣ испанской политики, отпечатокъ яркой субъективности и строгаго характера (см. рис. 485).

Три произведенія Веласкеса подь №№ 423 — 425, изображающія «Смѣющагося мальчика», «Читающаго старика» и «Пейзажъ» — считаются едва ли принадлежащими кисти испанскаго пор-

третиста. «Смѣющийся мальчикъ» еще скорѣе всего можетъ быть ему приписанъ, но, во всякомъ случаѣ, вопросъ этотъ является неразрѣшеннымъ.

Отмѣчаемъ работы Веласкеса въ нашемъ изданіи:

Рис. 485. „Графъ Оливаресъ“. Описаніе см. выше, на этой же страницѣ.

Рис. 486. „Бахусъ и пьяницы“. Здѣсь Бахусъ не богъ вина, а просто испанскій мастеровой, пьянствующій съ своими товарищами, и ради шутки раздѣвшийся. Картина эта какъ бы пародія на аллегоріи, къ которымъ серьезно относились итальянскіе мастера и Рубенсъ.

Рис. 487. Портретъ инфанты Маріи, сестры короля. Художникъ, какъ первый портретистъ, былъ и придворнымъ живописцемъ, изображая не только короля, но и все королевское семейство; мы помѣщаемъ цѣлый рядъ портретовъ высокопоставленныхъ лицъ его работы.

Рис. 488. Инфантъ донъ-Бальтазаръ-Карлосъ. Полуфантастическій костюмъ ребенка, съ лентой черезъ плечо и шпагой. Онъ находится въ галлерей Гертфордъ въ Лондонѣ.



Рис. 500. Веласкесъ. Предполагаемый портретъ супруги художника — донны-Хуаны-де-Миранда Пахено. Королевскій музей въ Берлинѣ.

Рис. 489. Король Филиппъ IV. Портретъ, писанный художникомъ на стоянкѣ въ Фрагѣ. Теперь онъ составляетъ собственность галлерей Дуличъ близъ Лондона.

Рис. 490. Тотъ же Бальтазаръ-Карлосъ, уже подросткомъ, въ охотничьемъ костюмѣ, съ ружьемъ и собакой.

Рис. 491. Братъ короля Филиппа, донъ-Фернандо австрійскій, тоже въ охотничьемъ костюмѣ.

Рис. 492. Придворный шутъ короля Филиппа, Пабиллосъ де-Балладолидъ. Послѣдніе три портрета находятся въ музеѣ Прадо въ Мадридѣ, гдѣ собраны величайшія сокровища испанской школы.

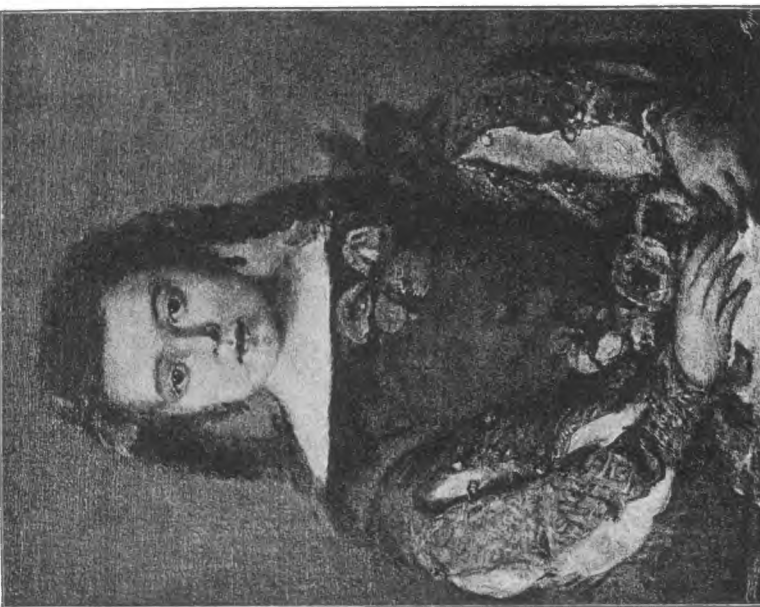


Рис. 501. Веласкесъ. Дѣвочка. (Предполагаемый портретъ дочери художника). Мадридъ, Прадо.



Рис. 502. Веласкесъ. Портретъ кавалера ордена С.-Яго. Дрезденская галлерея.



Рис. 503. Веласкесъ. Сивилла. Мадридъ, Прадо.



Рис. 504. Веласкесъ. Иннокентій X. Римъ, галерея Доріа.



Рис. 493. Инфанта Марія-Терезія австрійская, въ оригинальномъ костюмѣ своего времени. Находится въ Парижскомъ Луврѣ.

Рис. 494. Маленькая инфанта Маргарита, нѣсколько разъ писанная Веласкесомъ въ разные періоды возраста. Настоящій портретъ принадлежитъ Лувру. Есть близко подходящій къ нему портретъ въ картинной галлерей Вѣны.

Рис. 495. Та же инфанта уже подросткомъ, въ безобразномъ модномъ платьѣ, растопыренномъ при помощи обручей изъ китоваго уса. Прическа сдѣлана въ тонѣ всего костюма. Находится въ Прадо.



Рис. 505. Веласкесъ. Семейный портретъ. Вѣнская императорская галлерей.

Рис. 496. Король Филиппъ IV, портретъ сдѣланный въ 1656 году. Превосходное живое лицо, съ большимъ чувственнымъ подбородкомъ и строгимъ, внушительнымъ взглядомъ. Собственность музея Прадо.

Рис. 497. Придворный карликъ короля и собака Филиппа IV. Животное поставлено болѣе для нагляднаго изображенія роста роскошно-одѣтаго карла, чѣмъ для сооставленія характера придворнаго антуража короля.

Рис. 498. Очень интересная картина. Въ мастерской Веласкеса позируетъ инфанта,—придворные, всѣчески ее развлекаютъ, стараются заставить ее позировать передъ художникомъ. Самъ Веласкесъ стоитъ у большого полотна съ палитрой.

Рис. 499. Великолѣпный портретъ маркиза Алессандро дель-Борро, пачальника итальянской арміи. Цѣлая биографія сквозитъ въ лицѣ этого солдата. Портретъ составляетъ блестящее украшеніе берлинскаго королевскаго музея.

Рис. 500. Портретъ дамы. Портретъ этотъ принято, безъ достаточнаго основанія, считать за изображеніе жены художника. На полотнѣ изображена пожилая дама со злымъ, антипатичнымъ лицомъ, въ богатомъ нарядѣ своего времени. Портретъ этотъ тоже находится въ Берлигѣ.

Рис. 501. Портретъ дѣвочки,—которую принято считать дочерью художника. Хотя нѣкоторое сходство ея съ портретомъ Веласкеса въ картинной галлерей Капитолія Рима и можетъ быть установлено при нѣкоторой натяжкѣ, но зато между нею и матерью нельзя найти ни одной общей черты.

Рис. 502. Портретъ неизвѣстнаго въ Дрезденѣ. Извѣстенъ болѣе подъ именемъ портрета кавалера ордена св. Якова. Онъ составляетъ pendant не менѣе превосходнаго портрета егермейстера короля—Матеоса,—сѣдого человека, у котораго одинъ глазъ копситъ кънизу, другой къверху.

Рис. 503. Сивилла.—чистый испанскій типъ, въ которомъ очень мало пророческаго вдохновенія. Но какъ этюдъ—онъ превосходенъ.

Рис. 504. Папа Иннокентій X,—портретъ, находящійся въ Римѣ, въ галлерей Дорія. Выше говорилось, что нашъ Эрмитажъ тоже обладаетъ портретомъ Иннокентія X;—нашъ считается повтореніемъ римскаго. Настоящій рисунокъ представляетъ только голову папы, но онъ изображенъ въ галлерей Дорія по колѣна.

Рис. 505. Въ вѣнской картинной галлерей есть такъ называемый Семейный портретъ. Не установлено, кого именно онъ изображаетъ, но во всякомъ случаѣ, онъ интересенъ какъ несомнѣнное произведеніе художника.

Рис. 506 и 507. Мениппъ и Эзопъ. Превосходные этюды фигуръ изъ музея Прадо, показывающіе, какимъ глубокимъ реалистомъ былъ Веласкесъ.

Рис. 508. Прядильщицы на новровой фабрикѣ св. Изабеллы въ Мадридѣ. Картина эта даетъ отличный жанръ, трактованный со вкусомъ и изяществомъ огромнаго мастера. Фигура крестьянки, работающей на первомъ планѣ, соединяетъ въ себѣ реализмъ съ истинной красотой высшаго порядка. Посадить на первомъ планѣ, на свѣту, главную фигуру почти спиною къ зрителю,—это громадный шагъ впередъ въ дѣлѣ композиціи.

Рис. 509. Насколько былъ гибокъ и разнообразенъ талантъ художника, можно судить по пейзажу „Фонтанъ съ тритонами“, находящемуся въ Прадо, гдѣ есть еще нѣсколько пейзажныхъ работъ Веласкеса.

Рис. 510. Распятіе, о которомъ говорилось выше, съ безжизненно-повисшимъ тѣломъ, упирающимся на подножку креста.

Рис. 511. Вѣнчаніе Богоматери. Какъ иконописецъ, Веласкесъ уступаетъ въ значительной степени своему младшему собрату, Мурильо. Его Богоматерь холодна и строга, а главное—непривлекательна. Въ



Рис. 506. Веласкесъ. Мениппъ. Мадридъ, Прадо.

Троицъ, помѣщенной наверху, мало религіознаго чувства и воодушевленія. Зато головки херувимовъ внизу—предестны.

Рис. 512. Наконецъ, мы даемъ историческую композицію Веласкеса, извѣстную подъ названіемъ „Рядъ копій“ или „Сдача Бреды“.—Изображаетъ она Юстина Нассаускаго, который вручаетъ ключи отъ крѣпости Бреды маркизу Спиннолѣ. Здѣсь множество прекрасныхъ портретовъ.



Рис. 507. Веласкесъ. Эзопъ. Мадридъ, Прадо.

Современникомъ Веласкеса былъ **Алонсо-Нано** (1601 -- 1667), — одновременно живописецъ, ваятель и зодчій. Хотя онъ самъ никогда не бывалъ въ Италіи, но въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ, по мягкости колорита, чарующимъ полутонамъ, по чистотѣ и правильности рисунка, весьма близко подходитъ къ величайшимъ итальянскимъ мастерамъ. Алонсо былъ сынъ посредственнаго художника; но, живя въ эпоху пышнаго расцвѣта искусствъ и обладая неутомимой жаждой усовершенствованія, онъ въ 37 лѣтъ былъ

уже первымъ профессоромъ Мадридской академіи художествъ и учителемъ инфанта Карлоса. Уроженецъ Гренады, онъ, какъ

королевскій живописецъ, переселился въ Мадридъ и съ особеннымъ рвеніемъ изучалъ Веронезе, Тиціана и Рафаэля. Конецъ его жизни романиченъ: его жена была убита неиз-

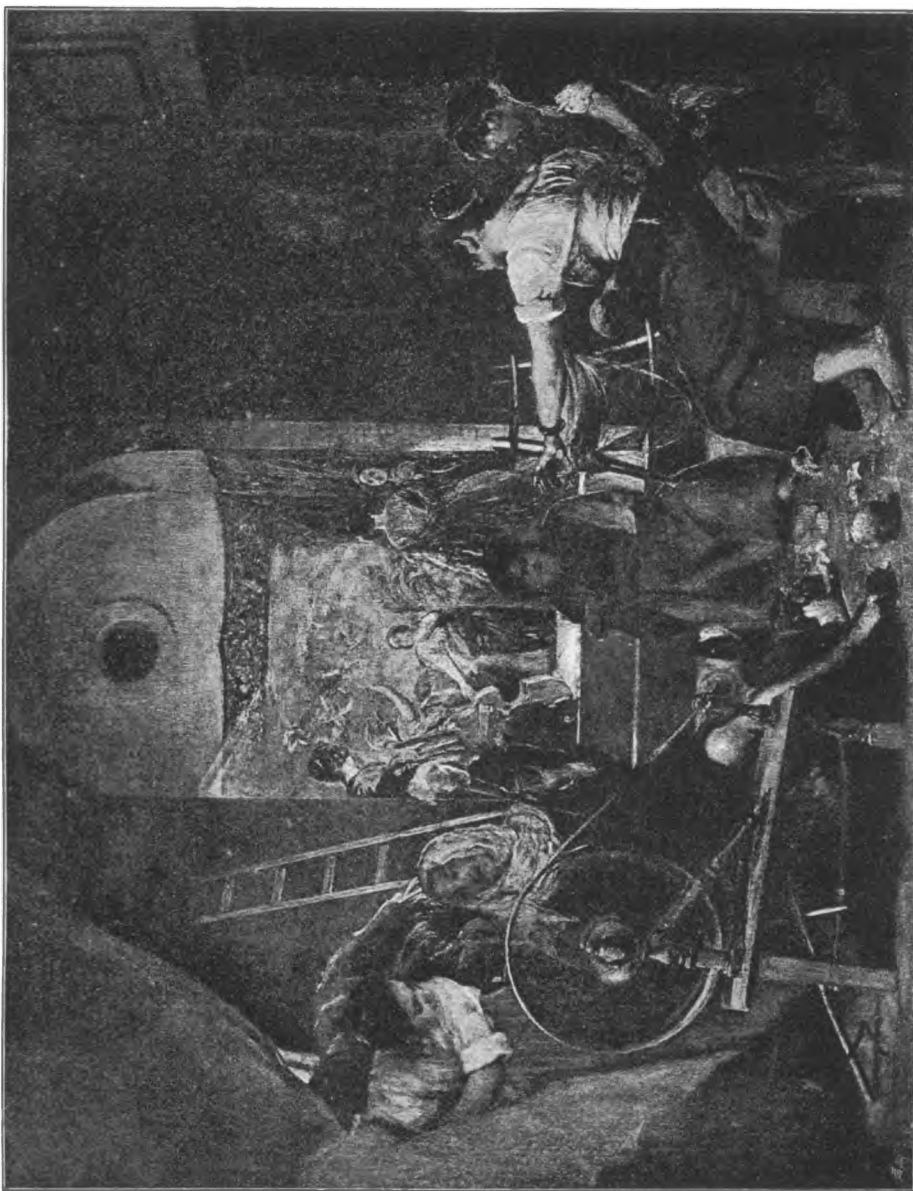


Рис. 508. Веласкесъ. Прядильщицы на ковровой фабрицѣ св. Изабеллы въ Мадридѣ. Мадридъ, Прадо.

вѣстнымъ лицомъ; стали подозрѣвать, что самъ Кано убилъ ее въ порывѣ ревности; онъ былъ судимъ и приговоренъ къ казни. Король замѣнилъ смерть пребываніемъ въ монастырѣ, гдѣ онъ жилъ на покоѣ и скоро умеръ.

Эрмитажъ обладаетъ чудеснымъ повтореніемъ его картины «Богоматерь съ младенцемъ», оригиналь которой находится въ Севильскомъ Соборѣ (№ 352). Затѣмъ есть еще двѣ картины: №№ 353 и 354, изъ которыхъ первая изображаетъ Христа и Иоанна Крести-

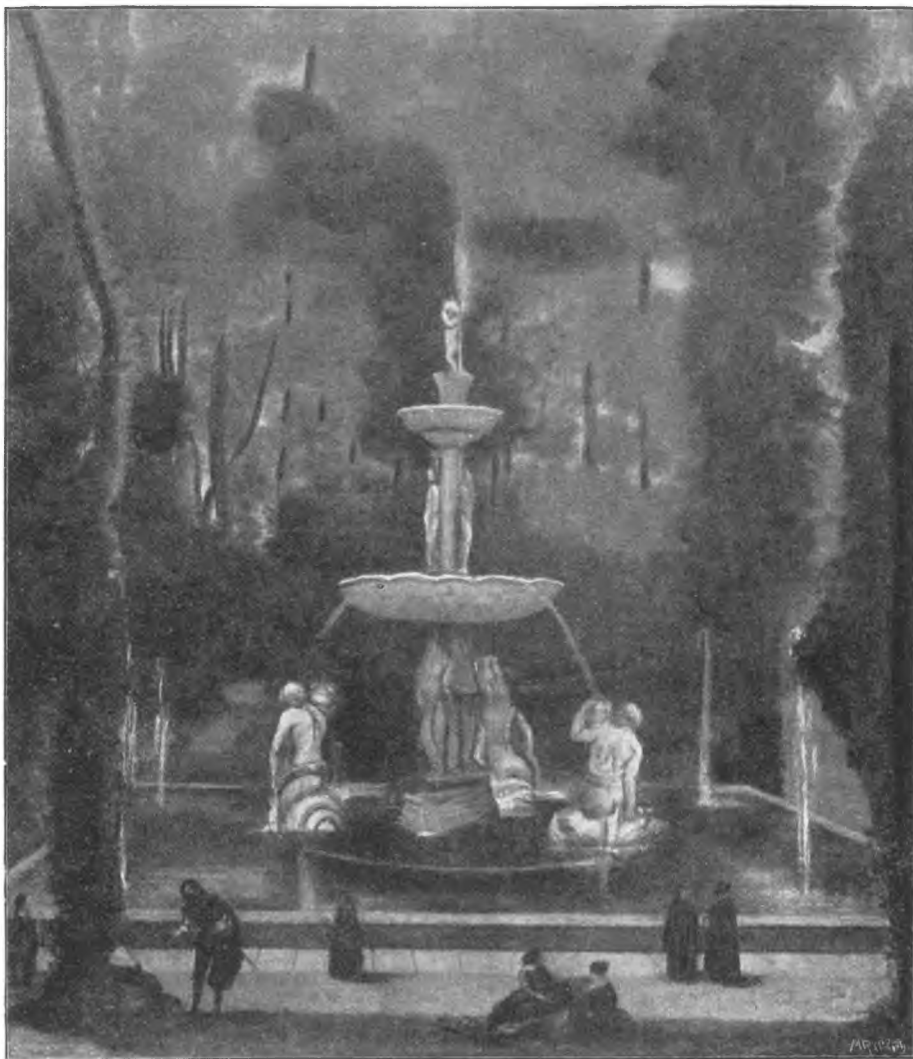


Рис. 509. Веласкесъ. Фонтанъ съ тритонами въ паркѣ Аранжуэца. Мадридъ, Прадо.

теля дѣтьми, а вторая «Явленіе Богоматери доминиканцу». На послѣднемъ произведеніи ясно проступаетъ строгая прелесть рисунка художника.

Нѣсколько позднѣе двухъ художниковъ, о которыхъ только что говорилось, явился могучій талантъ, составившій высочайшую славу испанской живописи — **Бартоломе Эстебанъ Мурильо** (1617—1682).

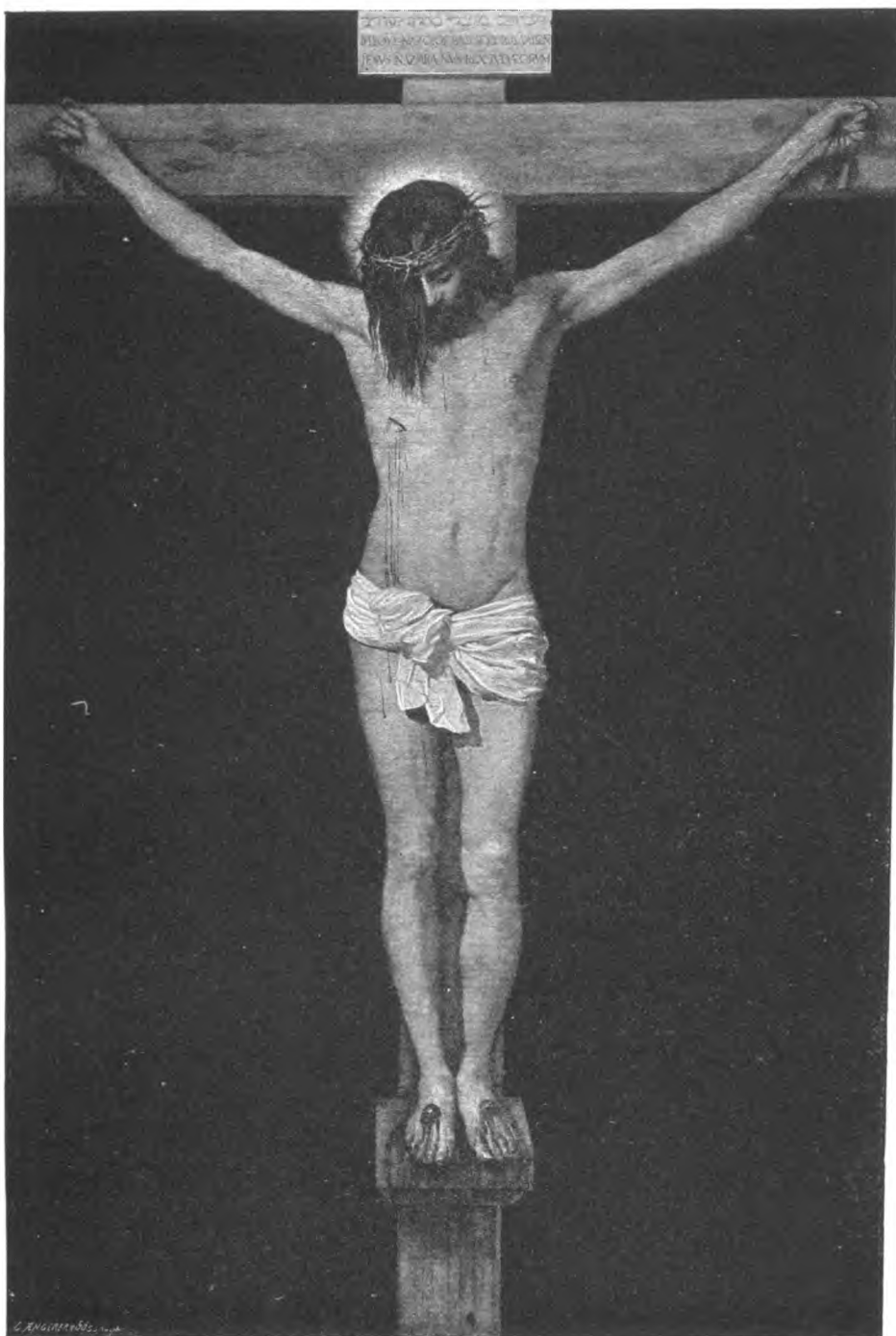


Рис. 510. Веласкесъ. Христосъ на крестѣ. Мадридъ, Прадо.





Рис. 511. Веласкесъ. Вѣнчаніе Пресвятой Дѣвы. Мадридъ, Прадо.

Родители его были люди самыхъ ограниченныхъ средствъ, и въ дѣтствѣ Эстебану пришлось вынести не мало нужды. Отецъ, видя въ сынѣ наклонность къ живописи, отдалъ его въ ученье, когда ему было 16 лѣтъ, дальнему родственнику — художнику Хуану де-Кастилю; но учитель скоро долженъ былъ уѣхать, и Мурильо опять остался безъ учителя.



Рис. 512. Веласкесъ. Сдача крѣпости Бреды. Мадридъ, Прадо.

Чтобы какъ-нибудь поддержать свое существованіе, онъ писалъ много мелкихъ образковъ и продавалъ ихъ морякамъ и миссіонерамъ. Однажды въ Севильѣ открылась выставка проѣзжаго художника Педро де-Моліа (1610 — 1666), только что окончившаго курсъ въ мастерской ванъ-Дэйка. Мурильо отправился на выставку, и передъ нимъ открылся новый міръ. Скоро выставка закрылась, и Мурильо опять остался одинъ, безъ всякихъ высокихъ образцовъ, которые могли способствовать его дальнѣйшему развитію. Но энергія у юноши была непоколебимая. Онъ еще съ большимъ рвеніемъ принялся за писаніе образковъ, продалъ ихъ цѣлую партію, и отправился въ Мадридъ пѣшкомъ, надѣясь оттуда такъ или иначе пробраться въ Италію. Слава Веласкеса при-

вела юношу въ его мастерскую. Веласкесъ, убѣдившись въ его талантѣ, досталъ ему разрѣшеніе работать въ Эскуриалѣ съ оригиналовъ; а въ Италію ѣхать отговорилъ, считая, что сперва нужно развить извѣстную технику у себя дома.

Три года проработалъ Мурильйо въ Мадридѣ. Съ одной стороны на него оказывали огромное вліяніе Тиціанъ, Рубенсъ



Рис. 513. Портретъ Мурильйо, работы донъ-Алозо де-Тобаръ. Мадридъ, Прадо.

и ванъ-Дэйкъ; съ другой — онъ находился подъ обаяніемъ Рибера и Веласкеса. Имъ была создана новая манера письма, отличная отъ манеръ его учителей, но нерѣдко то тамъ, то тутъ проглядываетъ, особенно въ его произведеніяхъ перваго періода, вліяніе того или другого художника.

Возвратившись на родину, заваленный заказами, Мурильйо



Рис. 514. Мурильо. Успение Богоматери. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

приобрѣлъ полную обезпеченность, и вдобавокъ женился на богатой дѣвушкѣ хорошаго рода. Придворная жизнь его не прельщала, и онъ весь отдался, какъ ревностный католикъ,



Рис. 515. Мурильо. Бѣгство въ Египетъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 516. Мурильо. Отдыхъ Св. Семейства на пути въ Египеть.

С.-Петербургскій Эрмитажъ.





Рис. 517. Мурильо. Юсифъ съ младенцемъ-Христомъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

исполненію заказовъ для всевозможныхъ соборовъ и монастырей. Монахи, наперерывъ другъ передъ другомъ, старались пріобрѣсти его произведенія,—и отсюда—та популярность,

которую сразу приобрѣлъ художникъ не только въ придворныхъ кружкахъ, но и среди католическаго населенія Испаніи вообще. Въ 1660 году онъ основалъ въ Севильѣ академію художествъ и самъ, со рвеніемъ и настойчивостью, присущими его натурѣ, обучалъ учениковъ въ натурномъ классѣ. Умеръ Мурильо, вслѣдствіе паденія съ подмостковъ, во время пенса-



Рис. 518. Мурильо. Ангелъ освобождаетъ апостола Петра. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

ція въ соборѣ капуциновъ картины «Обрученіе св. Екатерины». Не призывая долго докторовъ, онъ запустилъ болѣзнь, происшедшую отъ сдвинутія внутренностей, и совершенно сталъ неспособнымъ къ работѣ. Цѣлые часы простаивалъ онъ на колъняхъ передъ картиной стараго мастера Педро Кампано (1503—1580), изображающей «Снятіе со креста», и нерѣдко впадалъ въ мистическую экзальтацію. Разъ у него



Рис. 519. Мурильо. Явление Христа-младенца св. Антонию. С.-Петербургский Эрмитажъ.



Рис. 520. Мурильо. Распятие. С.-Петербургский Эрмитажъ.



Рис. 521. Мурильо. Лѣстница Іакова.

С.-Петербургскій Эрмитажъ.



спросилъ ключарь собора, обезпокоенный его долгою неподвижною, долго ли онъ останется еще въ соборѣ: на это



Рис. 522. Мурильо. Благовѣщеніе. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

онъ отвѣтилъ: «пока не снимутъ совсѣмъ съ креста Его тѣло». Дѣятельность Мурильо чрезвычайно разнообразна, и онъ



одинаково высокъ и въ библейскихъ сюжетахъ, и въ жанрѣ. Энергія и подвижность его характера, о которой говорилось



Рис. 523. Мурильо. Дѣвочка съ плодами. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

выше, являются и достоинствомъ, и недостаткомъ художника. Онъ пишетъ неустанно, но, стараясь скорѣе воплотить на

холстѣ въ живописныхъ образахъ свою идею, мало заботится о композиціи, повторяетъ самого себя, слишкомъ закрываетъ



Рис. 524. Мурильо. Мальчикъ съ собакой. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

драпировками тѣло, выписка котораго заняла бы слишкомъ много времени, иногда является небрежнымъ въ разработкѣ

отдѣльныхъ массъ. Религіознымъ чувствомъ проникнуты безспорно всѣ его произведенія, но испанскіе типы не всегда удовлетворяютъ нашему современному идеалу церковной живописи: его Мадонны иногда кажутся слишкомъ экзальтированными и не въ достаточной мѣрѣ отрѣшившимися отъ



Рис. 525. Мурильо. Чистка головы. Мюнхень, Пинакотекa.

всего земного. Мурильо реалистъ по натурѣ, и работая для церквей въ идеальномъ направленіи, онъ все-же не отступаетъ отъ реальныхъ земныхъ формъ. Въ иныхъ картинахъ, быть-можетъ, мы и найдемъ искреннее чувство, но строго-возвышеннаго духа и величаваго спокойствія, свойственнаго Рафаэлю, среди нихъ мы не найдемъ. Онъ не облакаетъ не-

бесный идеаль въ земную оболочку, но въ земномъ существѣ умѣетъ находить отблески небесной красоты.

Эрмитажъ обладаетъ двадцатью несомнѣнными оригиналами Мурильо и двумя сомнительными произведеніями.

Сцены изъ жизни Иакова: «Лѣстница» и «Благословеніе Исаакомъ дѣтей». На первой



Рис. 526. Мурильо. Ребятишки. Дуличъ-Колледжъ (близъ Лондона).

картинѣ изображенъ спящій Иаковъ, отъ него на небо идетъ лѣстница, окруженная облаками и наполненная всходящими и нисходящими ангелами (см. рис. 521, приложенный къ стр. 536). На второй—представлена Ревекка, которая подвела Иакова подъ благословеніе къ отцу. Подлѣ старика столъ съ блюдомъ дичины; вдали виденъ Исаавъ, возвращающійся съ охоты и окруженный собаками.

«Благовѣщеніе». Богоматерь стоитъ на колѣняхъ передъ раскрытой книгой и вазой съ бѣлыми лиліями. Передъ ней на колѣняхъ архангелъ въ сѣрой туникѣ и красномъ шарфѣ. Наверху—сонъ ликующихъ ангеловъ, и Святой Духъ, нисходящій въ видѣ голубя; совершенно такая же картина имѣется въ мадридскомъ Прадо (см. рис. 522).



Рис. 527. Мурильо. Дыня. Мюнхень, Пинакотена.

«Зачатіе Богоматери». Среди облаковъ изображена Марія въ бѣломъ хитонѣ и синемъ плащѣ, голова ея приподнята кверху, темныя кудри рассыпаны по плечамъ, у ногъ ея серпъ луны—эмблема зачатія. Вокругъ летаютъ ангелы съ цвѣтами, лаврами и пальмами въ рукахъ. Варіанты этого сюжета помѣщены ниже.



Рис. 528. Мурильо. Гитаристъ. Эскизъ изъ Альбертины въ Вѣнѣ.



Рис. 529. Мурильо. Этюдъ. Музей въ Гаагѣ.





Рис. 530. Мурильо. Рождество Богородицы. Парижъ, Лувръ.

«Поклоненіе пастырей», и на тотъ же сюжетъ эскизь картины, находящейся въ Лондонѣ.

«Успеніе Богоматери» (рис. 514). Весьма грандіозная композиція. Дѣва Марія изобра-



Рис. 531. Мурильо. Св. Анна и Дѣва Марія. Мадридъ, Прадо.

жена стоящей на облакѣ, которое возносится при помощи ангеловъ на небо. Богоматерь какъ бы видитъ въ небесахъ Бога, и простираетъ къ Нему руку.

Пять картинъ, изображающихъ «Св. Семейство». Здѣсь вездѣ Іосифъ является не старцемъ, какъ его изображаютъ всегда, а человѣкомъ среднихъ лѣтъ, на первой картинѣ даже не болѣе, какъ лѣтъ 30. Безспорно лучшимъ произведеніемъ изъ нихъ слѣдуетъ считать «Отдыхъ Св. Семейства на пути въ Египетъ». Здѣсь замѣчательна экспрессія Богоматери, наклонившейся надъ спящимъ Младенцемъ, возлѣ Котораго стоятъ два ангела. Іосифъ держитъ за поводъ осла, на землю сброшенъ небольшой тючокъ съ пожитками и испанская соломенная шляпа. Картина по общему выполнению принадлежитъ къ числу лучшихъ вещей Мурильо. Она приобрѣтена была еще при императрицѣ Екатеринѣ II, за 175,35 ливровъ (см. рис. 516, приложенный къ стр. 532).



Рис. 532. Мурильо. Благовѣщеніе. Мадридъ, Прадо.

Другая картина изъ жизни Святого Семейства представляетъ «Бѣгство въ Египетъ» (рис. 515). Богоматерь сидитъ на ослѣ, Іосифъ съ посохомъ идетъ возлѣ. Въ облакахъ видны ангелы.

Третья картина—Іосифъ и Младенецъ Христосъ (рис. 517). Іосифу лѣтъ 30—40. Онъ одной рукой обнялъ Младенца, а въ другой держитъ лилію.

На четвертой картинѣ Іосифъ написанъ нѣсколько старше, и Христосъ изображенъ отрокомъ. Эта картина значительно слабѣ предыдущей.

Наконецъ, пятая картина представляетъ Іосифа стоящимъ у столярнаго верстака, а Богоматерь съ бѣльевою корзиной и ножницами. Младенецъ тянется къ ней.

Ангель освобождаетъ Петра изъ темницы (рис. 518). Картина эта писана художникомъ

для мадридскаго Госпиталя Милосердія и куплена Эрмитажемъ въ началѣ пятидесятихъ годовъ настоящаго столѣтія за 151.000 франковъ. Она представляетъ ангела, пришедшаго къ апостолу, чтобы вывести его изъ тюрьмы. Фигура ангела окружена ореоломъ сіянія и написана чрезвычайно граціозно.

**Видѣніе св. Антонія Падуанскаго.** Картина эта считается первой трактовкой для алтарнаго образа въ Севильскій баптистерій. Святой изображенъ въ убогой рясѣ на колѣняхъ передъ Евангеліемъ. Христосъ, въ видѣ прелестнаго мальчика, поетъ по этой книгѣ и благословляетъ святого. Наверху ангелы, какъ бы разверзающіе облака (см. рис. 519).



**Рис. 533.** Мурильо. Зачатіе Богоматери. Мадридъ, Прадо.

**Распятіе** (см. рис. 520). У ногъ Христа—Марія Магдалина, обнявшая крестъ, лѣвѣе—Богоматерь и апостоль Іоаннъ. По всей вѣроятности, образъ, писанный для какой-нибудь церкви.

**Дѣвочка съ плодами и Мальчикъ съ собакой** (рис. 523 и 524). Прелестныя парныя картины жанроваго характера. Настоящій типъ крестьянскаго мальчика много разъ повторяется на картинахъ Мурильо,—какъ это видно на слѣдующихъ снимкахъ, уже не принадлежащихъ нашему Эрmitажу.



Рис. 534. Мурильо. Зачатіе Богоматери. Музей въ Севильѣ.

Рис. 525. Чистка головы.—Удивительная по реализму жанровая картина из мюнхенской Пинакотеки. Старуха ищет насѣкомыхъ въ головѣ мальчика, который дразнить собаку не давал ей хлѣба.



Рис. 535. Мурильо. Богоматерь вручаетъ облаченіе Ильдефонсу. Мадридъ, Прадо.

Рис. 526. Ребятишки.—Одинъ изъ нихъ съ кускомъ хлѣба. Особенно хорошъ маленькій оборванецъ, сидящій на землѣ.

Рис. 527. Дыни.—Чудесная по экспрессіи картина. Оба мальчика и собака составляютъ очаровательную группу, доказывающую огромную наблюдательность художника.



Рис. 528. Гитаристъ.—Талантливый набросокъ изъ великолѣпнаго собранія рисунковъ въ вѣнской Альбертинѣ.

Рис. 529. Этюдъ головы мальчика изъ музея въ Гаагѣ. Непринужденный поворотъ головы даетъ оригинальность всему этюду.

Рис. 530. Рождество Богородицы.—Большая картина въ Парижской галлерей Лувра, очень колоритно и сочно написанная. Сочетаніе реализма съ фантазіей позволило художнику поставить маленькаго крылатаго ангела рядомъ съ комнатной собачкой, что нисколько не вредитъ наивной прелести композиціи.



Рис. 536. Мурильо. Поклоненіе пастырей. Мадридъ, Прадо.

Рис. 531. Св. Анна и Дѣва Марія. Св. Анна изображена учительницей Маріи, заставляющей ее читать по книгѣ. Хотя композиція является скорѣе реальнымъ жанромъ, чѣмъ евангельской сценой, тѣмъ не менѣе удивительная экспрессія читающей дѣвочки искупаетъ археологическіе недочѣты.

Рис. 532. Благовѣщеніе.—Картина, по композиціи похожая на наше эрмитажное произведеніе.

Зачатіе Богоматери.—Хромофотографированная таблица, приложенная къ настоящему тому (XX, стр. 548) — копія съ Луврскаго Зачатія, — одного изъ лучшихъ произведеній

Мурильо, который съ особенной любовью останавливался на этомъ сюжетѣ. Хотя иные критики признають въ лицѣ Мадонны чистѣйшій андалузскій типъ дѣвушки, но чистота, благоговѣйность, кротость, при удивительной красотѣ лица, ставятъ эту картину Мурильо наравнѣ съ величайшими твореніями художниковъ, и недаромъ она помѣщается въ почетной квадратной залѣ Лувра. Маленькіе херувимы, рѣзвлящіеся внизу, по прелесть могутъ итти вровень съ лучшими изображеніями Рафаэля и Рубенса.



Рис. 537. Мурильо. Мадонна съ Младенцемъ. Мадридъ, Прадо.

Слѣдующіе снимки изображаютъ различныя композиціи того же Безсѣменнаго Зачатія: изъ музея Прадо и изъ Севильи. И здѣсь Мурильо поднимается до высокой степени истинной гениальности.

Рис. 533. Полясное изображеніе Богоматери. Молодая луна—эмблема зарожденія—осѣняетъ ее. Луна повторяется и во всѣхъ другихъ «Зачатіяхъ».

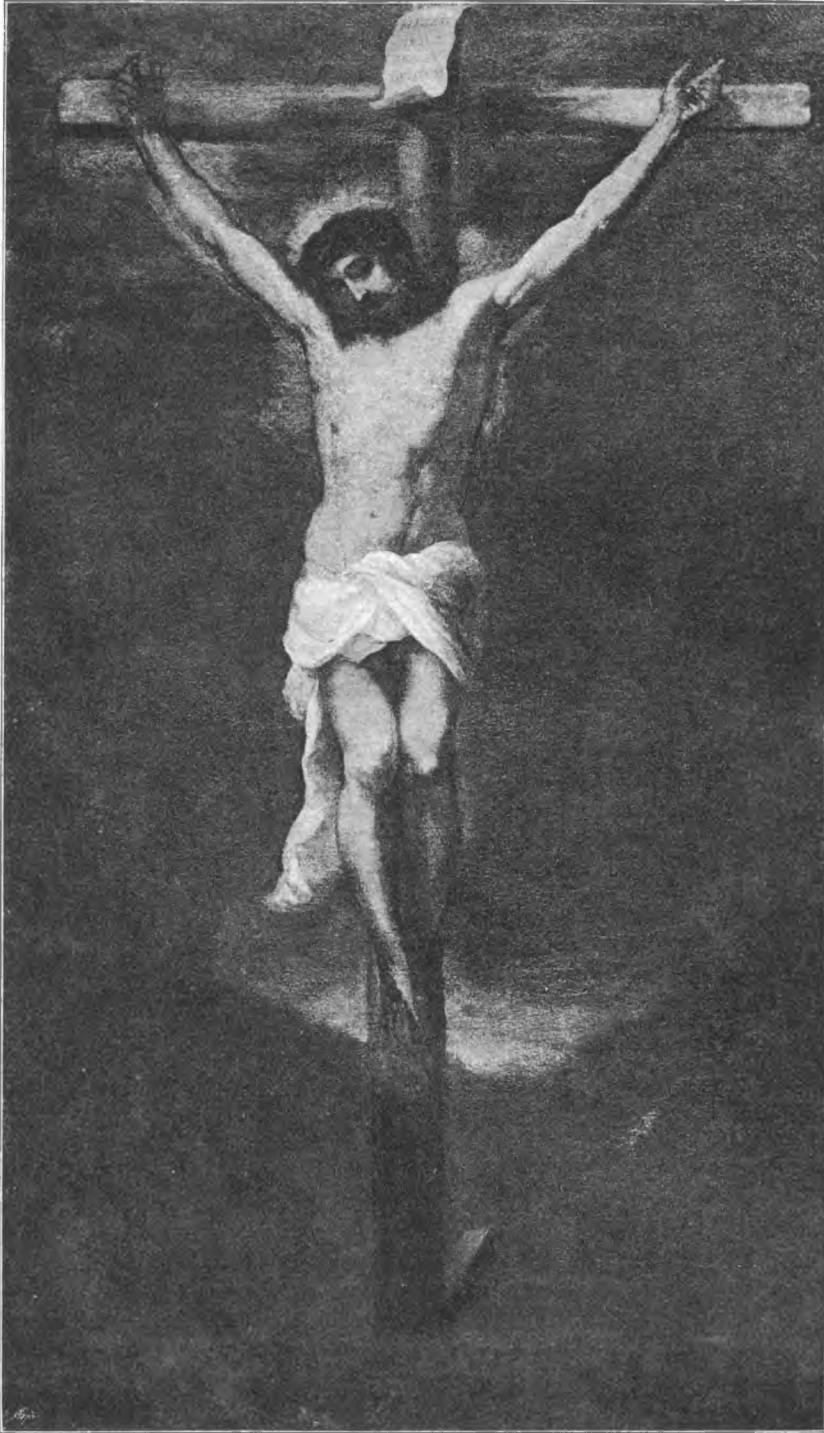


Рис. 538. Мурильо. Распятіе. Мадридъ, Прадо.

Рис. 534. Тотъ же сюжетъ въ Севильѣ разработанъ въ главной фигурѣ близко къ луврскому. Но наверху изображенъ Саваоѣ.

Рис. 535. Видѣніе св. Ильдефонса: Богоматерь вручаетъ святому облаченіе. Картина находящаяся въ музеѣ Прадо въ Мадридѣ.



Рис. 539. Мурильо. Добрый пастырь. Мадридъ, Прадо

Рис. 536. Поклоненіе Пастырей,—опять-таки картина съ несомнѣннымъ реализмомъ. Картины на тотъ же сюжетъ есть въ Петербургѣ и Лондонѣ.

Музей Прадо обладаетъ огромной коллекціей картинъ Мурильо. Сюда собраны разныя его работы, прежде раскиданныя по разнымъ монастырямъ. Кромѣ ряда Безсѣменныхъ

Зачатій, слѣдуетъ отмѣтить Мадонну съ Младенцемъ, изображенную на рис. 537. Затѣмъ превосходно его Распятіе, гдѣ Христосъ изображенъ на темномъ фонѣ разразившейся надъ Іерусалимомъ бури. Тѣло рѣзко освѣщено съ лѣвой стороны; повязка на чре-



Рис. 540. Мурильо. Отрокъ Іоаннъ. Мадридъ, Прадо.

слахъ связывается красивымъ узломъ, на небѣ догораютъ послѣдніе отблески заката (см. рис. 538).

Добрый пастырь—одно изъ аллегорическихъ изображеній Христа, мотивы котораго мы видѣли еще въ катакомбахъ (см. рис. 539). Идеальная головка Иисуса.

Отрокъ Іоаннъ (рис. 540)—предестная композиція, изображающая красавца-мальчика



Рис. 541. Мурильо. Младенец-Иисус, спящий на крестѣ. Мадридъ, Прадо.



Рис. 542. Мурильо. Ревекка и Елеазарь. Мадридъ, Прадо.



и ласкающагося къ нему агнца. Прекрасный вариантъ этой картины имѣется у насъ въ Эрмитажѣ.



**Рис. 543. Мурильо. Мадонна пеленающая. Галерея принца донъ-Антоніо въ Мадридѣ.**

Христось-младенець, спящій на крестѣ. Аллегорическая картина: ребенокъ заснулъ за деревянномъ крестѣ—будущемъ орудіи казни (рис. 541).

Ревенка и Елеазаръ (рис. 542). Извѣстная библейская сцена у колодца. Картина

сравнительно слабая для большого мастера. Но, как всегда, онъ отличается милостивостью женскихъ головокъ.

Рис. 543. Мадонна, пеленающая Христа. Здѣсь реализмъ совмѣщается съ идеально-наивной обстановкой. Мадонна пеленаетъ ребенка, закутывая его въ пеленки и приготавливая



Рис. 544. Мурильо. Мадонна съ Елизаветой и Іоанномъ. Лувръ, Парижъ.

свивальникъ. Рядомъ ангелъ играетъ на скрипкѣ. Младенецъ смотритъ въ небо, на парящихъ надъ нимъ ангеловъ.

Мадонна съ Елизаветой и Іоанномъ, — картина изъ Луврской галлерей. Іоаннъ изъ



Рис. 545. Мурильо. Мадонна съ Младенцемъ. Флоренція. Дворецъ Питти.



Рис. 546. Мурильо. Иисусъ и Иоаннъ. Мадридъ, Прадо.



Рис. 547. Мурильо. Моисей источаетъ воду въ пустынь. Церковь госпиталя de La Caridad въ Севильѣ.

ображень не нагимъ, какъ у Рафаэля, но съ покрываломъ вокругъ чресель (рис. 544). Наверху изображень Богъ-Савооъ, и Духъ Святой, въ видѣ голубя парящій надъ Младенцемъ.

Рис. 545. **Мадонна съ Младенцемъ.** Одна изъ извѣстнѣйшихъ мадоннъ Мурильо; составляетъ она собственность флорентинскаго музея Питти. Она по превосходному письму не уступаетъ луврской Мадоннѣ. Дивный младенецъ, одно изъ лучшихъ созданий даже Мурильо.



Рис. 548. Мурильо. Св. Антоній. Королевскій музей въ Берлинѣ.

Рис. 546. Аллегорическая картина, изображающая ребенка Иисуса, который даетъ пить изъ источника маленькому Иоанну. Оба ребенка прелестны. Какъ аллегорическіе атрибуты представлены: крестъ у Иоанна, и агнецъ рядомъ съ Христомъ.

Рис. 547. **Моисей источаетъ воду въ пустынь,**—композиція, сдѣланная для госпиталя Милосердія въ Севильѣ. Она парная съ рисункомъ, представляющимъ Насыщеніе пяти тысячъ. (см. рис. 473, на стр. 495). Самые сюжеты подогнаны строго къ характеру учрежденія, для котораго писаны. Въ **Моисей** группировка и отдѣльныя фигуры гораздо выше произведеній того же сюжета у послѣдующихъ художниковъ.



Рис. 549. Мурильо. Кающаяся Магдалина. Мадридъ, Прадо.



Рис. 550. Мурильо. «Папа выслушивает чудесный сонъ мужа и жены». Мадридъ, Академія.



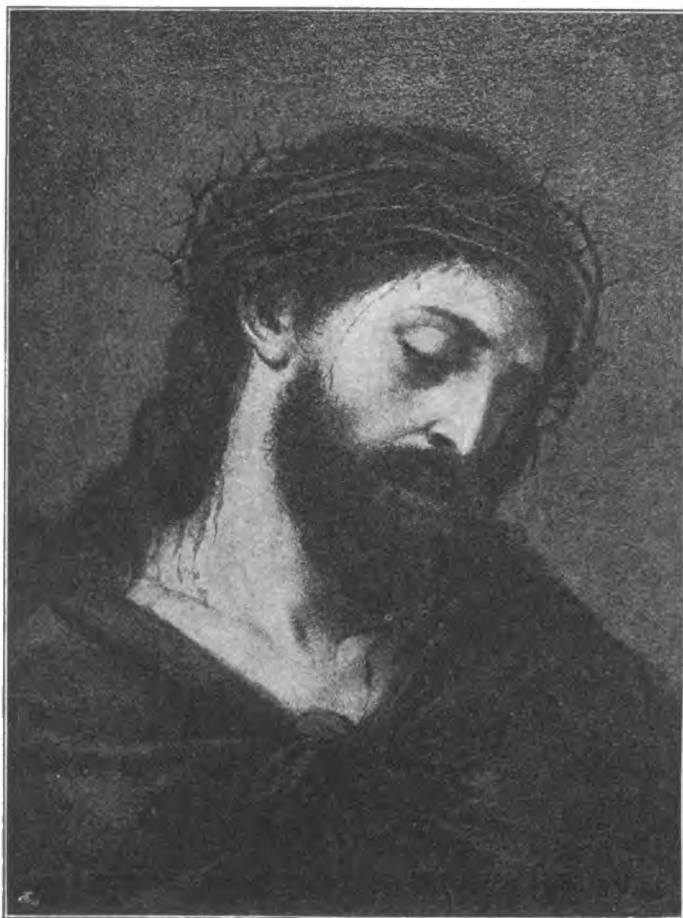


Рис. 551. Мурильо. *Ecce homo!* (Се человек!) Мадридъ, Прадо.



Рис. 552. Мурильо. Чудо св. Дієго. Парижъ, Лувръ.

Рис. 548. Св. Антоній. Варіантъ эрмитажнаго сюжета. Одно изъ лучшихъ украшеній Берлинскаго музея. Ласка младенца выражена неподражаемо.

Рис. 549. Кающаяся Магдалина. Въ значительной мѣрѣ уступая картинѣ на тотъ же сюжетъ у Тиціана, тѣмъ не менѣе, она отличается большимъ достоинствомъ, особенно по выпискѣ тѣла.



Рис. 553. Мурильо. Архистратигъ Рафаилъ, какъ ангель-хранитель. Каедральный соборъ въ Севильѣ.

Рис. 550. Основаніе церкви S. Maria ad nives въ Римѣ. Патрицій Іоаннъ съ женой рассказываютъ папѣ сонъ: Богоматерь явилась имъ обнявъ одновременно и приказала основать церковь.—Картина эта прежде находилась въ Севильскомъ соборѣ Maria la Blanca.

Рис. 551. Ессе homo! Композиція, отдаленно напоминающая тотъ же сюжетъ Гвидо Рени. Превосходный этюдъ головы, имѣющій большія достоинства помимо сюжета.

Рис. 552. Чудо св. Діеґо. Св. Діеґо—одинъ изъ самыхъ чтимыхъ святыхъ Испаніи. Легенда о немъ говоритъ, какъ о чудесномъ питателѣ съ помощью небесныхъ силъ бѣдныхъ. Картина эта находится въ Луврѣ.

Рис. 553. Архистратигъ Рафаилъ, какъ ангель-хранитель — образъ, написанный, очевидно, по заказу въ Севильскій кафедральный соборъ.



Рис. 554. Мурильо. Св. Юста и Руфина, покровительницы Севильи. Музей въ Севильѣ.

Рис. 554. Святая Юста и Руфина — покровительницы Севильи. Въ настоящее время картина находится въ Севильскомъ музеѣ. Писана она была по заказу для монастыря капуциновъ въ Севильѣ и изображаетъ покровительницъ города, поддерживающихъ соборную колокольню.

Рис. 555. Такъ называемое Св. Семейство съ птичкой. Здѣсь развѣ однѣ сандаліи на



Рис. 555. Мурильо. Св. Семейство съ птичкой. Мадридъ, Прадо.



Рис. 556. Мурильо. Св. Диего, питатель бѣдныхъ. Академія въ Мадридѣ.

Іосифъ указываютъ на то, что художникъ хотѣлъ изобразить евангельскій сюжетъ. Христосъ, держащій въ рукѣ птичку и играющій съ собакой—едва ли композиція, достойная взятаго сюжета.



Рис. 557. Мурильо. Св. Елизавета—цѣлительница. Академія въ Мадридѣ.

Рис. 556. Св. Діего—питатель бѣдныхъ. Аллегорическій образъ, прославляющій популярнаго испанскаго святого (о св. Діего см. выше, при описаніи рис. 552). Вокругъ него—нищіе, которые молятся вмѣстѣ съ нимъ небо о ниспосланіи пищи.

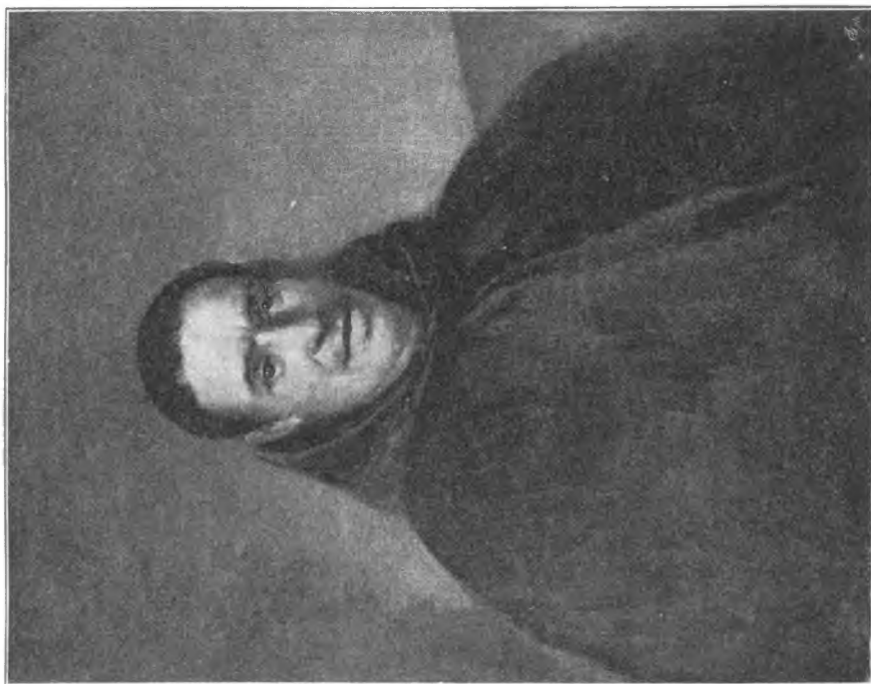


Рис. 559. Мурильо. Патеръ Каванillasъ. Мадридъ, Прадо.



Рис. 558. Мурильо. Апостолъ Іаковъ. Прадо, Мадридъ.



Рис. 557. Св. Елизавета—цѣлительница. Здѣсь очень экспрессивны типы больныхъ, сошедшихся къ святой Елизаветѣ, королеви португальской. Отвратительныя язвы больныхъ, впрочемъ, переходятъ границу художественности и превращаютъ картину въ анатомическій театр.

Рис. 558. Апостоль Іаковъ—въ высшей степени интересная голова, по силѣ экспрессіи и реализму.

Рис. 559. Одинъ изъ немногихъ портретовъ, оставшихся послѣ Мурильо, изображающій патера Каваниласа. Судя по жизненности изображенія, сходство и характерныя черты оригинала переданы художникомъ превосходно.



Рис 560. Эскуріаль, дворецъ Филиппа II.



Рис. 561. Гольбейн-младшій. «Глупость, спускающаяся съ каведры». Изъ рисунковъ къ «Похвала глупости».

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

### Германія въ эпоху Возрожденія.

Дюреръ.—Кранахъ.—Гольбейнъ.

**Г**ерманскою школою въ эпоху Возрожденія принято называть совокупность художественныхъ произведеній, появившихся по правую сторону Рейна. Искусства возникаютъ тамъ съ тѣхъ поръ, какъ византійскіе художники въ IX столѣтіи переселяются на сѣверъ. Болѣе всего сосредоточилось искусство по Рейну.

Въ верхне-рейнскихъ провинціяхъ живопись процвѣтала еще при Карлѣ Великомъ, въ Кельнѣ и Майнцѣ. Филиппъ Кальфъ, говорятъ, дошелъ до высокой степени совершенства въ изображеніяхъ человѣческихъ фигуръ. Кельнская школа дала въ послѣдствіи одного изъ величайшихъ нѣмецкихъ живописцевъ, Ганса Гольбейна.

Изъ первыхъ мастеровъ можно отмѣтить **Михаэля Вольгемута** (1434—1510), который развился непосредственно подъ влияніемъ ванъ-Эйка, и въ послѣдствіи сталъ учителемъ знаменитаго Дюрера. Алтарный образъ, копія съ части котораго

изображена на рис. 562, принадлежит къ хорошимъ образцамъ старо-нѣмецкой школы, несмотря на несовершенство.

Почти одновременно въ Германіи явилось три талантливыхъ живописца, давшихъ новое направленіе суховатому и скучному рисунку предшественниковъ: это — Альбрехтъ Дю-



Рис. 562. Вольгемуть. Женская группа изъ Распятія на алтарѣ Гофера. Мюнхень.

реръ, Лука Зундеръ, болѣе извѣстный подь именемъ Луки Краха, и Гольбейнъ-младшій.

**Альбрехтъ Дюреръ** (родился въ Нюренбергѣ въ 1471 году, умеръ тамъ же въ 1528 г.), прозванный германскимъ Микель-Анджело, обладалъ талантомъ живописца, гравера, архитектора



Рис. 563. Альбрехт Дюреръ. Собственноручный портретъ 1500 года. Мюнхень, Пинакотека.



Рис. 564. Дюреръ. Карль Великий. Нюренбергскій музей.

и скульптора. Человѣкъ серьезнаго ума, вдумчивый, авторъ нѣсколькихъ теоретическихъ сочиненій объ искусствѣ, онъ без-

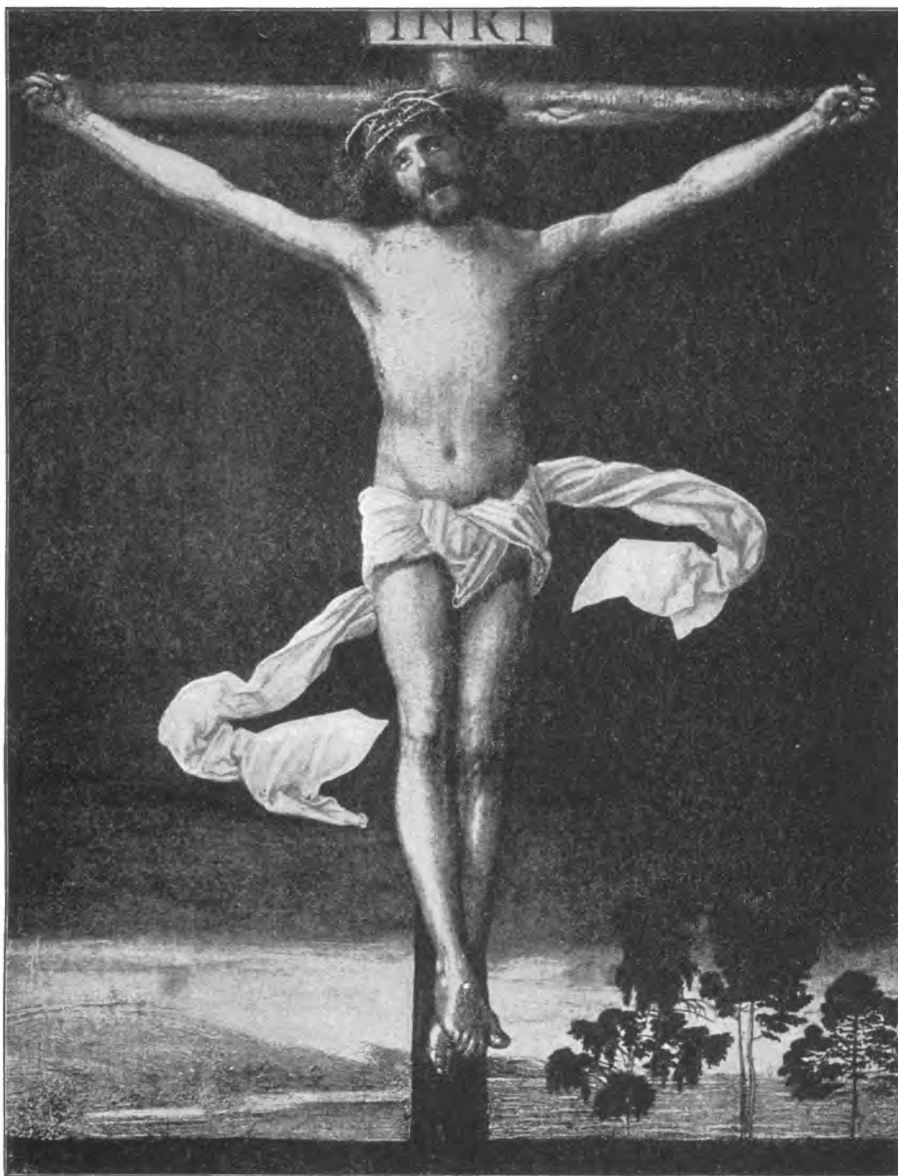


Рис. 565. Дюреръ. Христось на крестѣ. Галлерей въ Дрезденѣ.

спорно стоить во главѣ своихъ сверстниковъ по способности живо чувствовать и съ наивною привлекательностью передавать самыя тонкія стороны человѣческой природы. Колоритъ



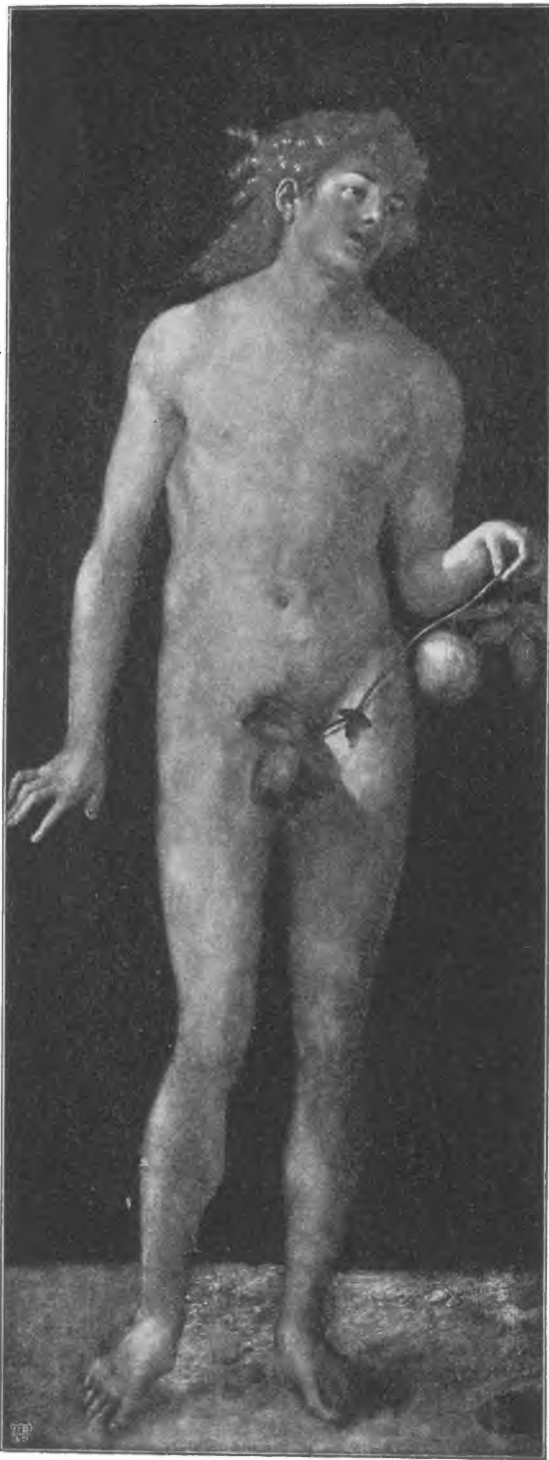


Рис. 566. Дюреръ. Адамъ. Музей Прадо въ Мадридѣ.

его оригиналенъ, рисунокъ причудливъ. Паряду съ строгимъ изученіемъ натуры, его не оставляетъ фантазія, которая вкладываетъ душу въ его произведенія.

Отецъ Дюрера былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ и желалъ, чтобы и сынъ наследовалъ его специальность. Страсть къ живописи скоро заставила его оставить отцовское ремесло, и уже его работы девяностыхъ годовъ пятнадцатаго столѣтія обличаютъ въ немъ недюжиннаго техника. Учился онъ въ мастерской Вольгемута, но, пробывъ тамъ четыре года, желая себя усовершенствовать, отправился путешествовать. Онъ настолько скоро сумѣлъ приобрести извѣстность хорошаго гравера, что извѣстный итальянскій граверъ Раймонди счелъ выгоднымъ заняться поддѣлкою дюреровскихъ гравюръ на

мѣди. Дюреръ подалъ жалобу венеціанскому дожу; сенатъ, разсмотрѣвъ дѣло, рѣшилъ поддѣльныя доски уничтожить, оттиски гравюръ сжечь, а Раймонди посадить на полгода въ тюрьму. Въ Болоньѣ онъ познакомился съ Рафаэлемъ, и они помѣнялись другъ съ другомъ портретами. Въ 1507 году онъ получилъ званіе придворнаго живописца императора Максимилиана, а затѣмъ Карлъ V возвелъ его въ рыцарское достоинство. Городской совѣтъ Нюрнберга избралъ его своимъ старшиною, но семейныя несогласія и непріятности вынудили его оставить этотъ городъ и отправиться въ Нидерланды; но и тамъ они продолжались и въ концѣ концовъ довели его до меланхоліи и мистицизма.

Наиболѣе раннимъ его произведеніемъ, относительно котораго



Рис. 567. Дюреръ. Ева. Музей Прадо въ Мадридѣ.

не можетъ быть спора, что это подлинникъ, обыкновенно считаютъ его собственноручный портретъ, находящійся въ галереѣ Уффици во Флоренціи. Онъ изображенъ красивымъ молодымъ человѣкомъ, съ длинными завитыми воло-



Рис. 568. Дюреръ. Заступница. Аугсбургская галлея.

сами, небольшой бородкой, и въ модномъ итальянскомъ костюмѣ того времени. Портретъ относится къ 1498 году.

Это былъ годъ начала извѣстности Дюрера. Онъ только что издалъ свои знаменитыя гравюры къ Апокалипсису Іоанна Богослова. Всѣ его композиціи фантастическихъ сценъ Откровенія проникнуты одновременно и мистицизмомъ, и несомнѣнною поэзіею. Рисунокъ всѣхъ композицій нѣсколько сухъ и



Рис. 569. Дюреръ. Четыре всадника. (Гравюра къ Апокалипсису.)

грубовать, но это зависит отъ несовершенства техническихъ приемовъ гравированія, а никакъ не отъ таланта художника.

Превосходная работа «портретъ Дюрера съ самого себя» находится въ мюнхенской Пинакотекъ, и относится къ 1500 году. Портретъ изображаетъ художника совершенно en face, съ серьезнымъ лицомъ мыслителя. Два года, отдѣляющіе этотъ портретъ отъ портрета галереи Уффици, прокладываютъ цѣлую



Рис. 571. Дюреръ. Ландскнехтъ со знаменемъ императора Максимилиана. (Гравюра.)



Рис. 570. Дюреръ. Три крестьянина. Гравюра на мѣди.

бездну саморазвитію художника: тамъ—легкомысленный фатоватый юноша, съ кокетливой шапочкой на головѣ, здѣсь — энергичный созрѣвшій чело­вѣкъ, съ совершенно сложившимся характеромъ. Волосы, попрежнему, ниспадаютъ на плечи, но, вмѣсто бѣлой куртки, на немъ болѣе солидная одежда съ мѣховой обшивкой (см. рис. 563).

Работая неустанно въ области гравюры, Дюреръ

составилъ себѣ въ Италіи гораздо бѣльшую славу, какъ граверъ, чѣмъ какъ живописецъ. Желая разрушить послѣднія предубѣжденія, Дюреръ, пріѣхавъ въ 1506 году въ Венецію, написалъ свою знаменитую, нынѣ исчезнувшую работу, «Мученіе



Рис. 572. Дюреръ. Поклоненіе всѣхъ Святыхъ Пресв. Троицы. 1511 г. Вѣнская галлерей.

св. Варооломсея» для церкви св. Марка. Императоръ Рудольфъ II такъ былъ пораженъ этой картиною, что перекупилъ ее за высокую цѣну и перенесъ въ Прагу. Къ этому году относится и сго прекрасное «Распятіе», находящееся нынѣ въ Дрезденской королевской галлерей (см. рис. 565).



Въ слѣдующемъ году онъ пишетъ по заказу города Нюренберга для поднесенія императору Рудольфу двѣ фигуры прародителей въ натуральную величину. Ева изображена стоящею возлѣ дерева, съ котораго змій подаетъ ей яблоко; на другой картинѣ Адамъ стоитъ съ яблочной вѣткой въ рукѣ, въ недоумѣннѣ повернувъ голову въ сторону Евы. Въ настоя-



Рис. 573. Дюреръ. Мадонна съ Младенцемъ. Въ Императорскомъ Вѣнскомъ музеѣ.

щее время обѣ картины находятся въ Мадридѣ (рис. 566 и 567).

Въ 1511 году художникъ пускаетъ въ свѣтъ рядъ гравюръ, изображающихъ «Житіе Богоматери» и «Страсти Господни». Послѣднее изданіе раздѣляется на двѣ серіи: большія и малыя «Страсти». Здѣсь техника гравирования уже значительно выше первыхъ работъ художника. Нѣкоторыя композиціи очень сходны съ Рафаэлевскими, но въ нѣкоторыхъ Дюреръ



Рис. 574. Дюреръ. Смерть Лукреции. Мюнхень, Пинакотена.

поднимается до степени истинного таланта. Насколько серія «Страстей Господнихъ» величественна и трагична, настолько же проста и спокойна до наивности исторія житія Богоматери.

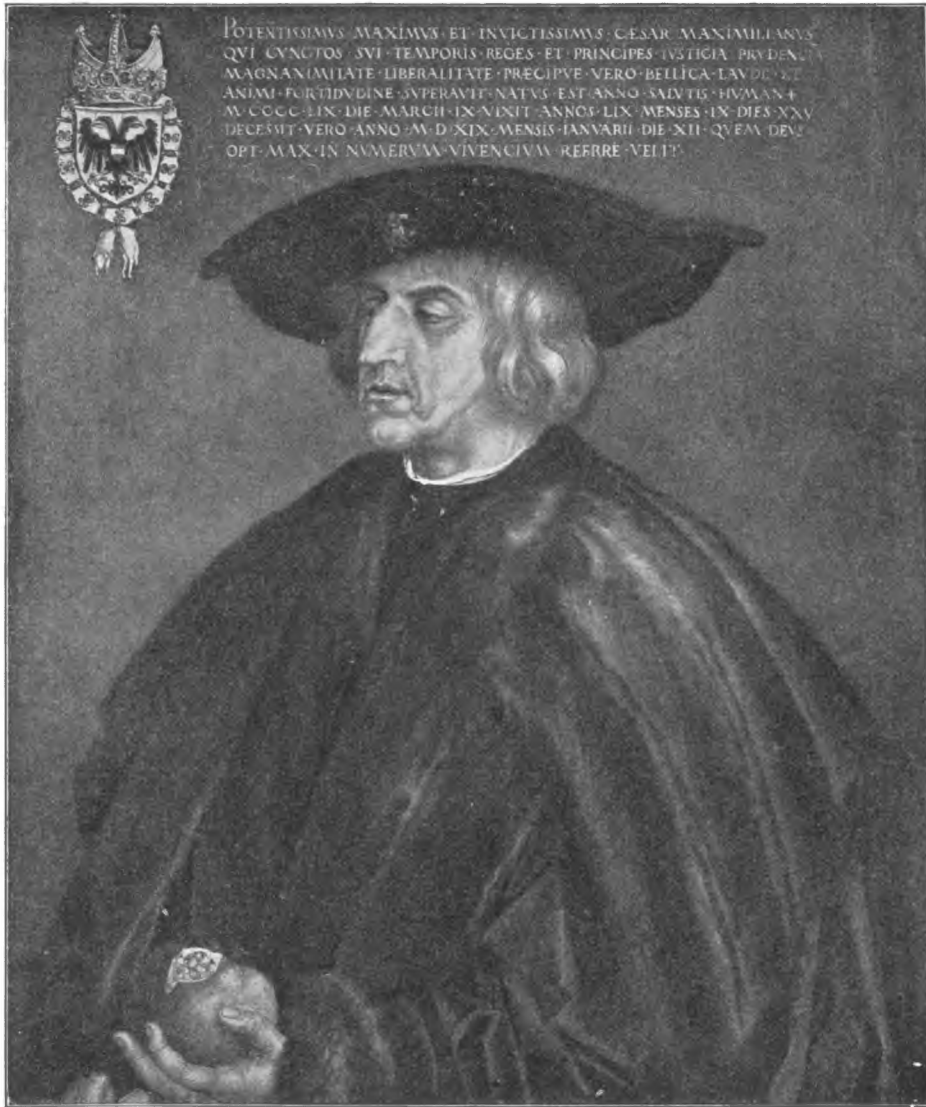
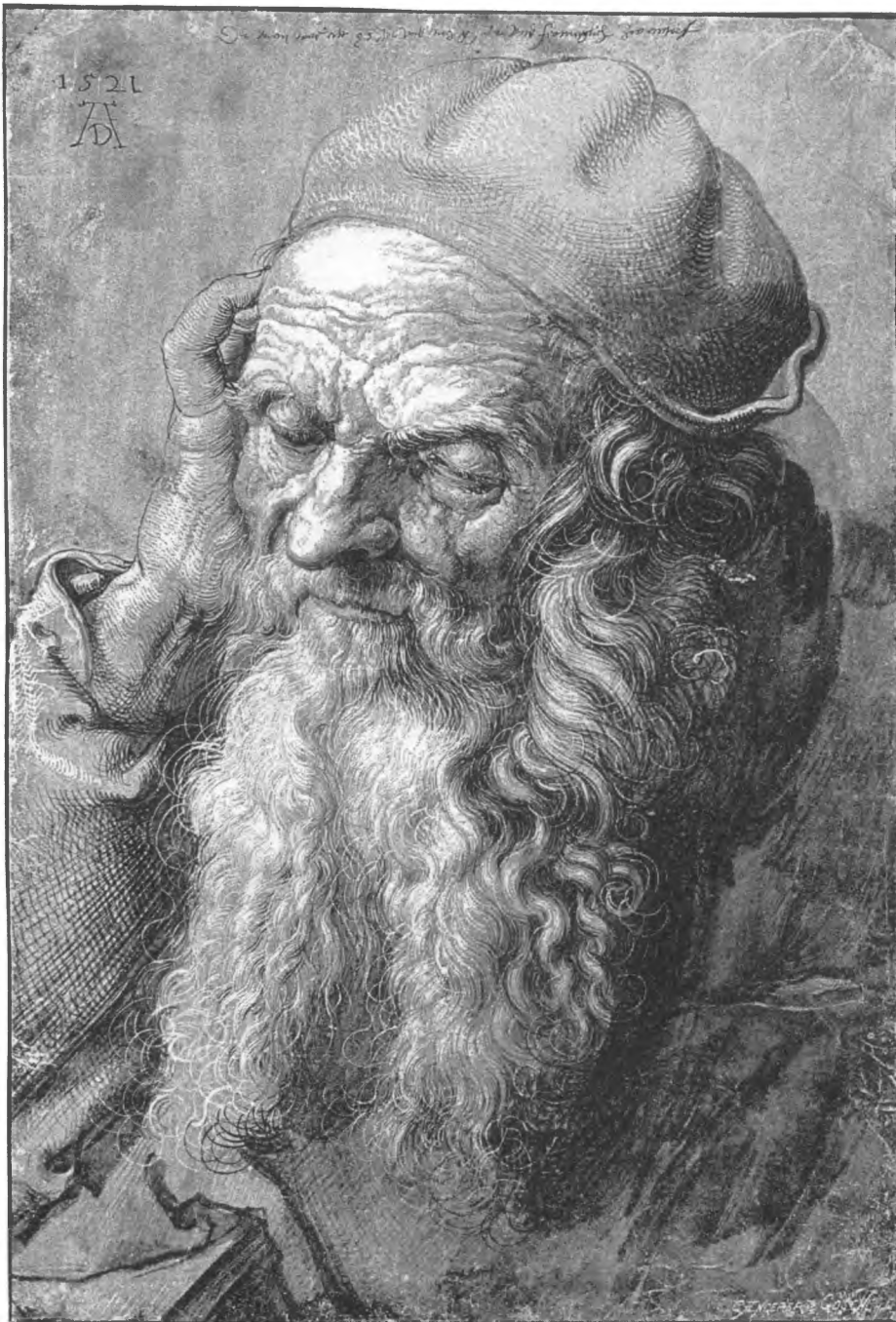


Рис. 575. Дюреръ. Императоръ Максимилянъ. Вѣна, Императорская галлерей.

Здѣсь кстати сказать нѣсколько словъ о гравюрѣ. Гравюра принадлежитъ къ числу тѣхъ *образныхъ* (неправильно пазываемыхъ иногда образовательными — bildenden) искусствъ, которыя, по термину нѣмецкой классификаціи, называются искусствами *распространительными*. Къ числу ихъ принадлежатъ: ксилографія (гравюра на деревѣ), гравюра на мѣди и стали, и гравюра на камнѣ, т. е. литографія. Въ настоящемъ столѣтіи къ нимъ присоединилась фотографія, цинкографія, фототипія и пр. Но послѣднія мастерства едва ли не слѣдуетъ причислить къ области техническихъ издѣлій.



**Рис. 576. Дюреръ. Этюдъ головы старика. Вѣна, Альбертина.**

Гравюра на деревѣ (гольдшнитъ) появилась впервые въ Германіи. Художникъ выбиралъ гладкую доску сухого дерева, грунтовалъ ее мѣломъ, по мѣлу дѣлалъ рисунокъ и затѣмъ, при помощи остраго ножичка, каждый черный штрихъ дѣлалъ выпуклымъ. Затѣмъ



**Рис. 577.** Дюреръ. Портретъ нюрнбергскаго аристократа Ганса Имгофа Старшаго. Мадридъ, Прадо.

на доску натиралась краска и при нажимѣ на бумагу получался черный оттискъ рисунка. Вначалѣ довольствовались почти одними контурами и, въ большинствѣ случаевъ, оттиски раскрашивали отъ руки акварелью. Первые работы гравюръ на деревѣ относятся къ XIV вѣку, и ими пользовались для изготовленія игральныхъ картъ. При отсутствіи хоро-



Рис. 578. Дюреръ. Мадонна съ яблокомъ. Галерея Уффици во Флоренціи.

шихъ инструментовъ для рѣзбы, такое гравированіе было поистинѣ адскимъ трудомъ, и съ конца XV столѣтія стало вытѣсняться мѣдной гравюрой, какъ болѣе прочнымъ и болѣе элегантнымъ способомъ воспроизведенія. Гравюра на деревѣ въ то время не имѣла ни пальмовыхъ досокъ, отполированныхъ поперекъ волокна, ни грабштихелей (*burin*): рѣзали простымъ ножомъ по длинѣ волоконъ. Если взять въ расчетъ, что каждый штрихъ является *выпуклымъ*, и что линіи рисунка перекрещиваются — дѣлается понятнымъ трудъ гравера.



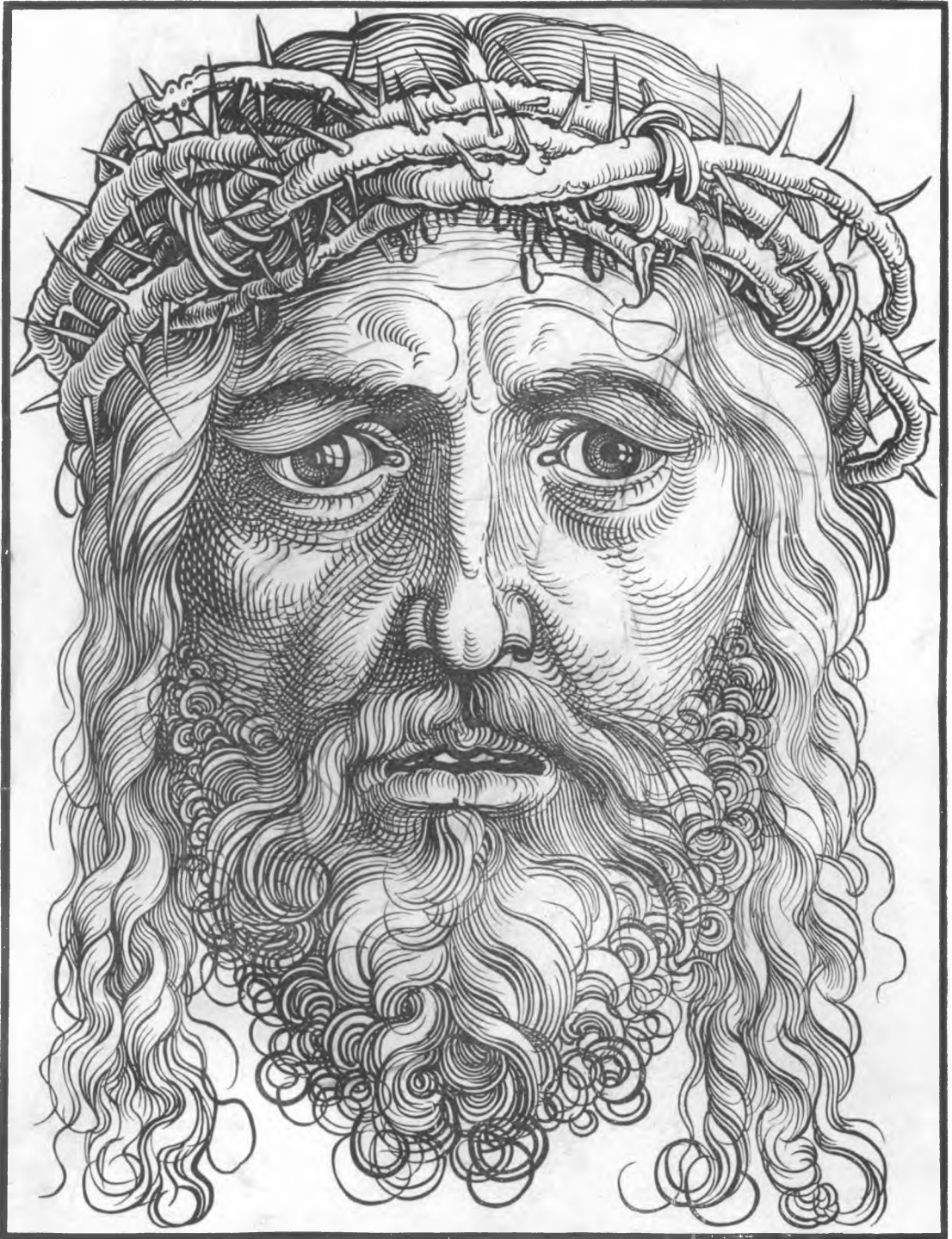


Рис. 579. Дюреръ. Большая голова Христа. Известная гравюра на деревѣ.

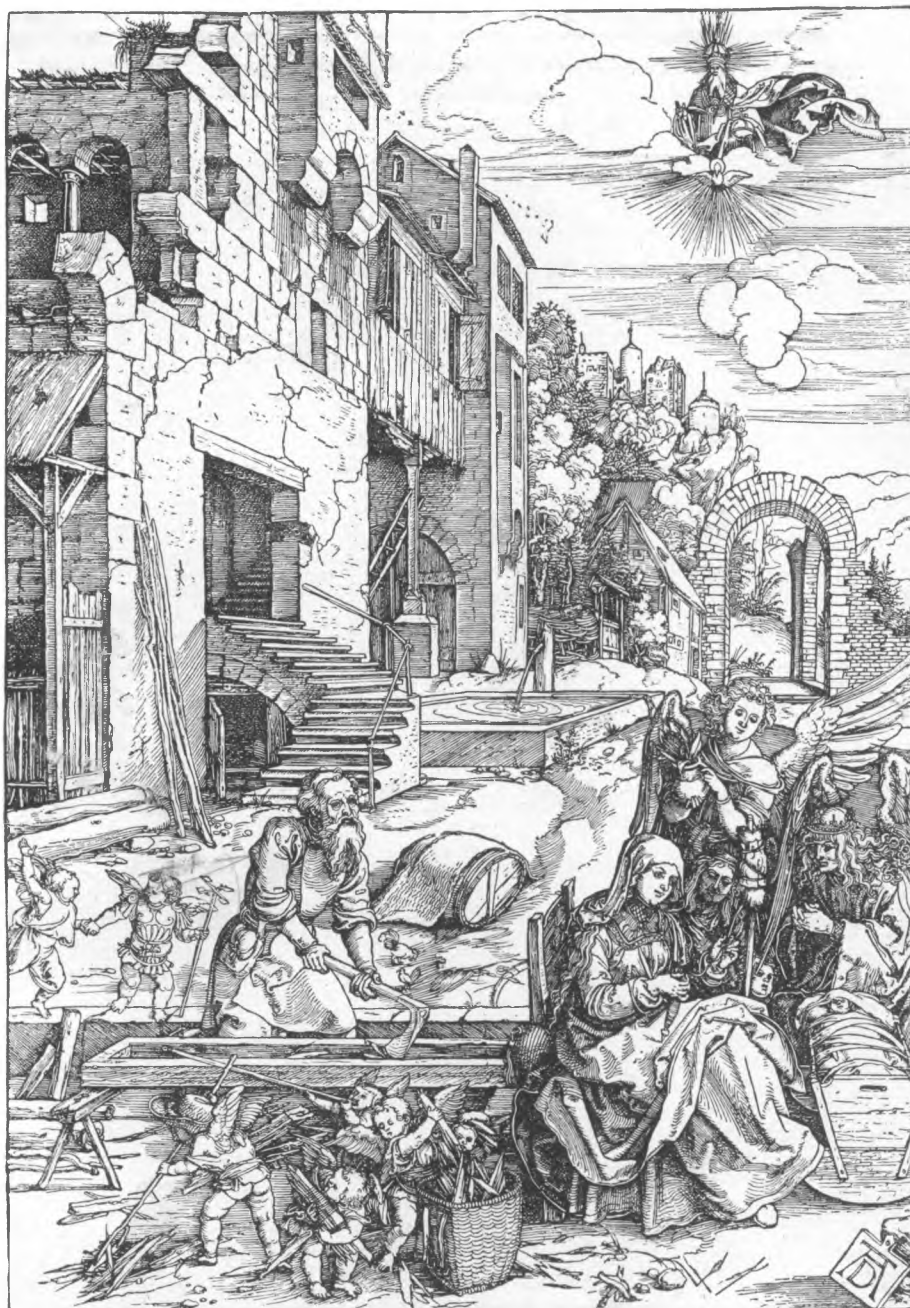


Рис. 580. Дюреръ. Пребываніе Св. Семейства въ Египтѣ. Гравюра.

Когда явилось травленіе на мѣди (офортъ), — многіе мастера предпочли его дереву и достигли въ этомъ способѣ высокаго совершенства, — какъ, напримѣръ, Рембрандтъ \*).

\*) Гравюра на стали появилась позднѣе. Литографія — изобрѣтеніе XIX вѣка (Алонсъ Зонфельдъ въ Мюнхенѣ). На камнѣ также гравируютъ и печатаютъ красками (хромолитографія и олеографія). Ксилографія достигла значительной степени совершенства во второй половинѣ настоящаго столѣтія, благодаря распространенію иллюстрированныхъ журналовъ и усовершенствованію граверныхъ инструментовъ и досокъ

Къ тому же 1511 году слѣдуетъ отнести одно изъ величайшихъ произведеній художника, его «Св. Троицу», написанную для какой-то нюрнбергской церкви и въ настоящее время находящуюся въ Вѣнской картинной галлерей. Въ облакахъ сидятъ на престолѣ Богъ-Отецъ



**Рис. 581.** Дюреръ. Портретъ Иеронима Хольцшюэра. Королевскій музей въ Берлинѣ и держать въ широко-раскрытыхъ объятіяхъ крестъ съ распятымъ Сыномъ; надъ этою для гравированія—изъ пальмоваго дерева, а также гальванопластики, дозволившей переводить деревянныя гравюры на мѣдь.



Рис. 582. Лукась Крапахъ. Мадонна подь яблоней. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

группою парить голубь—Св. Духъ. Вокругъ нихъ — ангелы и святые; внизу — колѣно-преклоненная толпа, въ которой, по всѣмъ вѣроятіямъ, много портретовъ современниковъ художника. Подъ облаками виднѣется пейзажъ, и самъ Дюреръ, въ роскошномъ мѣховомъ плащѣ, держитъ доску съ надписью о томъ, въ которомъ году была написана картина.

Въ Вѣнѣ же находится его извѣстная «Мадонна», относящаяся къ 1512 году, отмѣ-



Рис. 583. Кранахъ. Мадонна съ св. Анной. Берлинъ, Королевскій музей.

ченная нѣжнымъ и дѣвственнымъ характеромъ лица Богоматери. Въ Нюрнбергѣ сохраняется написанный въ томъ же году портретъ Карла Великаго.

Въ слѣдующіе годы Дюреръ производитъ цѣлый рядъ гравюръ, изъ которыхъ особенно извѣстна гравюра на мѣди «Рыцарь и смерть». Работаетъ художникъ неравномѣрно, то возвышаясь до степени огромнаго мастера, то работалъ достаточно небрежно. Къ послѣднимъ работамъ можно причислить обнаженную фигуру Лукреціи, висящую въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Къ удачнымъ по сходству работамъ можно отнести портреты періода 1519—1521 годовъ, образцы которыхъ читатель найдетъ въ нашемъ изданіи. Странное впечатлѣніе оставляетъ Мадонна 1526 года, находящаяся въ галереѣ Уффици; превосходно исполненная въ техническомъ отношеніи, она поражаетъ суровымъ недовольствомъ

лица, которое было совершенно чуждо изображеніямъ Дюрера въ предыдущую эпоху дѣятельности.

Теперь обратимся къ помѣщеннымъ у насъ работамъ Дюрера.

Рис. 563. Портретъ Дюрера. Въ Пинакотекѣ въ Мюнхенѣ. Прекрасный образчикъ письма художника.

Рис. 564. Карлъ Великій. Чудесный портретъ въ Нюрнбергскомъ германскомъ музеѣ.

Рис. 565. Распятіе. Въ Дрезденской королевской галереѣ. (Оригиналъ относится къ 1506 году.)

Рис. 566. Адамъ. Въ Мадридскомъ музеѣ. Прадо.

Рис. 567. Ева. Въ Мадридскомъ музеѣ. Прадо.



Рис. 568. «Заступница», этюдъ для образа Богородицы, написаннаго въ 1497 г. Въ Аугсбургской картинной галлерей.

Рис. 569. «Четыре всадника».—Изъ полиטיפажей къ «Апокалипсису».



Рис. 584. Кранахъ. Отдыхъ на пути въ Египетъ. (Гравюра).

Рис. 570. Три крестьянина. Гравюра на мѣди.

Рис. 571. Ландскнехтъ со знаменемъ императора Максимилиана. Гравюра на мѣди.

Рис. 572. Поклоненіе Св. Троицы. Бывшій алтарный образъ, Вѣнская королевская галлерей.



Рис. 573. Мадонна съ Младенцемъ. Масляная работа 1512 года. Изъ картинной галлерей въ Вѣнѣ.

Рис. 574. Лукреція съ кинжаломъ. Въ Мюнхенской Пинакотекѣ.

Рис. 575. Портретъ императора Максимилиана. Прекрасная работа Дюрера. Въ Вѣнской королевской галлерей.

Рис. 576. Этюдъ головы старика. Одна изъ извѣстнѣйшихъ работъ художника. Вѣна, Альбертина.

Рис. 577. Портретъ нюренбергскаго аристократа, Ганса Имгофа-Старшаго. Мадридъ, Прадо.



Рис. 585. Кранахъ. Христосъ и блудница. Мюнхень, Пинакотекъ.

Рис. 578. Образъ Богородицы («Мадонна съ яблокомъ»). Въ галлерей Уффици во Флоренци.

Рис. 579. Голова Христа. Гравюра на деревѣ. Одна изъ замѣчательнѣйшихъ германскихъ гравюръ эпохи Возрожденія.

Рис. 580. Пребываніе св. Семейства въ Египтѣ. Здѣсь очень интересны ангелы, изъ которыхъ иные въ шляпахъ, прибирающіе стружки за Иосифомъ. Вся композиція необычайно наивна, но отличается сложнымъ построениемъ и даетъ понятіе о строгихъ познаніяхъ Дюрера въ перспективѣ.

Рис. 581. Портретъ Геронима Хольцшюэра изъ Нюренберга. Королевскій музей въ Берлинѣ. Удивительная работа: каждый волосокъ головы и бороды штудированъ съ

необычайнымъ тщаніемъ тончайшей кистью; въ глазахъ отражается окно мастерской. Портретъ этотъ купленъ не такъ давно Берлинскимъ музеемъ за 350,000 марокъ (около 170,000 рублей).

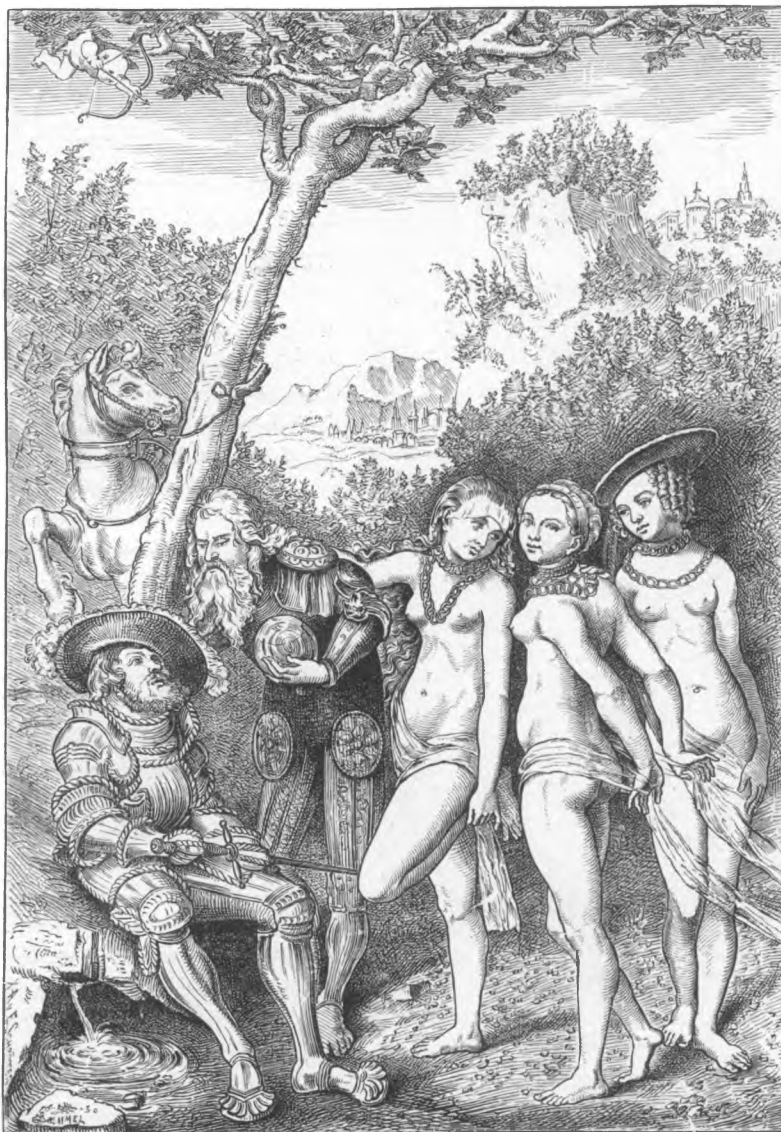


Рис. 586. Кранахъ. Судъ Париса. Карлсруэ, музей.

**Лукасъ Кранахъ**, причисляемый къ такъ-называемой «Саксонской» школѣ, родился въ Кронахѣ въ 1472 и умеръ въ 1553 г. въ Виттенбергѣ. Свѣдѣнія изъ его біографіи довольно скудны; извѣстно, что онъ за свою долгую жизнь былъ придворнымъ

живописцемъ при трехъ курфюрстахъ, былъ въ самыхъ близкихъ сношеніяхъ съ Лютеромъ, и даже устроилъ его бракъ съ Екатериною Бора. Онъ очень близко подходит по направленію къ Дюреру, но проще его, такъ сказать, популярнѣе, понятнѣе для толпы. Онъ менѣе серьезенъ и величавъ, но болѣе непосредственъ. Его монограммою, отмѣчающею кар-



Рис. 587. Бальдунгъ. Смерть, цѣлующая женщину. Базель, Музей.

тины, былъ красный крылатый драконъ, который неизмѣнно является на большинствѣ его произведеній.

Изъ лучшихъ его произведеній слѣдуетъ отмѣтить: «Богоматерь», въ Эрфуртскомъ соборѣ, «Десять заповѣдей», въ Ратушѣ Виттенберга, «Тайная вечеря», въ городскомъ Виттенбергскомъ соборѣ и т. д.

Не довольствуясь религіозными сюжетами, Кранахъ отдавалъ дань и чисто фантастическимъ сюжетамъ. Нерѣдко можно встрѣтить въ галлерейхъ его композиціи мифическаго содержанія (напримѣръ «Аполлонъ и Діана», въ Берлинскомъ музеѣ, или тамъ же «Венера у фонтана»). Въ Базелѣ имѣется превосходная его вещь «Лукреція», которая стоитъ, по мнѣнію знатоковъ, выше Дюреровской. Къ числу картинъ послѣдняго періода въ жизни художника относится оригинальная композиція, повѣшенная въ полутемномъ коридорѣ Берлинскаго музея и носящая названіе «Источникъ молодости». Художникъ изобразилъ большой прудъ, въ центрѣ котораго бьетъ фонтанъ. На лѣвый его берегъ, во всевозможныхъ повозкахъ и

тачкахъ, вѣзжаютъ безобразныя старухи; ихъ раздѣваютъ и опускаютъ въ воду. По мѣрѣ того, какъ онѣ переплываютъ бассейнъ, формы ихъ измѣняются: изъ старухъ онѣ обратились въ прекрасныхъ молодыхъ дѣвушекъ, игриво выпрыгивающихъ на другой берегъ; тамъ ихъ одѣваютъ въ великолѣпное платье и приглашаютъ къ обѣду, устроенному на красивой лужайкѣ.

Въ Эрмитажѣ есть шесть картинъ Кранаха. № 459 — «Богоматерь подъ яблоней» (см. рис. 582), № 460 — «Богоматерь въ виноградникѣ» и № 461 — «Венера и Амуръ», относящіяся къ 1509 году; остальные три вещи — портреты: «маркграфа Альбрехта», «Сибиллы, курфюрстины Саксонской» и «Фридриха Мудраго, Саксонскаго». Впрочемъ, послѣдній портретъ едва ли можно признать за подлинную работу Кранаха.

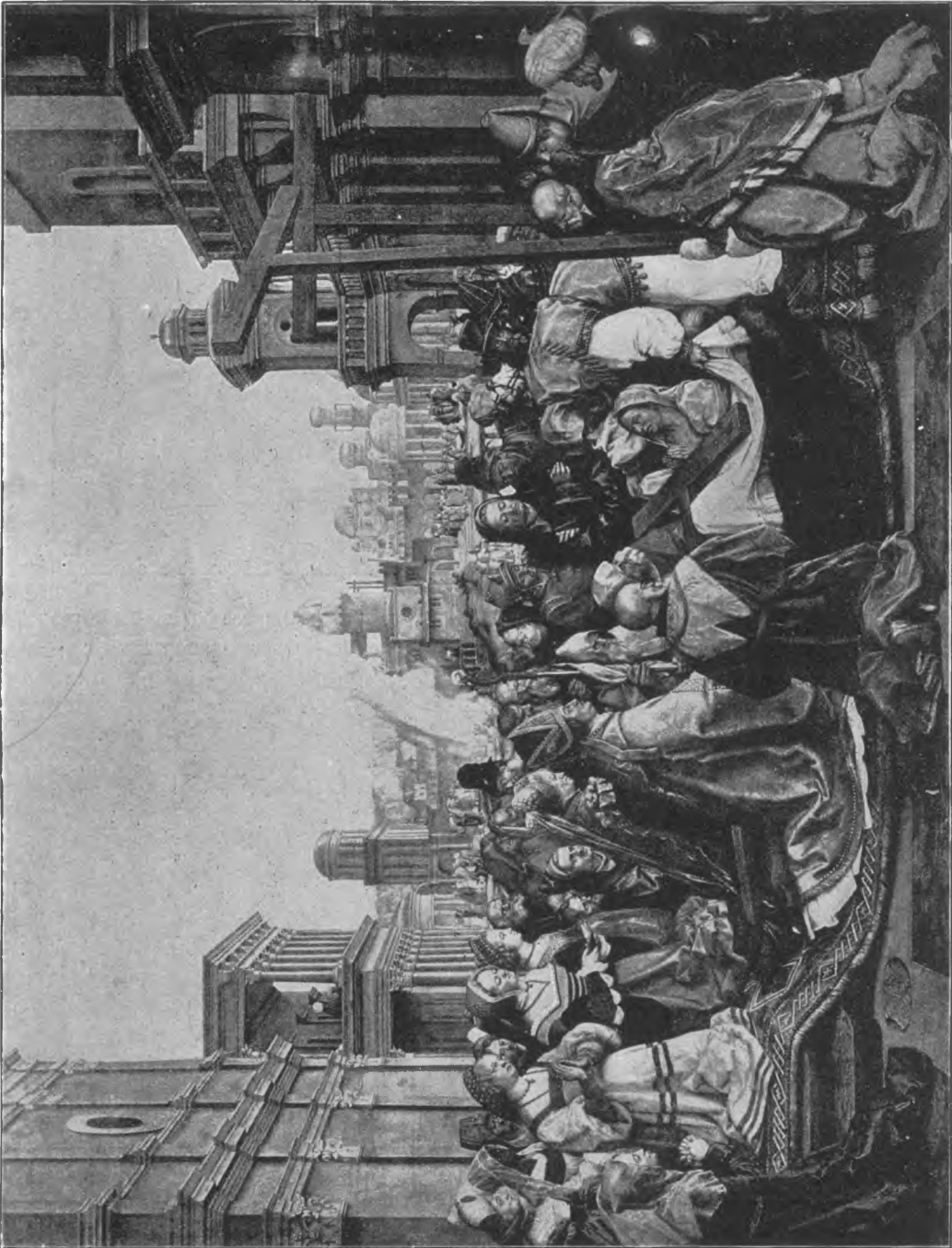


Рис. 588. Варроломей Бегамъ. Обрътение св. креста. Мюнхень, Пинакотека.

Кромѣ Эрмитажной Мадонны (рис. 582), очень характерно передающей манеру письма Кранаха, мы прилагаемъ копии съ его произведеній: «Мадонна со св. Анной»—изъ Берлинскаго музея (рис. 583), «Св. Семейство на пути въ Египеть», гдѣ, забавляя Младенца, прыгаютъ вокругъ маленькіе Ангелы (рис. 584), «Христосъ и блудница» (рис. 585),—одна изъ



Рис. 589. Зебальдъ Бегамъ. Ландскнехтъ. Рис. 590. Зебальдъ Бегамъ. Танцующіе крестьяне.

лучшихъ работъ художника въ Мюнхенской Пинакотекѣ, «Судъ Париса» (рис. 586), гдѣ сынъ Пріама изображенъ средневѣковымъ рыцаремъ, а богини—нѣмецкими горожанками—изъ музея въ Карлсруэ.



Рис. 591. Зебальдъ Бегамъ. Пиръ у расточителя.

Изъ прочихъ германскихъ живописцевъ можно отмѣтить:

Гансъ Бальдунгъ (1473—1552)—послѣдователь Дюрера, отличающійся свѣтлымъ, прозрачнымъ колоритомъ, обнаруживаетъ стремленіе къ изысканной красотѣ формъ. «Смерть, цѣлующая женщину», изображенная на нашемъ рисункѣ (587), показываетъ то стремленіе къ граціи формъ, которое было не чуждо этому художнику.

Вароеломей Бегамъ (1496—1540) былъ подражатель Дюрера, хотя его картина въ



Рис. 592. Альтдорферъ. Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ. Берлинъ, Королевскій музей.





Рис. 593. Шонгауеръ. «Искушение св. Антонія».

Мюнхенской Пинакотекѣ, изображающая «Обрѣтеніе креста» — отличается блестящими красками, и большимъ подражаніемъ венеціанскимъ мастерамъ, чѣмъ Дюреру. Исцѣленіе больной передано съ большою торжественностью и важностью (см. рис. 588). Его племянникъ Зебальдъ Бегамъ (1500—1550) отличался какъ граверъ и миниатюристъ (см. рис. 589, 590 и 591).

Альтдорферъ, Альбрехтъ (1488—1538)—художникъ съ большимъ поэтическимъ чутьемъ. Лучшая его вещь—«Побѣда Александра надъ Даріемъ», въ Мюнхенской Пинакотекѣ. «Бѣгство въ Египетъ» изъ Берлинскаго музея даетъ понятіе о его желаніи какъ можно болѣе украсить сюжетъ аксессуарами (см. рис. 592).

Какъ на рисовальщика можно указать на Ганса Буркмайера. Онъ всю жизнь (1473—1559) работалъ надъ иллюстраціями свѣтскаго и духовнаго сюжетовъ, хотя послѣ него осталось не мало значительныхъ картинъ. Какъ образецъ его иллюстрацій, у насъ приложено рисункъ 612, гдѣ сказка о голубомъ и бѣломъ королѣ иллюстрирована очень характерно.

**Шонгауеръ**,—граверъ. «Искушеніе св. Антонія»—наивная композиція, не лишенная, впрочемъ, непосредственной фантазіи, вродѣ подобныхъ же работъ Тенирса, о которыхъ говорилось въ девятой главѣ нашего изданія. Рис. 593 представляетъ точную съ него копию.

Семья **Гольбейновъ** отличалась талантами вообще. И дѣдъ, и отецъ, и внукъ—всѣ были извѣстными художниками. Мы помѣщаемъ три образца работъ Гольбейна-отца (или Ганса старшаго). Одна изъ нихъ изображаетъ мученія св. Себастьяна (см. рис. 594), двѣ другія—боковые образа въ томъ же алтарѣ св. Себастіана въ Мюнхенѣ. Типы женщинъ отличаются благородствомъ и пышностью формъ. Вліяніе ванъ - Эйковъ, основателей всей сѣверной живописи, и здѣсь чувствуется во всей силѣ, особенно въ изображеніи св. Екатерины. Св. Варвара изображена съ чашей въ рукѣ. Здѣсь болѣе замѣтно вліяніе итальянскихъ мастеровъ на художника (рис. 595 и 596). Родился онъ въ 1455, умеръ въ 1518.

Гансъ Гольбейнъ - младшій, сынъ Ганса Гольбейна - старшаго, родился въ Аугсбургѣ въ 1497 году (по другимъ источникамъ въ 1495). Онъ былъ младшимъ сыномъ въ семьѣ и въ значительной мѣрѣ превзошелъ своего отца и дядю, Ганса Буркмайера. Ганса Гольбейна называютъ германскимъ Ліонардо да - Винчи за его чудесныя композиціи, точную передачу натуры и поэтическую мягкость кисти. Портреты его сравниваютъ съ портретами Рафаэля, сближая художниковъ въ умѣнїи писать человѣческое лицо съ несравненною гармонією. Девятнадцатилѣтнимъ юношею онъ написалъ рядъ фресокъ въ Люцернѣ, въ домѣ мѣстнаго вельможи Гартенштейна. Сюжеты фресокъ были самые разнообразные: тутъ были и охоты, и сраженія, и триумфальныя шествія, и фантастическія и историческія событія. Къ сожалѣнію, до нашего времени ничего не дошло изъ этихъ фресокъ. Нѣсколько позднѣе Гольбейномъ былъ расписанъ домъ въ Базелѣ «zum Tanz», который сохранился еще до половины прошлаго столѣтія. Не дошли до насъ вполнѣ и фрески въ

Базельской ратушѣ, изображавшія примѣры республиканской доблести.

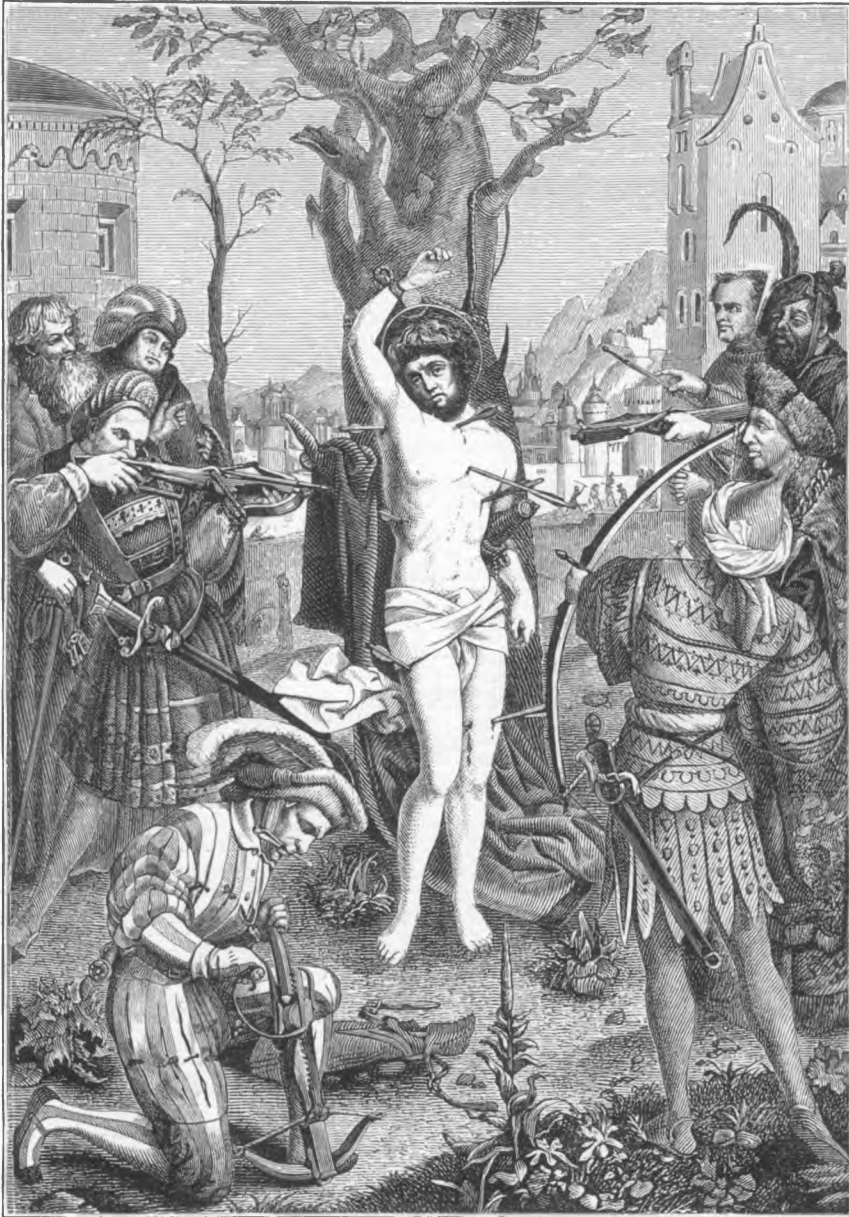


Рис. 594. Г. Гольбейнъ-старшій. Средній образъ въ алтарѣ св. Себастьяна. Мюнхень.

Гольбейнъ былъ превосходный портретистъ. Въ портретахъ художникъ не можетъ отступать отъ природы, такъ какъ иначе не достигается главная цѣль — сходство. Художникъ-портре-

тисть, несмотря на идеализацію, точно передаетъ натуру и духовную сторону народности, къ которой и онъ принадлежитъ, выражающіяся въ подчеркиваніи той особенности модели, которая кажется ему существенной. У Веласкеза всегда изображаемое лицо имѣетъ гордую, надменную позу; у итальянца Ліонардо обращаетъ вниманіе благородство и высокое духовное развитіе человѣка; у нѣмца Дюрера—открытый, рѣзко очерченный характеръ; у Рембрандта преобладаетъ тонкая передача настроенія. Всѣ эти черты наиболѣе отмѣчались художниками, такъ какъ лежали въ основаніи ихъ собственнаго существованія. При подробномъ разсмотрѣніи замѣчаются особенности эпохи, мѣстности, жизненныхъ обстоятельствъ, даже происхожденія художника. Ліонардо, Рафаэль, Микель-Анджело, несмотря на рѣзкое различіе ихъ талантовъ, все-таки остаются флорентинцами, и всѣ трое совершенно отличаются отъ венеціанца Тиціана. Такой же контрастъ виденъ и между Рембрандтомъ и Рубенсомъ.

Интересно сопоставленіе Дюрера и Гольбейна, швабской и франконской школы. У Дюрера всюду выпуклое изображеніе, пристрастіе къ характернымъ складкамъ и морщи-



Рис. 595. Г. Гольбейнъ-старшій. Боковой образъ въ алтарѣ св. Себастіана. Св. Варвара. Мюнхень.

намъ, изъ желанія дать типичное изображеніе. Гольбейнъ также остается вполне національнымъ художникомъ и у



Рис. 596. Г. Гольбейнъ-старшій. Боковой образъ въ алтарѣ св. Себастьяна. Св. Екатерина. Мюнхенъ.

него характерность также на первомъ планѣ, но видно уже вліяніе эпохи Возрожденія и уже является виртуозность, стремящаяся къ изящнымъ формамъ въ античномъ духѣ. Дюреръ остается въ жизни простымъ, хотя ученымъ буржуа. Характеръ искусства Гольбейна — замкнутый классицизмъ; Гольбейнъ — аристократъ, презирающій чернь и порою и самихъ аристократовъ.

Не надо забывать, что около 1500 года наступаетъ эпоха громаднаго подъема культуры въ Италиі и Германіи.

Одновременно съ эпохою Возрожденія въ Германіи начинается Реформація. Со времени Гогенштауфеновъ, Германія находилась въ упадкѣ. Императоры, исключая нѣкоторыхъ (Карль IV), остаются равнодушными къ наукѣ и искусству; дворянство бездѣйствуетъ; духовенство — невѣжественно и порочно, низшій классъ — нищенствуетъ. Въ это время укрѣпляется купечество, а вмѣстѣ съ нимъ начинается расцвѣтъ

торговыхъ городовъ. Но политика и социальныя вопросы отступили пока на второй планъ; реформаціонное движеніе нача-

лось съ сопротивленія римской іерархіи, которая считалась въ Германіи корнемъ зла. Такимъ образомъ культура по эту сторону Альпъ представляется по существу — этической, — нравственно-духовной, и вопросъ объ искусствѣ представляется мѣщанамъ очень мало важнымъ.

Имя Гольбейнъ — верхне-нѣмецкое. Гольбейнъ - старшій

записанъ въ городскихъ книгахъ Аугсбурга живущимъ тамъ съ 1490 гг. Гольбейнъ - старшій былъ также выдающимся художникомъ, славу котораго затмила только слава сына. Его братъ Зигмундъ былъ искуснымъ маляромъ и эту способность передалъ племяннику. Имя жены Гольбейна-старшаго — неизвѣстно. О сыновьяхъ — Амброзіусъ и Гансъ



Рис. 597. Гансъ Гольбейнъ-младшій. Портретъ художника.

съ впервые даетъ понятіе одинъ рисунокъ Гольбейна-старшаго въ Берлинѣ, при фотографированьи котораго сдѣлалась замѣтной помѣтка 1511. Цифра 14 и имя «Гансъ» надъ головой хорошенькаго младшаго мальчика даютъ основаніе считать годомъ его рожденія 1497. Другой портретъ Гольбейна-старшаго съ сыновьями находится въ базиликѣ Св. Павла въ Аугсбургѣ. Стиль юношескихъ произведеній Гольбейна-младшаго заставляетъ предполагать, что онъ воспитывался подъ руководствомъ отца, бывшаго позже подъ влияніемъ эпоху Возрожденія.



Въ 1515 году Гольбейнъ-старшій оставляетъ Аугсбургъ, свой домъ и кредиторовъ, такъ какъ счастье сопутствовало ему, какъ и его знаменитому сыну, не всегда, и въ 1524 году онъ отмѣченъ крестомъ въ цеховомъ спискѣ, какъ выбывшій и умершій въ чужой странѣ. Сыновья—Гансъ 18-ти лѣтъ, Амброзіусъ немного старше, отправляются въ Базель, гдѣ, кажется, они держатъ общую мастерскую для иллюстрированныхъ работъ, вплоть до смерти Амброзіуса, послѣдовавшей спустя нѣсколько лѣтъ.

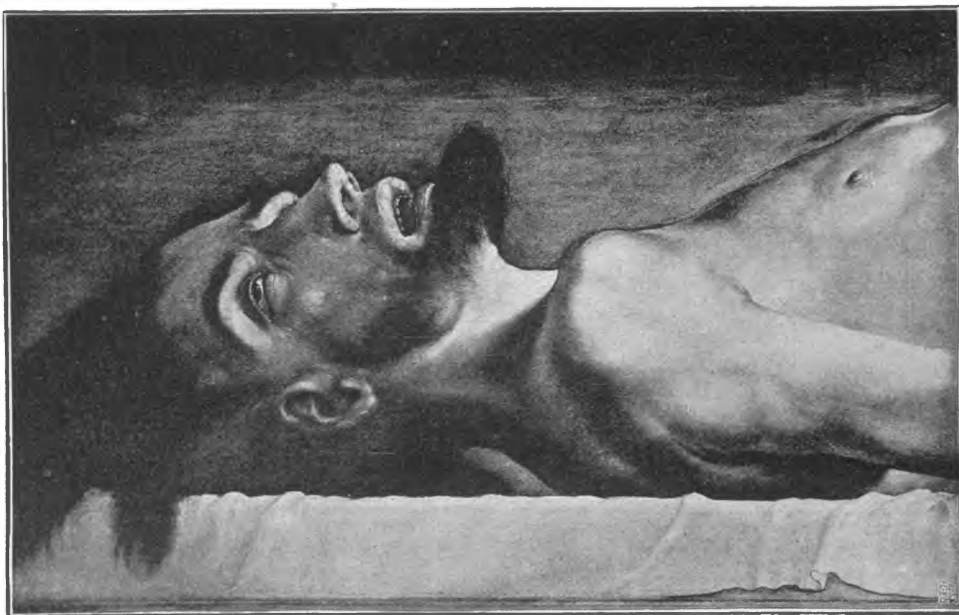


Рис. 598. Гольбейнъ-младшій. Голова утопленника. Базельскій музей.

Базель находился въ то время на высшей точкѣ блеска. Въ 1501 году онъ примкнулъ къ союзу городовъ, что обезпечило ему миръ. Удачное положеніе по дорогѣ въ Италію увеличивало доходы города съ его многочисленнымъ богатымъ купечествомъ; здѣсь кипѣла шумная открытая жизнь. Кромѣ того Базель служилъ убѣжищемъ для гуманистовъ Рехлина, Себастіана Брандта, Эразма Роттердамскаго и проч. Послѣдній съ 1513 года пріѣзжаетъ сюда каждый годъ, а съ 1521 года поселяется окончательно, причемъ играетъ значительную роль

въ жизни Гольбейна, какъ его другъ и покровитель. Въ Базелѣ, главнымъ образомъ, развивалось книгопечата- ніе, и именнo здѣсь работали знаме- нитые книгопечатники Кратандеръ, Лангендорфъ, Амербахъ и проч.

Отсюда Гольбейнъ въ 1517 году выѣзжаетъ ненадолго въ Лю- цернъ раскрашивать фасады домовъ, и за драку съ однимъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ штрафуется не- большой суммой; въ 1519 году онъ записывается въ цехъ живописцевъ Базеля, въ 1520 году получаетъ право гражданства и женится на вдовѣ Елизаветѣ Шмидтъ. Если она дѣйствительно служила мо- делью для «Золотурнской Мадон- ны», то она была замѣчательной кра- соты, но портретъ ея вмѣстѣ съ двумя дѣтьми, нарисованный Голь- бейномъ въ 1528 году, представляетъ пожилую, расплывшуюся мѣщанку съ опухшими отъ слезъ вѣками. Бракъ не былъ счастливъ, и супруги впослѣдствіи разошлись. Въ то вре- мя одною изъ причинъ раздоровъ въ семьяхъ художниковъ было со- ціальное ихъ положеніе; мужъ имѣлъ доступъ въ кружки ученыхъ и ари- стократовъ, въ то время, какъ жена оставалась женою ремесленника и ни- куда не принималась. Вторая при- чина находится въ самомъ Гольбейнѣ.

Судя по его портрету, находящемуся въ Базелѣ, онъ былъ замѣ- чательно красивымъ, беззаботнымъ и жизнерадостнымъ челоуѣ-



Рис. 599. Гольбейнъ-младшій. Такъ называемый Христосъ въ гробу (правильнѣе — «Утопленникъ»), — картина 1521 г. Базельскій музей.

комъ, пользовавшимся большимъ успѣхомъ у женщинъ и не отказывавшимся ни отъ какого времяпрепровожденія. Въ то же время, въ его лицѣ видна холодная насмѣшливость, склонность къ критикѣ (см. рис. 597). Пьяницей и кутилой онъ не былъ, такъ какъ этому противорѣчитъ его художественное письмо. Эта психологическая зависимость между техникой, стилемъ и темпераментомъ художника не изслѣдована систематично, но твердо установлена, и вліяніе темперамента ярко высказывается въ произведеніяхъ Рембрандта, Гальса и Рубенса. Что Гольбейнъ былъ отчасти виноватъ въ семейной разладѣ указываетъ,

*Adam bangt aie erden.*



Рис. 600. Г. Гольбейнъ-младшій. Смерть и Адамъ. (Изъ танца смерти.)

по мнѣнію френологовъ, форма его уха, лишеннаго мочки. Съ одной стороны это признакъ гениальности, но съ другой — показываетъ вспыльчивость и раздражительность. Съ такими натурами жены рѣдко умѣютъ ладить; что касается характера жены, то неизвѣстно, была ли она сварливой, хотя она представляется тяжелой и несимпатичной.

Въ 1526 году Гольбейнъ ѣдетъ въ первый разъ въ Англію, гдѣ поселяется, по рекомендаціи Эразма, въ домѣ Томаса

Моруса, и зарабатываетъ столько, что по возвращеніи покупаетъ для своихъ два дома. Это время было блестящей эпохой царствованія Генриха VIII; Гольбейнъ получилъ доступъ въ среду образованнаго дворянства и оставилъ за собою всѣхъ англійскихъ художниковъ. Какъ разъ съ 1522 года поднимается гоненіе на картины въ церквахъ и между прочими была уничтожена одна Гольбейна, что глубоко оскорбило художника. Онъ кончаетъ циклъ картинъ въ Базельской ратушѣ и въ 1532 году уѣзжаетъ вновь въ Англію. Между тѣмъ Базельскій совѣтъ спохватился и послалъ

Гольбейну письменное предложеніе отъ 2 сентября 1532 года возвратиться въ Базель, обѣщая жалованье въ 30 гульденовъ ежегодно. Если принять во вниманіе, что для прожитія нужно было въ то время 70 гульденовъ по крайней мѣрѣ, то немудрено, что 35-лѣтній художникъ, разставшійся съ нуждой только за послѣдніе годы въ Англии, предпочелъ щедрую чужбину скупой родинѣ. Обыкновенно въ этомъ случаѣ сравниваютъ Гольбейна съ Дюреромъ, который не покинулъ еще болѣе неблагодарный Нюренбергъ; но будь геній Дюрера въ другихъ условіяхъ, быть - можетъ онъ создалъ бы еще больше, а между тѣмъ, въ сущности, онъ остался исключительно нѣмецкимъ. Къ тому же народъ не имѣетъ права упрекать художника, такъ какъ искусство — источникъ душевной муки, которую не можетъ оплатить никакая слава и золото. Для нѣмецкаго искусства большая потеря, что большая часть произведеній Гольбейна находилась и находится теперь въ Англии. Произведенія его имѣли только косвенное вліяніе на нѣмецкую живопись, въ то время, какъ для англійскаго искусства они служили неистощимымъ источникомъ изысканнаго стиля, вкуса и колорита. Художественныя качества Гольбейна, превосходящія школу прерафаэлитовъ, подобной которой нѣтъ въ Германіи, были для нея утрачены по жалкой близорукости современниковъ.

вторичномъ пребываніи Гольбейна въ Англии съ 1532 по 1538 годъ имѣются только свѣдѣнія чисто внѣшняго характера. Онъ жилъ въ «Stahlhof'ъ», торговомъ кварталѣ нѣмецкой ганзы, и написалъ нѣсколько портретовъ нѣмецкихъ купцовъ и англійскихъ аристократовъ. Съ 1536 года онъ дѣлается



Рис. 601. Гольбейнъ-младшій. Смерть и разносчикъ. (Изъ танца смерти.)

придворнымъ живописцемъ съ приличнымъ жалованьемъ, получаетъ титулъ камергера, и въ этомъ званіи ѣдетъ въ

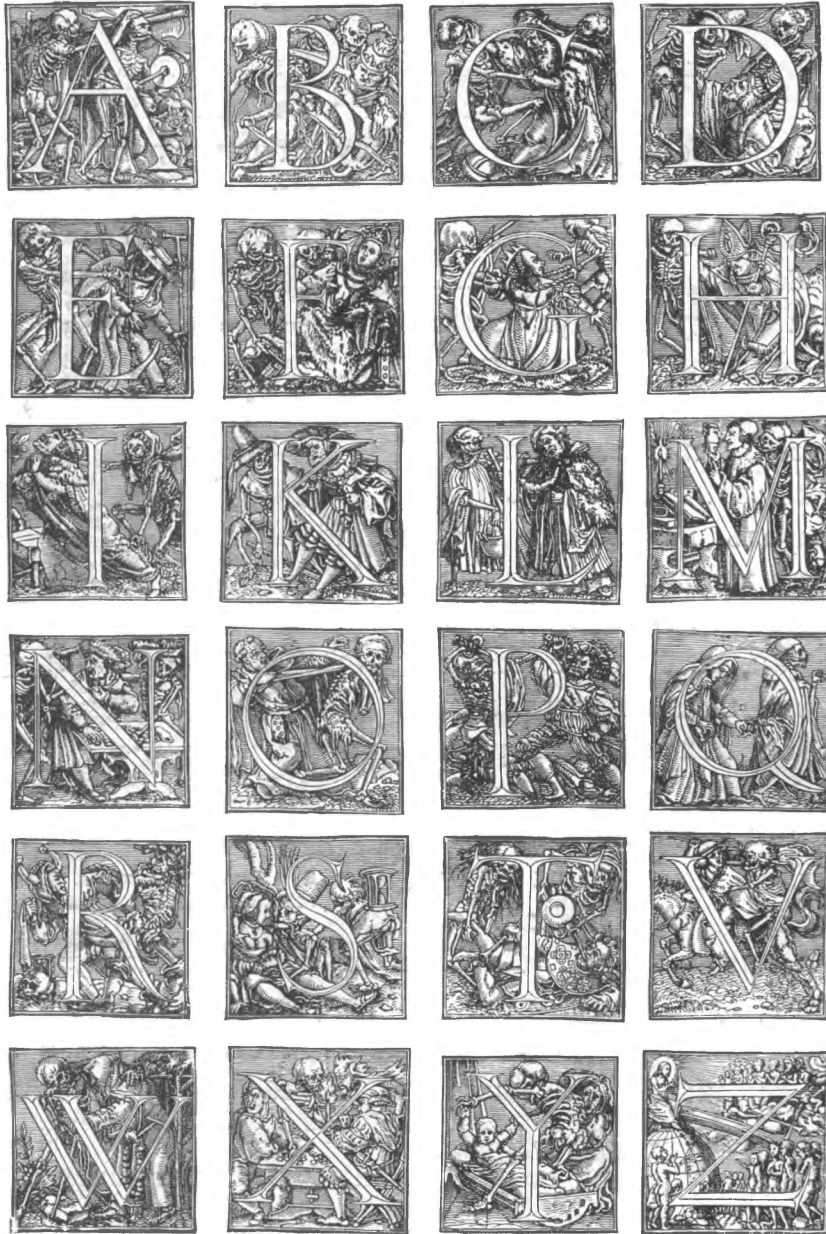


Рис. 602. Гольбейнъ-младшій. Азбука танца смерти.

Брюссель и Бургундію, чтобы писать портреты предполагаемыхъ невѣстъ короля. Въ 1538 году онъ пріѣзжаетъ въ Ба-

зель, гдѣ на этотъ разъ его встрѣчаютъ, какъ великаго чело-  
вѣка, и предлагаютъ вновь остаться на 50 гульденовъ возна-  
гражденія и постоянные заказы. Гольбейнъ выхлопоталъ два  
года на размышленіе, въ теченіе которыхъ женѣ Гольбейна  
должны выдавать 40 гульденовъ въ годъ. Однако онъ



Рис. 603. Гольбейнъ - младшій. Портретъ ювелира Моретта. Дрезденская галлея.

не возвратился, а проѣхалъ въ Англию черезъ Парижъ, гдѣ от-  
далъ своего сына Филиппа въ ученіе къ золотыхъ дѣлъ мастеру

Въ 1543 году въ Лондонѣ свирѣпствовала чума, жертвою  
которой сдѣлался и Гольбейнъ. Въ 1861 году было найдено





Рис. 604. Гольбейнъ-младшій. Золотурнская Мадонна. Частная галлерей въ Золотурнь.

въ архивахъ собора св. Павла, составленное наскоро его завѣщаніе, безъ его подписи, но съ подписями четырехъ свидѣтелей, гдѣ онъ распоряжается уплатою долговъ, имуществомъ, заботится о двухъ неизвѣстныхъ дѣтяхъ, вѣроятно, незаконныхъ, но не упоминаетъ о семействѣ, которое онъ достаточно обезпечилъ при жизни. Могила Гольбейна неизвѣстна; сто лѣтъ спустя послѣ его смерти, коллекціонеръ Вольтманъ и горячій почитатель художника лордъ Арондель напрасно старались разыскать ее.

Насколько темна и таинственна жизнь Гольбейна, окончившаяся ранней и трагической смертью, настолько отличаются ясностью его произведенія, служащія дополненіемъ къ дюреровскимъ. Языкъ и произведенія Лютера и Дюрера становятся понятными послѣ долгаго изученія; произведенія Гольбейна ясны, классически-чисты и понятны каждому и остаются всегда современными. Можно коротко сказать: тамъ, гдѣ кончается Дюреръ, начинается Гольбейнъ. Дюреръ стоитъ еще по эту сторону грани 1517 года, онъ вполнѣ художникъ готики и только подъ конецъ поддается отчасти вліянію эпохи Возрожденія. Гольбейнъ—вполнѣ художникъ эпохи Возрожденія. Въ началѣ его дѣятельности еще есть воспоминанія о готикѣ, ошибочныя формы и выраженія, но онъ вполнѣ проникается духомъ Ренессанса; руководителями его на этомъ пути являются отецъ и Эразмъ; изученіе итальянскихъ гравюръ и, можетъ быть, путешествіе въ верхнюю Италію дополнили его образованіе, оставивъ его въ то же время вполнѣ національнымъ.

Достоинства чисто-монументальныхъ и декоративныхъ работъ Гольбейна безспорны, но онѣ всѣ погибли, и понятіе объ нихъ даютъ нѣсколько плохихъ копій, два-три документа и свидѣтельства лицъ, видѣвшихъ ихъ. Приходится ограничиваться нѣсколькими замѣтками.

Изъ англійскихъ работъ Гольбейна утрачена декорация «Stahlhof'a» къ коронаціи Анны Болейнъ въ 1533 году, также двѣ большія аллегорическія картины «Тріумфъ бѣдности» и «Тріумфъ богатства» для Гильденголля; кусокъ картона съ

изображеніемъ Генриха VIII и его отца показываетъ, какое замѣчательное произведеніе должно было быть изображеніе короля, его родителей и Джэнь Сеймуръ въ Уайтголль, и какой пробѣлъ составляетъ потеря этихъ работъ.



Рис. 605. Гольбейнъ-младшій. Лордъ Фоксъ. Виндзорскій замокъ.

Поражаетъ реализмомъ картина 1521 года, представляющая утопленника съ открытымъ ртомъ и полузакрытыми глазами. Такъ какъ подобное ультрареальное изображеніе было неслыханнымъ въ то время, то онъ преобразилъ его въ «Умершаго Христа», прибавивъ рану отъ копья. Но лицо оста-

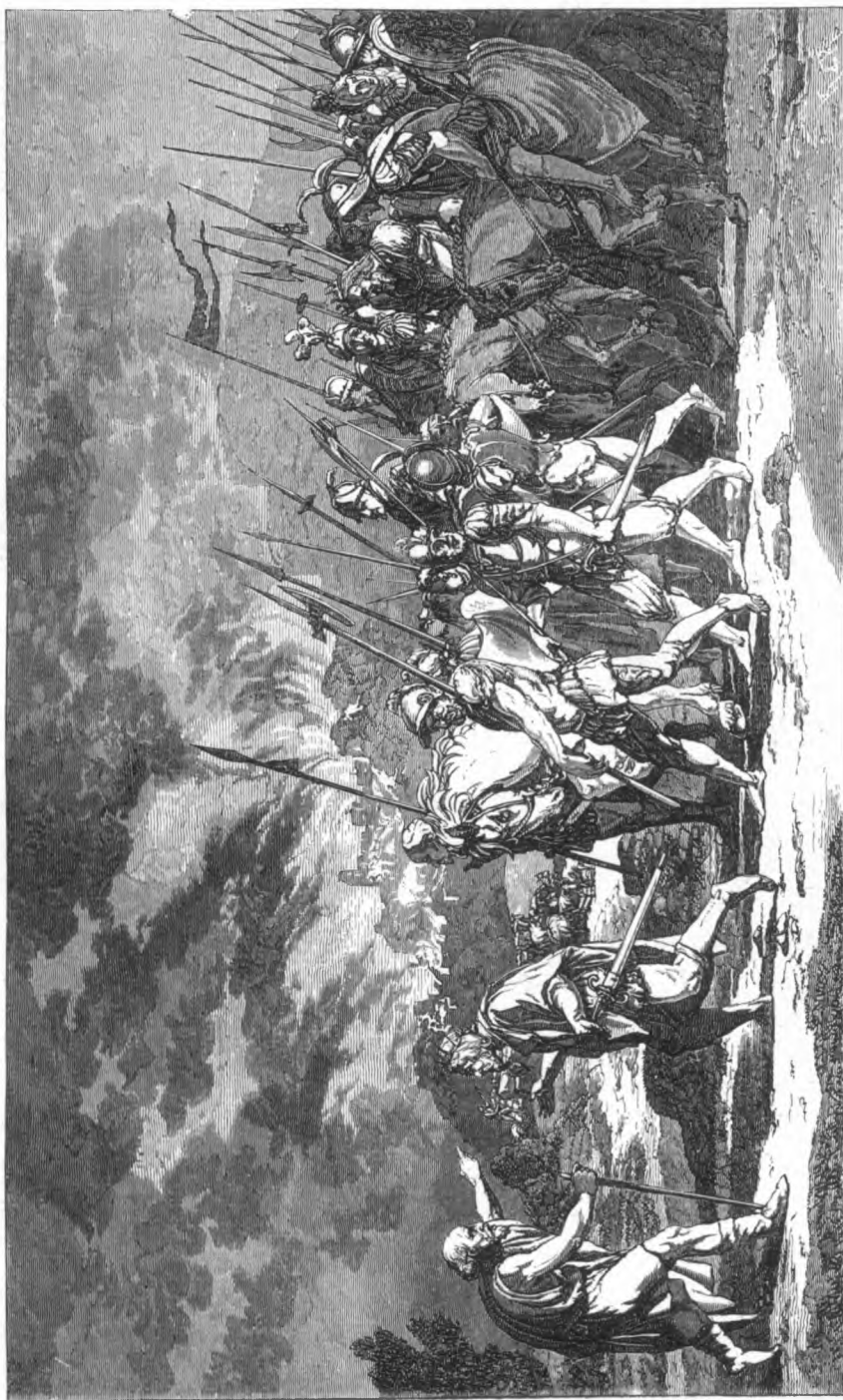


Рис. 606. Г. Гольбейнъ-младшій. «Самуиль отвергаетъ Саула». Эскизъ для ратуши. Базель, музей.

лось съ открытыми глазами и ртомъ, что вполнѣ не отвѣчаетъ образу Христа (см. рис. 598 и 599).

«Страсти 1529 года», — 8 картинъ въ одной рамѣ, не смотря на грубыя краски, вполнѣ характеризуютъ стиль Гольбейна: факты воспроизведены размашистыми штрихами, съ удивительной легкостью и силой, особенно въ передачѣ кровавыхъ подробностей мученій и распятія.

Изъ юношескихъ работъ Гольбейна, отличающихся натуральностью, нѣкоторымъ пристрастiemъ къ дюреровскимъ формамъ, сходствомъ, замѣчательны портреты бургомистра Мейера, его второй жены, художника Гербстера и — лучший



Рис. 607. Гольбейнъ-младшій. Жертвоприношеніе Авраама.

изъ всѣхъ — портретъ молодого ученаго Бонифація Амербаха, друга и почитателя Гольбейна.

Юношескій періодъ дѣятельности Гольбейна заключается «Золотурнской Мадонной» — 1522 года и «Мадонной семейства Мейеръ» въ Дрезденѣ и Дармштадтѣ 1526 или 28 года. Обѣ представляютъ портреты заказчиковъ, но фигуры Мадоннъ идеализированы и даютъ понятіе о томъ, каково было монументальное искусство Гольбейна. Въ «Золотурнской Мадоннѣ» хорошенькая мать сидитъ на возвышеніи подъ аркой съ Младенцемъ на колѣняхъ. Направо отъ нея Мартинъ Турскій епископъ подаетъ нищему милостыню, налѣво — въ полномъ вооруженіи св. Урсъ.

Архитектурная часть яснѣ выдѣляетъ группу. Реализмъ художника виденъ въ отсутствіи ангеловъ и нимба. Картина отличается непринужденностью и благороднымъ колоритомъ (см. рис. 604)

«Мадонна семейства Мейеръ» имѣется въ двухъ экземплярахъ, и неизвѣстно, который подлинный. Совершенство дрезденской картины, считающейся копіей съ дармштадтской, незначительность измѣненій заставляють склониться на сторону такихъ авторитетовъ, какъ Герм. Гриммъ, которые считаютъ ее собственно ручною копіей



Рис. 608. Гольбейнъ - младшій. Портретъ Анны Клеве.

Гольбейна, — мнѣніе, опровергаемое многими знатоками и между прочимъ извѣстнымъ А. фонъ-Цаномъ. Небольшая разница въ перспективѣ можетъ быть объяснена тѣмъ, что первая предназначалась для капеллы, а вторая для комнатъ. Это идеальное изображеніе нѣмецкой матери. Фигура Богоматери съ изящными чертами



лица, стоящей въ нишѣ и держащей Младенца, полна благородства и трогаетъ зрителя. Ее приравниваютъ къ Сикстинской Мадоннѣ, но та имѣетъ совершенно другой характеръ, чуждый нѣмецкому. Вокругъ Мадонны расположены члены семейства Мейеръ—онъ самъ, его обѣ жены и дѣти, всѣ погружены въ молитву. Краски имѣютъ мягкій блескъ. Эта картина—произведеніе уже новаго времени и лучшее украшеніе нѣмецкой эпохи Возрожденія; благородный стиль этой эпохи имѣлъ вліяніе и на послѣдующія произведенія художника. Остается нерѣшеннымъ вопросъ, держитъ ли на рукахъ Богоматерь Христа, или маленькаго умершаго Мейера, въ память котораго и былъ сдѣланъ заказъ (см. рис. 609, отдѣльное приложеніе).

Въ первое пребываніе въ Англій, Гольбейнъ началъ знаменитую коллекцію рисунковъ, изображавшихъ выдающихся лицъ послѣднихъ десяти лѣтъ царствованія Генриха VIII (всего 87), хранящихся въ Виндзорѣ и гениально исполненныхъ. Особенно тонко передана внутренняя жизнь въ женскихъ портретахъ.

Въ 1528 году Гольбейнъ кончаетъ роспись Базельской ратуши, и вновь изображаетъ Эразма. Возвращается онъ въ Англію, вѣроятно черезъ Антверпенъ, такъ какъ на его слѣдующихъ работахъ отражается вліяніе Квинтена Матсея, о которомъ мы говорили выше (см. стр. 300—301).

Достойно замѣчанія, что Гольбейнъ первый изъ нѣмецкихъ художниковъ обратилъ вниманіе на тщательное изображеніе рукъ; въ его портретахъ можно составить понятіе о характерѣ оригинала, не глядя на лицо, по однѣмъ только превосходно моделированнымъ кистямъ рукъ.

Ставъ вполне придворнымъ человѣкомъ, Гольбейнъ придаетъ всѣмъ портретамъ благородный, аристократическій видъ; рѣзкихъ контрастовъ нѣтъ, краски мягкія и ласкающія. У него есть только одинъ недостатокъ—слабая воздушная перспектива.

Замѣчательный портретъ молодого базельскаго купца Юрга Гизе (1532 г.), находящійся въ Берлинѣ, изображаетъ его за конторкой, распечатывающимъ письмо. Обстановка и поза полны спокойствія и глубокаго чувства и заставляютъ сравнивать съ портретами старой нидерландской школы (см. рис. 610).



Рис. 609. Гольбейнъ-младшій. Мадонна семейства бургомистра Мейера. Дрезденъ.

Изъ массы портретовъ королевъ, дворянства и нѣмецкихъ купцовъ, выдается портретъ ювелира Моретта въ Дрезденской галлерей, который еще тому назадъ 30 лѣтъ считался портретомъ Ліонардо да-Винчи.



Рис. 610. Гольбейнъ-младшій. Портретъ Юрга Гизе. Берлинскій королевскій музей.

Гольбейнъ оставилъ только 80 произведеній. Они—лучшія произведенія нѣмецкаго Возрожденія, и при посредствѣ ихъ былъ впервые перенесенъ этотъ стильъ въ Англію и привился тамъ. Если англійское искусство стоитъ въ настоящее время высоко, то оно обязано этимъ Гольбейну. Усиленное покло-



Рис. 611. Амброзіусъ Гольбейнъ. Неизвѣстный. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

неніе Гольбейну вызвало въ Англіи многочисленныя поддѣлки. На Германію Гольбейнъ имѣлъ только вліяніе, но въ настоящее время все болѣе и болѣе, повидимому, начинаютъ цѣнить и понимать все величіе генія старо-нѣмецкаго художника.

Гольбейнъ былъ хорошій рисовальщикъ и граверъ. Изъ изданныхъ имъ политипажей особенно извѣстна «Пляска смерти», напечатанная на сорока слишкѣмъ листахъ и выдержавшая много изданій, изъ которыхъ первое относится къ 1538 году.

«Пляска смерти» — одинъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ средневѣковыхъ художниковъ. Нерѣдко стѣны монастырей покрывались изображеніями этой «пляски», написанной по извѣстному канону, или шаблону: представитель каждаго сословія изображался пляшущимъ съ своимъ скелетомъ. Гольбейнъ взялъ, такимъ образомъ, готовый матеріалъ, но разработалъ его съ достоинствомъ истиннаго художника. У него смерть не вѣчный спутникъ человѣка, а дьяволъ, вторгающійся съ хищнической радостью въ земную жизнь и разстраивающій всѣ людскіе планы. Королева гордо идетъ среди своей свиты, а смерть, изысканно учтивымъ придворнымъ движеніемъ, указываетъ ей на выкопанную для нея могилу. Король сидитъ на тронѣ, окруженный своимъ дворомъ, а страшный скелетъ двумя костлявыми руками ухватился за его корону. Папа вѣнчаетъ на царство короля, а смерть въ этотъ торжественный моментъ, подкравшись сзади, внезапно схватываетъ намѣстника престола. Она подноситъ отравленный кубокъ пирующему герцогу; съ фонаремъ и колокольчикомъ, въ видѣ причетника, идетъ со священникомъ причащать умирающаго. Невѣста одѣвается къ вѣнцу, а скелетъ надѣваетъ на нее ожерелье изъ костей: Исключеніе составляетъ оборванный нищій, сидящій въ грязной кучѣ: смерть обходитъ его. Кромѣ того, Гольбейномъ была составлена цѣлая азбука «Танца Смерти» изъ 24 буквъ (см. рис. 600, 601 и 602).

Почти обо всѣхъ рисункахъ Гольбейна уже было сказано выше, но мы приводимъ полный ихъ списокъ.

Рис. 561. Глупость спускается съ кафедры. Изъ рисунковъ Гольбейна къ книгѣ Похвала Глупости.

Рис. 598 и 599. Христосъ въ гробу, собственно говоря, — «Утопленникъ» (см. выше, стр. 612).

Рис. 600—602. Изъ знаменитой Пляски Смерти: смерть Адама, смерть разносчика, и алфавитъ Пляски Смерти.

Рис. 603. Портретъ ювелира Моретта, одно изъ сокровищъ Дрезденской галлерей.

Рис. 604. Золотурнская Мадонна (о ней см. выше, на стр. 614).

Рис. 605. Лордъ Фонсъ, — чудесный портретъ изъ коллекціи Виндзорскаго замка.



Рис. 606. «Самуилъ отвергаетъ Саула». Одна изъ картинъ, сдѣланныхъ для базельской ратуши. Фигура пророка мощна и экспрессивна.

Рис. 607. Жертвоприношеніе Авраама. Костюмъ на Патріархѣ совершенно фантастиченъ; Исаакъ же изображенъ пораженнымъ ужасомъ смерти.

Рис. 608. Анна Клеве—одинъ изъ превосходнѣйшихъ портретовъ Гольбейна.

Рис. 609. (Отдѣльное приложеніе). Мадонна семейства Мейеръ. Дрезденская галлерей (о ней см. выше, стр. 615).

Рис. 610. Портретъ Юрга Гизе,—одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ портретовъ Гольбейна, составляющій превосходное украшеніе Берлинскаго музея.

Эрмитажъ не обладаетъ ни одной картиной Гольбейна, хотя №№ 465 и 466 прежде признавались его работами. Но въ настоящее время портретъ знаменитаго Эразма Роттердамскаго признанъ плохую копіею съ Ганса Гольбейна, а другой портретъ «Неизвѣстнаго» признается работою его брата, Амброзіуса Гольбейна. Копію съ послѣдняго мы прилагаемъ (см. рис. 611). Родился Амброзіусъ около 90 годовъ XV вѣка, умеръ послѣ 1518 года.



Рис. 612. Гансъ Буркмайеръ. Иллюстрація къ «Бѣлому королю». Ботшафтъ передъ голубымъ королемъ.





Рис. 613. Фризь потолка замка въ Іеврѣ.

## ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

### Скульптура, зодчество и утварь эпохи Возрожденія.



становившись подробно на главныхъ представителяхъ живописи эпохи Возрожденія, мы теперь, въ короткомъ очеркѣ, насколько позволяютъ размѣры нашего изданія, должны указать на рядъ художественныхъ произведеній изъ другихъ отраслей искусства, раскиданныхъ по разнымъ городамъ Европы. Эпоха Возрожденія положила конецъ готикѣ. Эпоха Возрожденія — была эпохой полного разрыва съ идеалами среднихъ вѣковъ. Гуманизмъ, смѣнившій средневѣковое кулачное право, откинулъ всю средневѣковую схоластику, — и на любви къ міру античному основалъ новое искусство. Все напоминавшее міровоззрѣніе предыдущихъ вѣковъ было отринуто, — чистые формы эллиновъ и римлянъ легли въ основу новаго искусства. Но оно не явилось слѣпымъ подражаніемъ антикамъ. Филиппо Брунеллески (1378—1446), гениальный итальянецъ, связалъ античный міръ съ XV вѣкомъ, приурочивъ классическія формы къ потребностямъ времени, и перенесъ римскій куполь въ грандіозныхъ размѣрахъ на христіанскія церкви (Санта Марія дель-Фіоре во Флоренціи). Венеція дала рядъ превосходныхъ зодчихъ, давшихъ

удивительные фасады жилых домовъ. Изъ Италіи—этого разсадника искусствъ,—новые мотивы творчества пришли въ Германію, Голландію, Фландрію и Францію. Каждая страна по своему воспроизвела эти мотивы: Германія приняла ихъ въ болѣе тяжеловѣсныхъ формахъ, Фландрія слишкомъ стала манерничать, Франція держалась на высотѣ истинныхъ задачъ искусства, но тоже лишилась того благородства, которымъ дышитъ итальянскій стиль Возрожденія. Мы прилагаемъ здѣсь

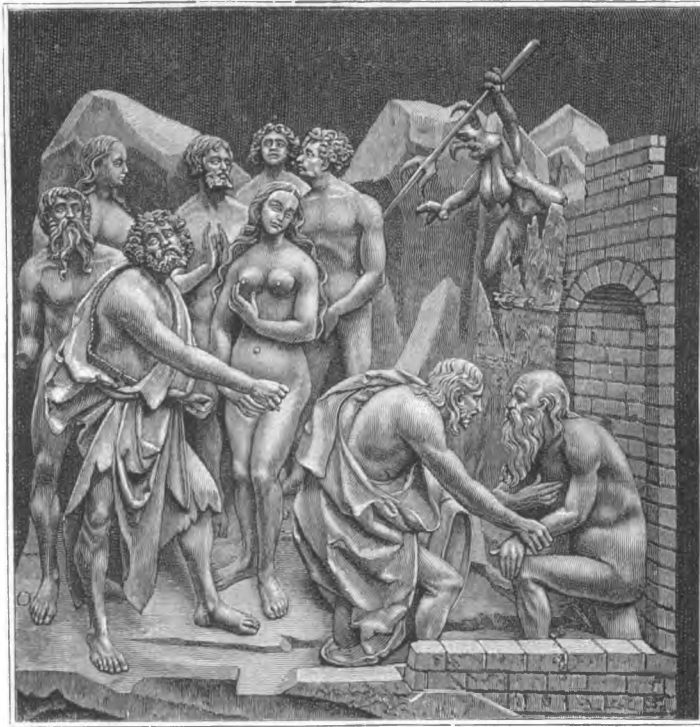


Рис. 614. Брюггеманъ. Рельефъ «Схождение Иисуса Христа въ адъ». Алтарь Шлезвигскаго собора.

коллекцію точныхъ копій съ произведеній скульптуры, архитектуры и утвари, но ограничиваемся краткимъ текстомъ, являющимся какъ бы указателемъ къ рисункамъ.

Рис. 614. Гансъ Брюггеманъ (первая половина XVI столѣтія). «Схождение Иисуса Христа въ адъ». Рельефъ на главномъ алтарѣ въ шлезвигскомъ соборѣ хотя и обнаруживаетъ его знакомство съ рѣзбою Дюрера, но въ выборѣ формъ,—недостаточную способность къ тонкой характеристикѣ. Художникъ XVI вѣка, но выше его собратьевъ XV. Техническая ловкость преобладаетъ надъ талантомъ.

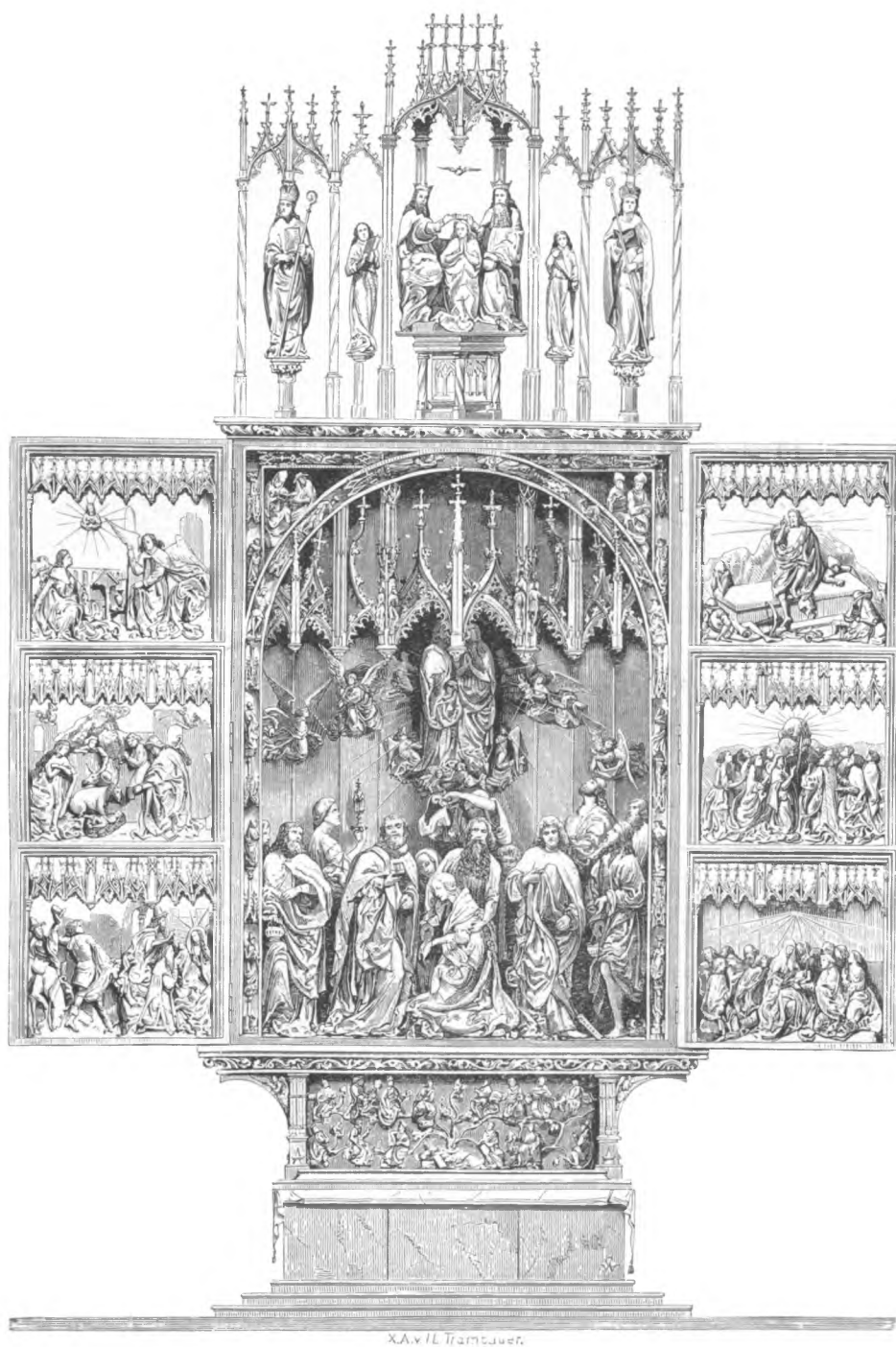


Рис. 615. Фейт Штосс. Главный алтарь в церкви Богоматери в Кракау.

Рис. 615. Фейтъ Штоссъ (1450—1533). Главный алтарь въ Соборѣ Богоматери — одно изъ лучшихъ произведеній Штосса въ Кракау, куда онъ переселился въ 1476 году изъ Нюрнберга еще очень молодымъ человѣкомъ.



Рис. 616. Штоссъ. Благовѣщеніе въ вѣнкѣ изъ розъ. Нюрнбергъ, Германскій музей.

Рис. 616. Благовѣщеніе въ вѣнкѣ изъ розъ, Фейга Штосса. Нюрнбергъ, музей, и рис. 617 и 618—медальоны изъ розоваго вѣнка. Вернувшись въ 1496 г. въ Нюрнбергъ, Штоссъ создалъ свои лучшія вещи. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательно «Благовѣщеніе»: вырѣзанныя изъ дерева въ человѣческой ростъ фигуры, окруженныя гигантскимъ вѣнкомъ изъ розъ, также



Рис. 617. Штоссь. Медальйонъ  
изъ розоваго вѣнка.



Рис. 618. Штоссь. Медальйонъ  
изъ розоваго вѣнка.

выточеннымъ изъ дерева, въ который вставлены семь медальйонъ, рельефно изображающихъ жизнь Пресвятой Дѣвы. Цѣлое виситъ на цѣпи, спускаясь отъ свода хоръ, въ Лоренцкырхе.

Рис. 619. Адамъ Краффтъ (1430—1507). Рельефъ надъ входомъ въ «городскіе вѣсы» въ Нюрнбергѣ. Рельефъ надъ входомъ въ городской Waghaus — самое раннее изъ выдаю-



Рис. 619. Адамъ Краффтъ. Рельефъ надъ входомъ въ «Городскіе вѣсы» въ Нюрнбергѣ.

щихся произведеній Краффта, изображающее городскаго вѣсовщика за работой вмѣстѣ съ помощникомъ и купцомъ. Эта полная жизни композиція относится къ 1497 году.

Рис. 620. Адамъ Краффтъ. «Несеніе креста». Нюрнбергъ, первая остановка—передъ воротами Тиргартена. Вмѣстѣ съ прочими художниками, Адамъ Краффтъ исполнилъ семь «Остановокъ» или «падений» Иисуса Христа, придерживаясь указаній Мартина Кецеля, совершившаго два путешествія въ Иерусалимъ; разстоянія между «остановками» равны указаннымъ Кецелемъ при описаніи скорбнаго пути Христа. Хотя эти рельефы грубо-натуральны, но поражаютъ чистотой чувства и яснымъ распредѣленіемъ группъ. На первомъ рельефѣ изображена встрѣча Спасителя, несущаго крестъ, съ Богородицею. Здѣсь особенно ярко выраженъ контрастъ между грубыми солдатами и падающей отъ скорби Богородицею.

Рис. 621. Адамъ Краффтъ. Дарохранительница въ Лоренцкирхе въ Нюрнбергѣ. Она пользовалась большимъ почетомъ у современниковъ и была исполнена въ 1493—1500 году.



Рис. 620. Адамъ Краффтъ. «Несеніе креста». Нюрнбергъ;—первая остановка передъ воротами Тиргартена.

Это—пирамида, доходящая до свода собора, покрытая рельефами, изображающими Страсти Господни, статуями въ человѣческой ростъ и изящными статуетками. Архитектурныя украшенія имѣютъ манерныя формы позднѣйшаго готическаго стиля, къ которому, очевидно, художникъ былъ пристрастенъ и передавалъ его игривыя формы съ большою техническою законченностью (напр., фіаль, завивающійся спиралью). Цѣлое слишкомъ загромождено украшеніями, но многія отдѣльныя части, напримѣръ, три колѣнопреклоненныя фигуры по сторонамъ пирамиды, замѣчательны своей пластикой.

Рис. 622. Петръ Фишеръ (1455—1529). Гравированная доска гробницы, Мейсенъ. Въ надгробныхъ памятникахъ работы Фишера видны общераспространенныя встарину изображенія на верхней доскѣ умершихъ, иногда выгравированныя, иногда рельефныя. Они отличаются твердымъ рисункомъ, чистотою исполненія, вѣрностью натурѣ. Въ болѣе раннихъ гробницахъ преобладаютъ украшенія готическаго стиля; въ позднѣйшихъ, напримѣръ, гробницѣ герцогини Сидоніи въ Мейсенскомъ соборѣ, орнаменты носятъ характеръ стиля эпохи Возрожденія.

Рис. 623. «Скорбящая Богородица». Нюрнбергъ, германскій музей. Въ концѣ XV вѣка повсюду въ Европѣ любимой темой изображенія служили страданія Иисуса



Христа, но въ Германіи они передавались съ большей серьезностью и послѣдовательностью, чѣмъ въ Итали. Фигура Скорбящей Богоматери, очевидно, остатокъ большой группы, изображавшей Распятіе, и можетъ быть причислена къ благороднѣйшимъ созданіямъ XV вѣка.

Рис. 624 и рис. 626. Петръ Фишеръ. «Апостоль Павелъ», статуэтка изъ гробницы св. Зебальда въ Нюрнбергѣ, и гробница Зебальда. Рака надъ мощами св. Зебальда въ Нюрнбергѣ представляетъ смѣшеніе готическаго стиля и стиля эпохи Возрожденія, но пластическія украшенія имѣютъ исключительно новый характеръ. Это видно въ двѣнадцати фигурахъ пророковъ и апостоловъ на пилястрахъ. Именно послѣднія (большаго размѣра, чѣмъ первыя) отличаются серьезной, сильной и жизненной передачей и разнообразіемъ характерныхъ чертъ. Обладая знаніемъ итальянскаго искусства эпохи Возрожденія, Фишеръ остается вполнѣ національнымъ. Фигуры апостоловъ и пророковъ напоминаютъ скульптуру саксонско-франкскую XIII вѣка, хотя въ то же время художникъ заимствовалъ у итальянскихъ мастеровъ пропорціональность, правильность очертаній лица, свободныя складки одеждъ.

Рис. 625. П. Фишеръ. «Св. Зебальдъ грѣется у горящихъ ледяныхъ сосудовъ». Рельефъ изъ той же раки. Подножіе украшено рельефными картинами, которыя просто и очень наивно, но въ то же время правдиво и жизненно, изображаютъ событія изъ жизни святого.

Рис. 627. Король Артуръ, — изъ гробницы императора Максимилиана въ Иннсбрукѣ. Гробница императора Максимилиана въ придворной церкви была заложена уже самимъ императоромъ въ началѣ XVI вѣка и имѣетъ монументальный характеръ. Она представляетъ мраморный саркофагъ, окруженный колоссальными бронзовыми статуями

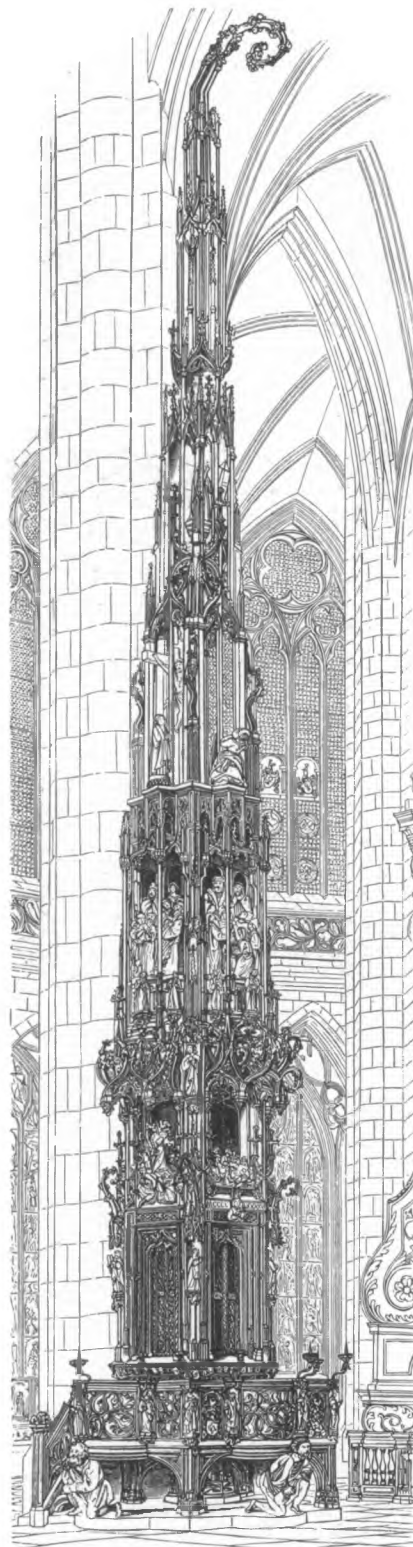


Рис. 621. Адамъ Краффтъ. Дарохранительница въ Лоренцкирхе въ Нюрнбергѣ.



Рис. 622. Петръ Фишеръ. Гравированная доска гробницы.

героевъ. Въ работѣ участвовали Гильгъ Зессельшрейберъ, Стефанъ Гадль и многіе другіе, и между ними, безъ сомнѣнія, Фишеръ, хотя нѣтъ прямыхъ указаній на его участіе. Изъ 28-ми статуй около саркофага нѣкоторыя плохи; Другія, напр., — полумифическаго короля Артура, поражаютъ свѣжестью, натуральнымъ выраженіемъ и свободою движеній. Неровность исполненія не уменьшаетъ однако значенія плана, составитель котораго придерживался старинныхъ традицій, замѣнивъ только небольшія фигуры, которыя прежде ставились по сторонамъ саркофага, въ рядъ самостоятельныхъ, идущихъ кругомъ фигуръ, сохраняющихъ простыя, жизненные черты. Гробница была закончена много спустя послѣ смерти императора.

Рис. 628. Гергардъ (конецъ XVI вѣка). Фигура изъ фонтана Августа въ Аугсбургѣ. Произведенія художника романической школы Губерта Гергарда изъ Антверпена, при всемъ техническомъ усовершенствованіи формъ, подходящихъ къ итальянскимъ образцамъ, отличаются натянутостью и принужденностью. Они не достигли натуральности итальянскихъ образцовъ эпохи Возрожденія и утратили свои природныя качества. Ихъ идеализмъ дѣланный, искусственный.

Рис. 629. Германъ Фишеръ - младшій (XVI столѣтіе). «Орфей и Эвридика» (Кертенъ). Новое направленіе въ искусствѣ ясно видно изъ небольшихъ бронзовыхъ рельефныхъ изображеній Орфея и Эвридики, Аполлона и т. п. Въ нихъ уже видно подражаніе итальянскому стилю, и именно мнѣ объ Орфеѣ передается картинно, подъ влияніемъ гравюръ Иакопо де-Барбари.

Рис. 630. Лабенвольфъ. «Человѣкъ съ гусями». Нюрнбергъ. Другое направленіе—народный элементъ, превосходно выраженный въ фигурѣ крестьянина, несущаго гусей, предназначенной для фонтана, работы Панкратіа Лабенвольфа (1492—1563), принадлежащаго къ школѣ Фишера.

Рис. 631. Жанъ Юсть (XVI вѣкъ). Памятникъ Людовика XII въ Ст.-Дени производитъ впечатлѣніе своими размѣрами и обиліемъ пластическихъ украшеній. Онъ представляетъ распространенный типъ надгробныхъ памятниковъ въ XVI столѣтіи и исполненъ не во всѣхъ частяхъ одинаково хорошо. Фигуры умершаго короля и его супруги изображены дважды: по обычаю, лежащими на гробницѣ и колѣбно-преклоненными у аналоевъ надъ аркадами, окружающими саркофагъ. Кромѣ фигуръ, изображающихъ добродѣтели, помѣщенныхъ по угламъ, памятникъ украшенъ статуями апостоловъ между арокъ. Внизу горельефныя сцены изъ жизни Людовика XVI.

Рис. 632. Жанъ Гужонъ (1515—1565). Рельефъ изъ фонтана des Innocents въ Парижѣ. Фонтанъ des Innocents представляетъ образецъ новаго направленія французскаго искусства въ эпоху послѣднихъ годовъ царствованія Франциска I и въ царствованіе Генриха II, гдѣ видно влияніе итальянской скульптуры эпохи Возрожденія. Головы статуй Гужона имѣютъ натуральное выраженіе, одежды наброшены изящными складками. Но въ формахъ виденъ французскій идеалъ: члены тоньше, голова уже и очертанія тѣла болѣе гибки, чѣмъ у итальянскихъ статуй.

Рис. 633. Пилонъ (XVI вѣкъ). Три добродѣтели. Парижъ. Лувръ. Тѣсно соединенныя между собой фигуры трехъ добродѣтелей (или трехъ грацій), которыя первоначально поддерживали урну съ сердцемъ короля Генриха II, особенно способствовали славѣ Пилона; онѣ выполнены также въ стилѣ эпохи Возрожденія.

Теперь перейдемъ къ архитектурнымъ произведеніямъ эпохи Возрожденія.

Рис. 634. Замокъ Шенонсо близъ Блюа. Все зданіе, хотя и не расположенное съ



Рис. 623. Скорбящая Богоматерь. Нюрнбергъ, Германскій музей.

теоретическою правильностью, производит картинное впечатлѣніе наивными переходами отъ одного стиля къ другому. Фасадъ замка загроможденъ башнями и плоскими арками, но въ общемъ придающими фасаду привлекательный видъ.



Рис. 624. Петръ Фишеръ. «Апостоль Павелъ». Статуэтка изъ гробницы св. Зебалда въ Нюрнбергъ.

или Флорисъ, но на самомъ дѣлѣ происхожденіе этихъ, частью плоскихъ, частью закругленныхъ, вставленныхъ одна въ другую рамокъ, относится къ болѣе раннему времени. Кромѣ орнамента изъ полосъ употребляются, какъ украшенія, кубы, пирамиды, шары и маски.

Рис. 635. Чердакъ замка Шамбора. Характерною особенностью французскихъ замковъ, кромѣ ихъ небольшой глубины, является богато декорированная крыша. Здѣсь именно видна борьба между старыми и новыми модами. Линія крыши разнообразится окнами, трубами, башнями и прорѣзями. Въ цѣломъ крыша — представляетъ расписную архитектурную фантазію.

Рис. 636. Западный павильонъ Лувра. Произведенія Пьера Леско (1510—1578) отличаются чистотою стиля. Образцомъ можетъ служить Лувръ, хотя видоизмѣненный позднѣйшими пристройками. По плану Леско, дворъ долженъ былъ замыкаться четырьмя фасадами съ павильонами по угламъ. Части, выполненныя по плану Леско, имѣютъ надъ двумя этажами, украшенными колоннами, еще аттику. Отдѣльныя выступающія части, отдѣлка разноцвѣтнымъ мраморомъ и особенно изобиліе пластическихъ украшеній, выполненныя Гужономъ и его учениками, оживляютъ все зданіе, не нарушая гармоничности и ясности цѣлага. Напр., любимыя въ то время круглыя окна (oells de boeuf) великолѣпно заполняютъ пространство надъ порталами въ нижнемъ этажѣ. Четвертый фасадъ Лувра, какъ извѣстно, въ 1871 году былъ сожженъ анархистами.

Рис. 637. Вредеманъ де-Вріесь (1527—1604). Орнаментъ. Съ 1550 года въ орнаментахъ, до сихъ поръ напоминавшихъ итальянскіе образцы, происходитъ перемѣна: вмѣсто тонкихъ завитковъ появляются переплетенія прямыхъ полосъ, напоминающія старинную металлическую оковку, плоскія, витыя и загнутыя полосы. Изобрѣтателемъ этихъ цитовъ считается Корнелисъ Вріендтъ



Рис. 625. Петръ Фишеръ. Св. Зебальдъ грѣется у горящихъ ледяныхъ сосудекъ. Рельефъ изъ гробницы св. Зебальда въ Нюрнбергѣ.

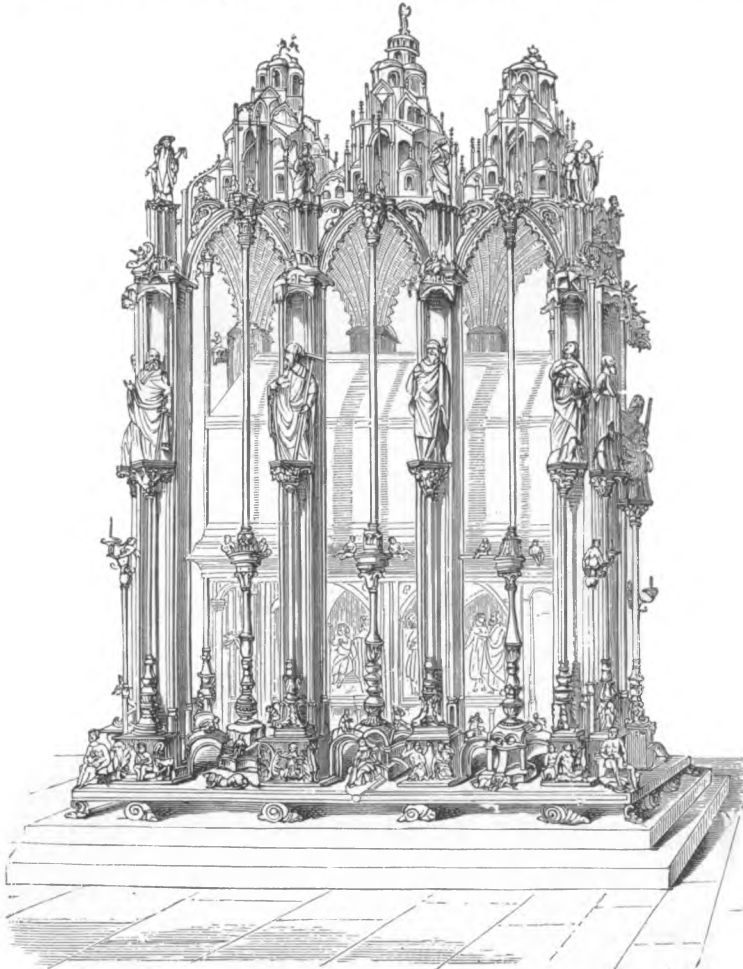


Рис. 626. Петръ Фишеръ. Гробница Зебальда въ Нюрнбергѣ.



Рис. 627. Король Артуръ. Изъ гробницы императора Максимилиана въ Инсбрукѣ.



Рис. 638. Среднее строение ратуши въ Лейденѣ, и рис. 640. Башня ратуши въ Лейденѣ. Однимъ изъ лучшихъ примѣровъ сѣверной архитектуры второй половины XVI столѣтія является ратуша въ Лейденѣ, выстроенная изъ четырехугольныхъ плитъ, съ фантастической колокольней. Ея строитель, несомнѣнно, очень талантливый, неизвѣстенъ. Главное значеніе при постройкѣ зданія онъ придавалъ контрастамъ. Флигеля остаются совершенно простыми, тогда какъ середина и фронтоны роскошно отдѣланы. Впечатлѣніе усиливается еще великолѣпнымъ крыльцомъ.

Рис. 639. Бойня въ Гаарлемѣ. Особенности голландскаго типа построекъ: наклонность къ массивности и украшенія только по угламъ и въ вѣнцѣ зданія (Kroonpingen)—ярко выражены въ Гаарлемской бойнѣ, выстроенной по плану Ливена де Кей. Постройка прекрасно сохранилась до нашего времени и служитъ украшеніемъ Гаарлемской площади.

Рис. 641. Порталь дома въ Антверпенѣ представляетъ образецъ бельгійской архитектуры, при чемъ кудреватость формъ доведена до приторности.

Рис. 642. Купальня въ домѣ Фуггера въ Аугсбургѣ. Вліяніе итальянскаго искусства особенно замѣтно въ восточныхъ и баварскихъ провинціяхъ, князья которыхъ были связаны съ итальянскими владѣтелями политикой, родствомъ и дружбой. Купальная зала дома богатаго купца Фуггера въ Аугсбургѣ выполнена совершенно въ итальянскомъ духѣ эпохи Возрожденія.

Рис. 643. Изъ Knochenhauser-Amtshaus (домъ цеха мясниковъ) въ Гильдесгеймѣ. Прекраснымъ памятникомъ старины служить домъ цеха мясниковъ въ Гильдесгеймѣ 1529 года. Она состоитъ изъ восьми этажей, покрытыхъ рѣзбой и раскрашенныхъ, изъ которыхъ четыре принадлежатъ крышѣ. Рельефы перекладинъ среднихъ частей напоминаютъ средневѣковые, но въ орнаментахъ, представляющихъ растенія, въ профилѣ видно уже вліяніе эпохи Возрожденія.

Рис. 644. Фонарикъ дома въ Кольмарѣ. Болѣе всего видно итальянское вліяніе въ каменныхъ постройкахъ тѣхъ провинцій, гдѣ употребляется мраморъ, и особенно въ уси-



Рис. 628. Гергардъ. Фигура изъ фонтана Августа въ Аугсбургѣ.



Рис. 629. Г. Фишеръ - младшій. Орфей и Звридика. Кернтень.

ми четырехугольниками оконъ. Зданія начинаютъ строиться по одному шаблонному образцу. XIX вѣкъ снова берется за старые образцы: теперь стиль Возрожденія начинаетъ преобладать всюду, и въ особенности въ Германіи. Съ особенной тщательностью нѣмцы поддерживаютъ свои старинныя постройки и, изучая ихъ, снова возвращаются къ стилю полному вкуса и чувства. Вообще, каждая страна хочетъ теперь установить связь съ своимъ историческимъ прошлымъ. Франція возстановляетъ свои зданія въ строгомъ стилѣ французскаго Возрожденія, — какъ напримѣръ, зданіе Ратуши въ Парижѣ. У насъ тоже явился поворотъ къ московскому, допетровскому стилю, и церкви послѣдняго времени уже строго держатся старинныхъ традицій.

ленною украшеніи приподнятыхъ и выступающихъ частей. Художественное значеніе фонарей, порталовъ и т. п. такъ велико, что они образуютъ почти самостоятельныя части цѣлаго.

Впослѣдствіи значеніе этихъ выступовъ какъ бы забывается зодчими, и съ каждымъ вѣкомъ зданія начинаютъ терять свой рельефъ. Стѣны лишаются орнаментистики, весь фасадъ обращается въ сплошное гладкое пространство, съ вдавленны-



Рис. 630. Лабенвольфъ. Человѣкъ съ гусями. Нюрнбергъ.

Рис. 645. Часть верхняго этажа въ домѣ Отто-Генриха. Рис. 646. Гейдельбергскій замокъ. Часть фасада дома Отто-Генриха. Однимъ изъ лучшихъ созданий эпохи нѣмецкаго Ренессанса считается Гейдельбергскій замокъ, сохраняющій характеръ крѣпости. Изъ зда-

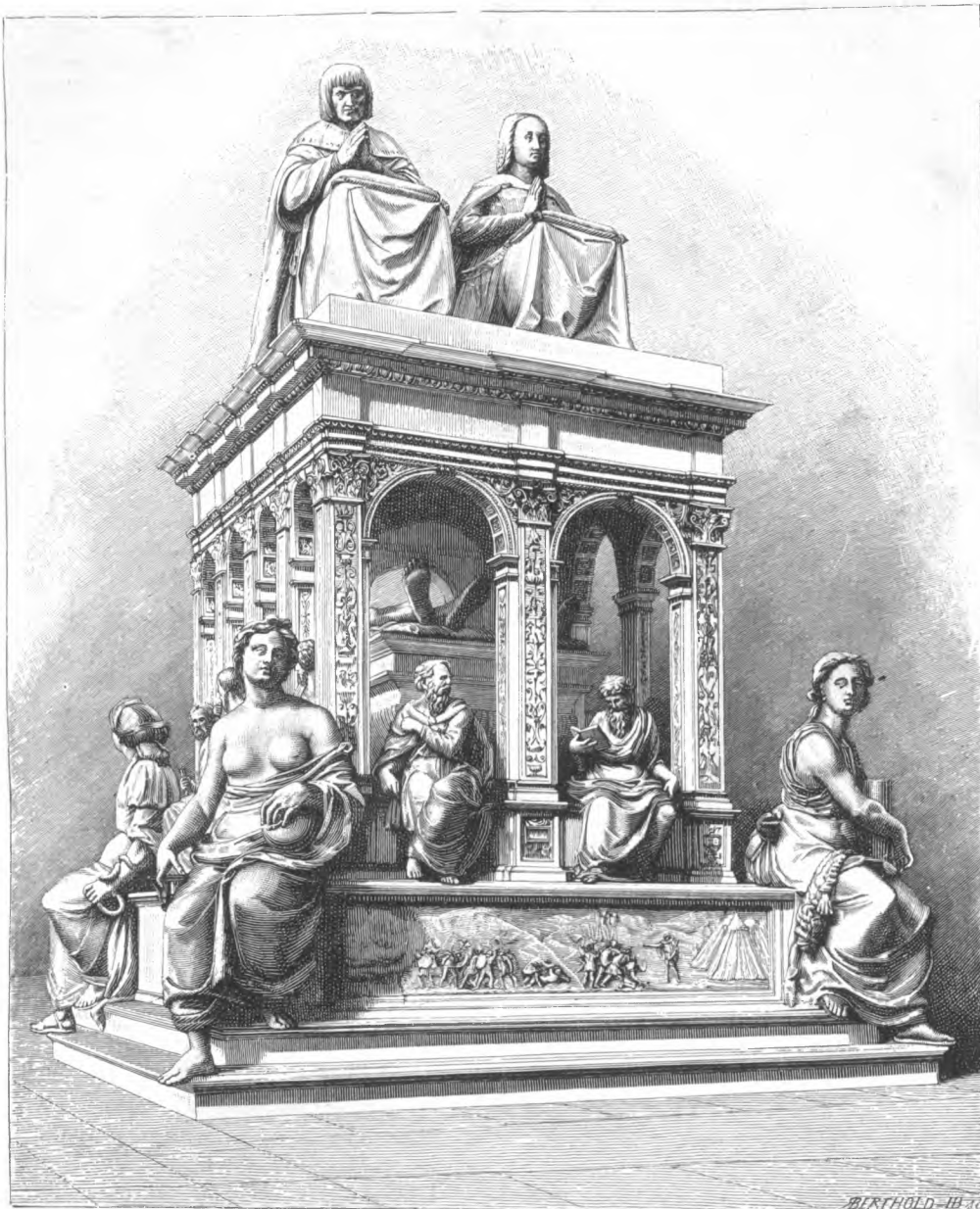


Рис. 631. Жанъ Юсть. Памятникъ Людовика XII въ Ст.-Дени.

ній различной древности, находящихся во дворѣ замка, выдается по красотѣ домъ Отто-Генриха, массивный прямоугольникъ, съ фасадомъ, который, хотя и не имѣетъ такого гармоничнаго сочетанія частей, какъ итальянскіе фасады, но замѣчательнъ великолѣпными



Рис. 632. Жанъ Гужонъ. Изъ фонтана Des Innocents въ Парижѣ. Рельефъ.

пластическими украшениями, умѣлымъ распредѣленіемъ этажей и плоскихъ пространствъ, служащихъ для оживленія и расчлененія цѣлаго. Черезъ крыльцо и порталъ входятъ въ высокій нижній этажъ, самый большой, гдѣ расположены главныя залы. Пилястры съ іоническими капителями изъ большихъ плитъ дѣлятъ этажъ на пять частей, гдѣ помѣщаются порталъ и по два окна. Пилястры украшены тонкими орнаментами. Второй этажъ раздѣляется желобчатыми полуколоннами, наверху зданіе заканчивалось первоначально фронтономъ. Ниши между оконъ занимали статуи; фронтоны надъ окнами украшали крылатыми фигурами, средніе пилястры оконъ — атлантами, гермесоподобными каріатидами. Имя строителя неизвѣстно. Называютъ имена архитекторовъ Каспара Фишера, Якова Лейдера и скульпторовъ: Антони и Александра Колинса изъ Мехельна. Постройка была начата въ 1556 году. Статуи въ нишахъ имѣютъ бельгійскій характеръ, но, въ общемъ, зданіе несомнѣнно выстроено въ итальянскомъ стилѣ, что видно изъ пилястровъ, карнизовъ и полуколоннъ.

Рис. 647. Гейдельбергскій замокъ. Часть фасада дома Фридриха. Въ 1601 году начата была постройка въ сѣверной части двора замка дома Фридриха, сходнаго по расположенію фасада съ домомъ Отто-Генриха, но съ сильнѣе выраженными формами. Строителемъ былъ архитекторъ Иоганнъ Шохъ, которому, быть-можетъ, принадлежит и планъ зданія. Пластичная отдѣлка—Себастіана Геца изъ Кура. Въ 1689 и 1693 годахъ большая часть замка была разрушена французскими войсками подъ начальствомъ Мелака, истребившаго, согласно приказу Людовика XIV, весь городъ.

Рис. 648. Одна изъ комнатъ въ замкѣ Траусницѣ при Ландегутѣ. Въ XVI вѣкѣ развивается въ Баваріи обширная архитектурная дѣятельность.



Рис. 633. Пилонъ. Три добродѣтели. Парижъ, Лувръ.

Замокъ Траусницъ напоминаетъ по плану средневѣковую крѣпость, но въкоторыя части исполнены въ готическомъ стилѣ. Рисунокъ парадной залы въ главномъ этажѣ, относящаяся ко временамъ Альбрехта V и Вильгельма V, несомнѣнно исполнена по итальянскимъ рисункамъ и притомъ художникомъ, получившимъ образование въ Италіи.

Рис. 649. Восточный флигель замка въ Торгау. Замокъ въ Торгау построенъ курфюрстомъ Іоанномъ Великодушнымъ на мѣстѣ стараго зданія. Неправильной формы дворъ окружаютъ постройки, изъ которыхъ заслуживаетъ уди-

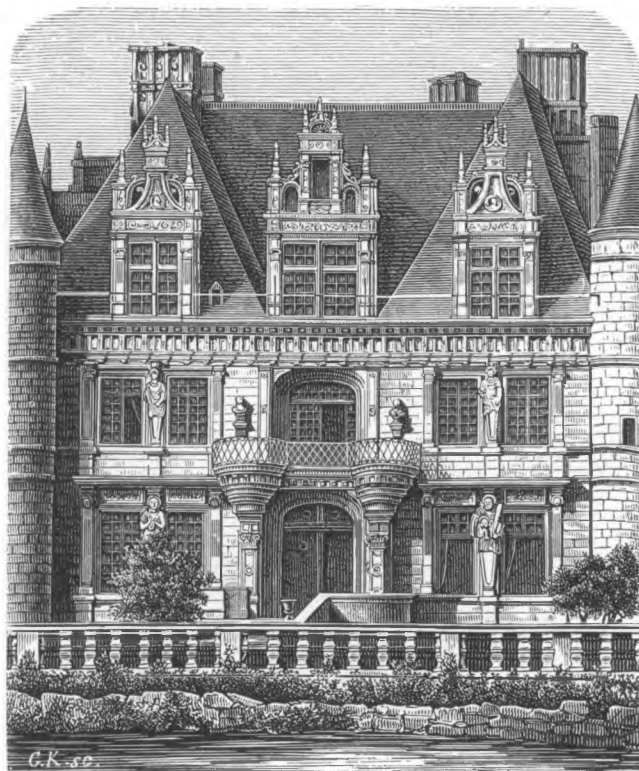


Рис. 634. Замокъ Шенонсо близъ Блюа.

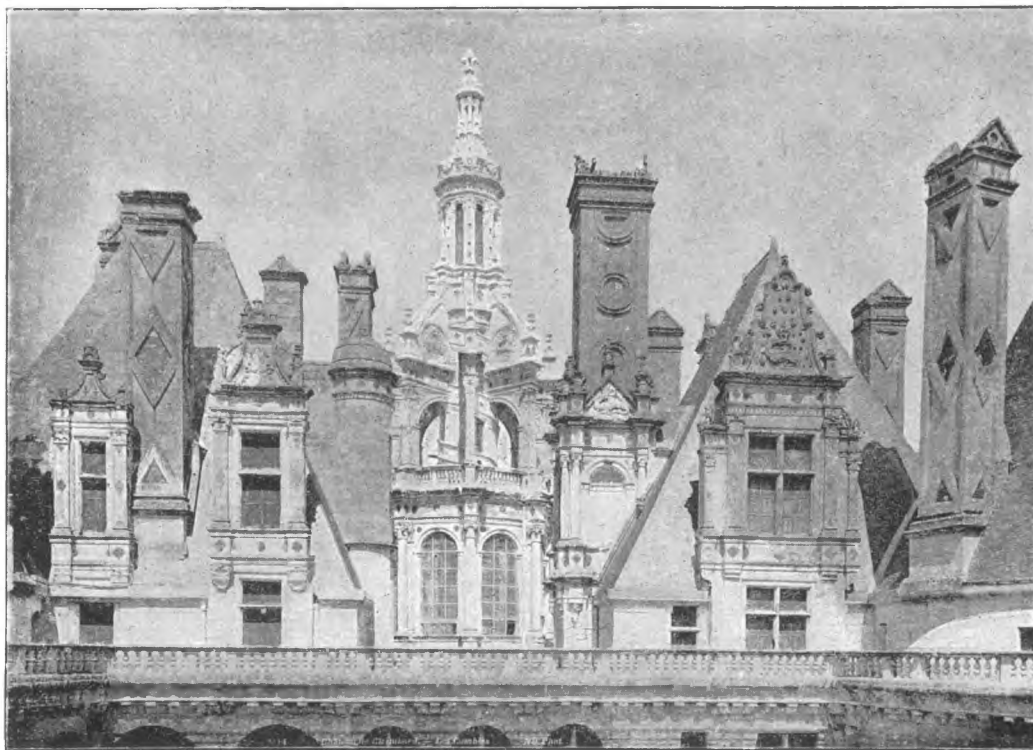


Рис. 635. Чердакъ замка Шамбора.



вления по смѣлой конструкціи витой лѣстницы и пластическимъ украшеніямъ выступъ восточнаго флигеля съ двумя крыльцами.

Рис. 650. Ратуша въ Мюльгаузенѣ, въ Эльзасѣ. Итальянская манера отдѣлки фасадовъ дошла въ XVI вѣкѣ до Эльзаса. Декорировку фасада ратуши въ Мюльгаузенѣ испол-

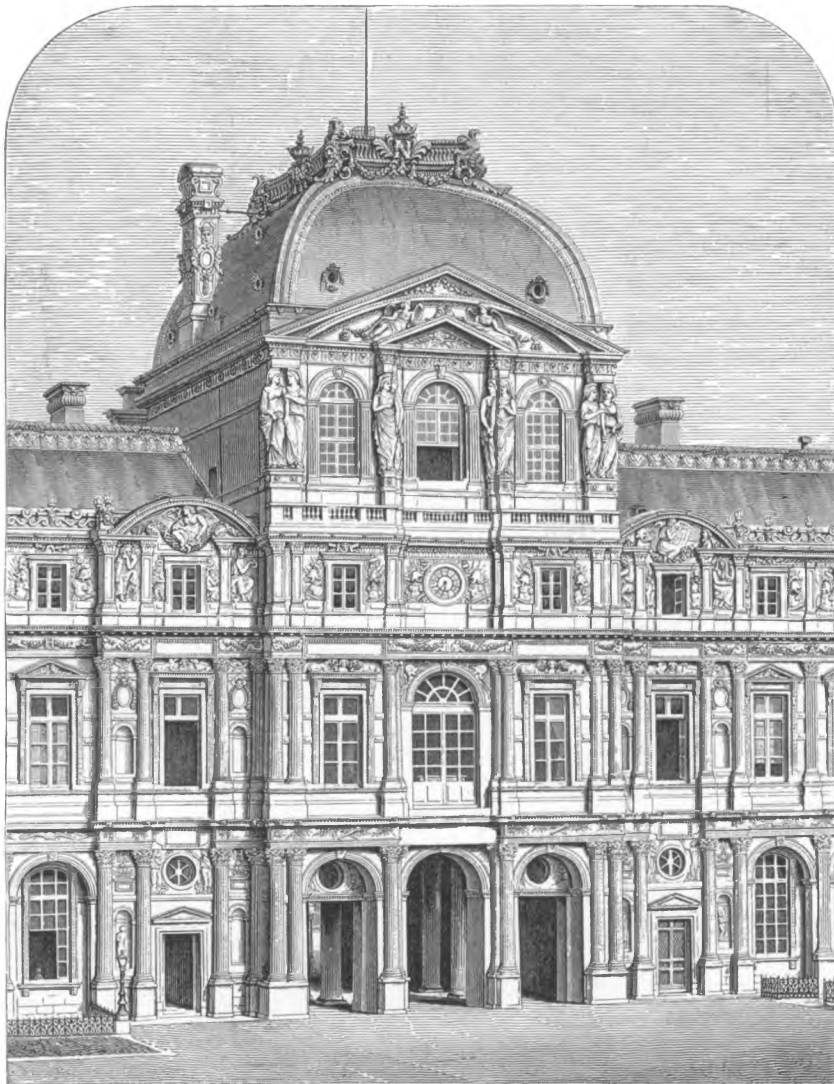


Рис. 636. Леско. Западный павильонъ Лувра.

нилъ живописецъ Крестенъ Баккстерфферъ изъ Кольмара (1552). Въ постройкѣ нижняго этажа съ крыльцомъ онъ подражалъ стилю «рустика», надъ окнами расположилъ вѣнки, въ верхнихъ этажахъ помѣстилъ ионическій портикъ съ нишами. Крыша также не имѣетъ фронтона и выложена узорной черепицей.

Рис. 651. Портикъ ратуши въ Кельнѣ. Вильгельма Ферникаля. Постройки по нижнему

Рейну имѣютъ большое сходство съ нидерландскими. Доказательствомъ служатъ портикъ ратуши въ Кельнѣ. Ее строилъ нѣмецъ Вильгельмъ Ферникель (1569 годъ), но съ помощью бельгійскихъ архитекторовъ; и самъ Ферникель въ рисунокѣ выдающейся средней части видимо подчинялся вліянію сосѣдней школы. Въ остальныхъ частяхъ онъ употреблялъ итальянскіе мотивы съ замѣчательной для его времени чистотой.

Рис. 652. Домъ Преллера въ Нюрнбергѣ. Частныя постройки особенно замѣчательны въ Нюрнбергѣ. Обыкновенно дома въ Нюрнбергѣ узки, но высоки и глубоки. Выдающіеся фонарики, иногда проходящіе черезъ нѣсколько этажей, украшаютъ середину или углы

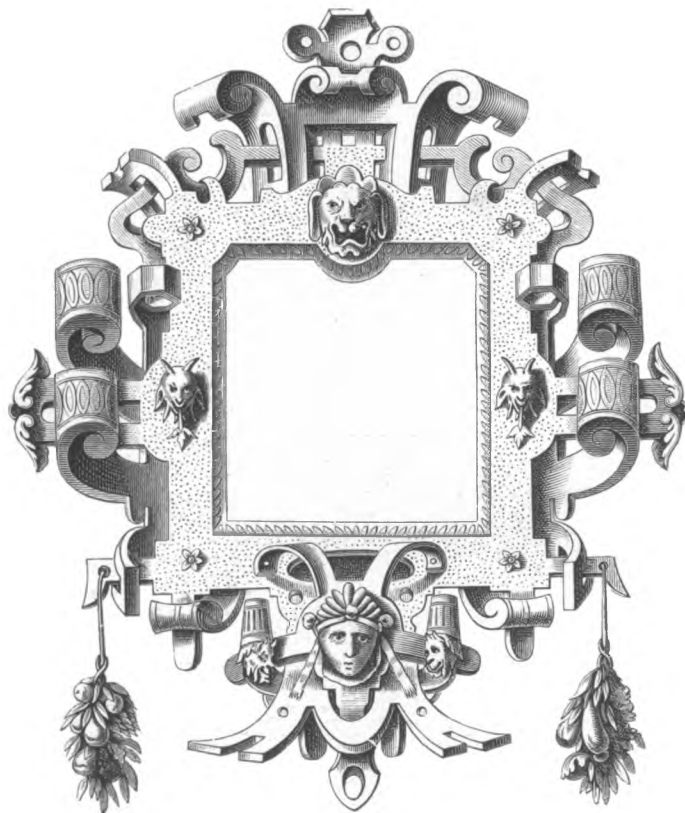


Рис. 637. Вредеманъ де-Вриесъ. «Kartuschen».

фасада. Домъ оканчивается наверху фронтономъ, который бываетъ шире, если домъ выходитъ на улицу задней стороной. Внутренній дворъ оживляется идущими вокругъ галлерейми и аркадами. Въ глубинѣ двора нерѣдко расположены садики. Домъ Преллера считается однимъ изъ характернѣйшихъ домовъ Нюрнберга.

Рис. 653. Ратуша въ Ротенбургѣ. Ратуша выстроена по плану архитектора Вольфа изъ Нюрнберга (1572) и представляетъ примѣръ старонѣмецкой постройки. Нижний этажъ имѣетъ видъ открытой галлерей изъ арокъ въ грубомассивномъ стилѣ «рустика»; верхній этажъ украшенъ фонарикомъ и фронтономъ.

Рис. 654. Зала Фреденгагена въ купеческомъ собраніи въ Любекѣ. Декоратив-

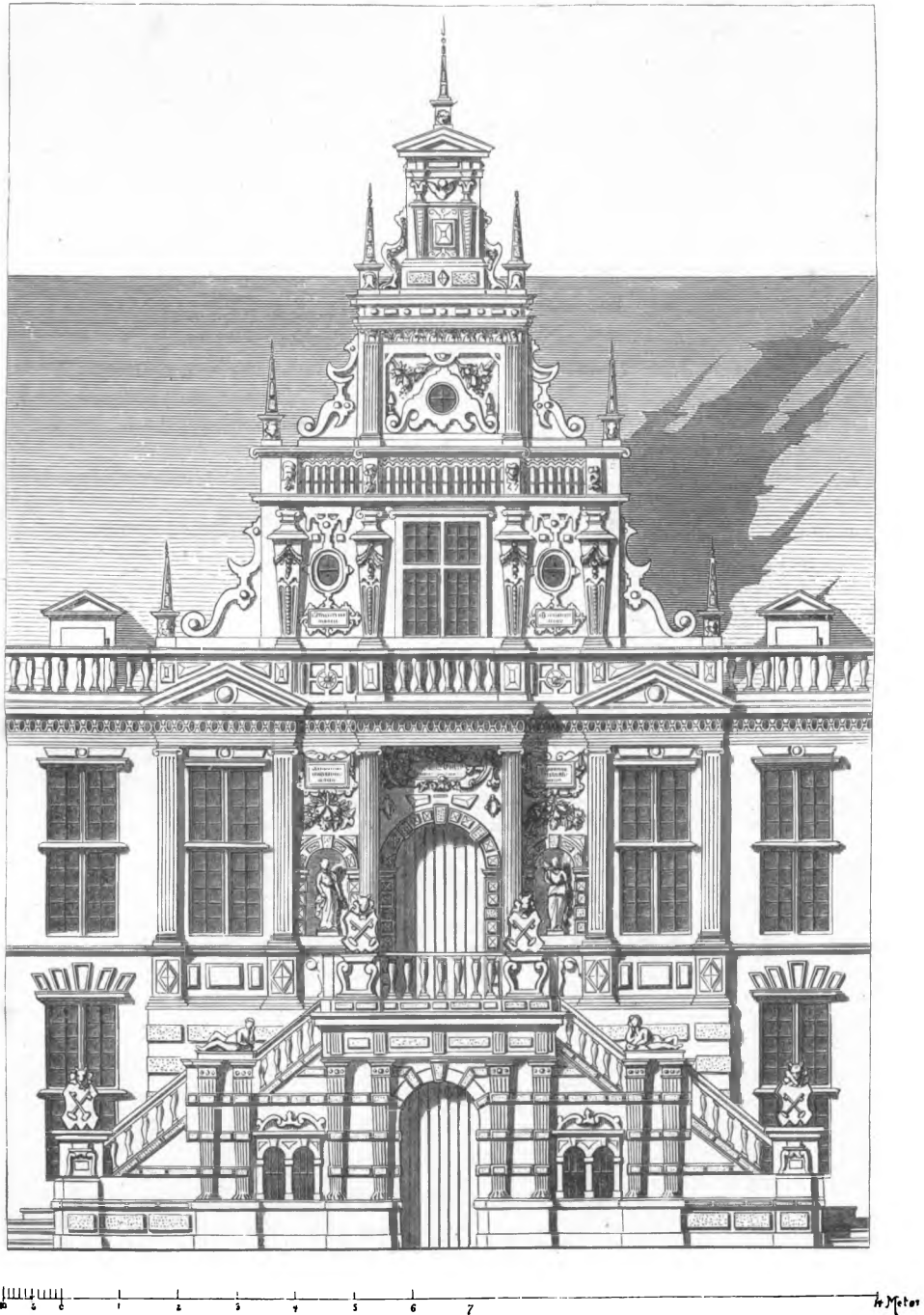


Рис. 638. Средняя часть ратуши въ Лейденѣ.

ное направленіе искусства въ ганзейскихъ городахъ получило сильное развитіе въ XVI вѣкѣ и блестящая отдѣлка пространствъ часто превосходитъ собственно архитектурную

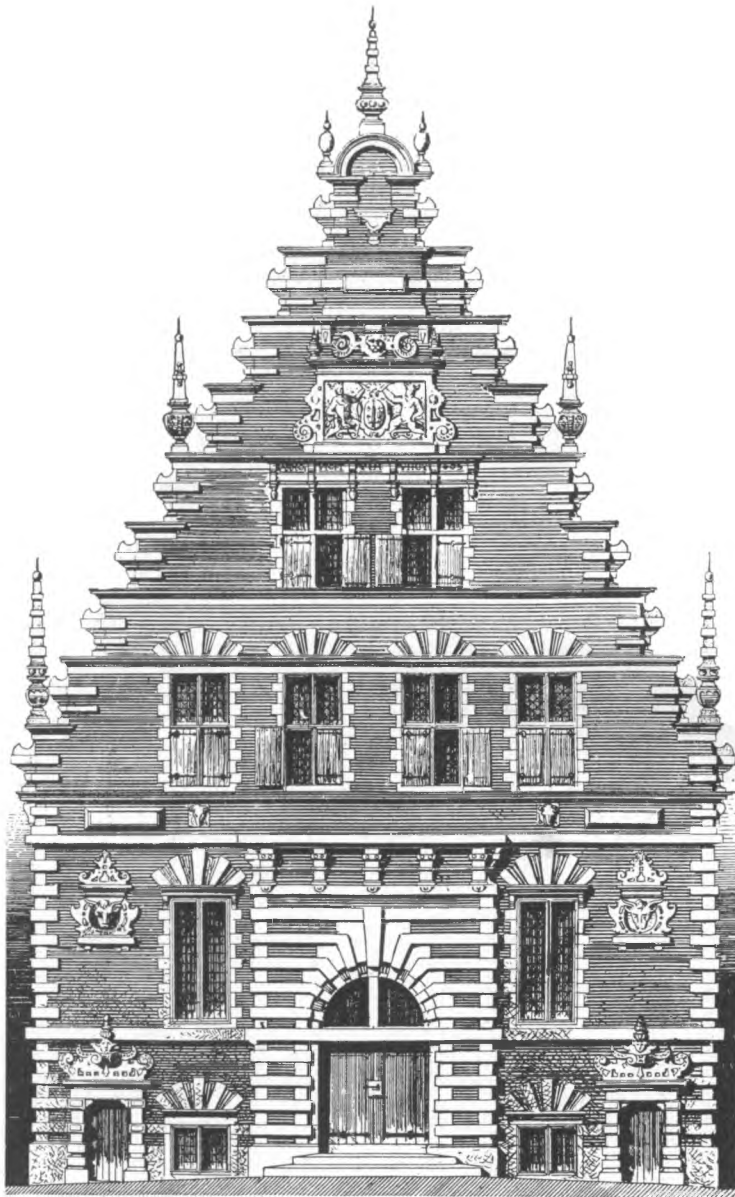


Рис. 639. Бойня въ Гаарлемѣ.

красоту. Блестящая и въ то же время пріятная деревянная обшивка стѣнъ въ такъ-называемой залѣ Фреденгагена въ Любекѣ почти не имѣетъ себѣ равной.

Рис. 655. Ратуша въ Бременѣ. Центральная часть ратуши выстроена въ средніе вѣка, къ которой въ эпоху Возрожденія былъ пристроенъ новый фасадъ (1612). По бо-

гатству пластическихъ украшеній, ратуша съ ея аркадами, широкимъ фонаремъ, поднимающимся до самой крыши, и высокимъ фронтономъ надъ нимъ,— принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ старо-нѣмецкаго искусства.

Рис. 656. Золотая зала въ Аугсбургской ратушѣ. Ратуша, выстроенная въ 1615—20 г. Эліасомъ Голлемъ, простая снаружи, отличается богатою внутреннею отдѣлкою, особенно великолѣпной въ большой залѣ второго этажа, т.-наз., «золотой», такъ какъ позолота и роспись играютъ большую роль здѣсь. Надъ украшеніемъ залы работали многие художники съ Маттіасомъ Кагеромъ во главѣ. По ея узкимъ сторонамъ расположены два ряда оконъ, одинъ надъ другимъ; продольныя стѣны украшены статуями въ нишахъ, карнизъ поддерживается консолями; штучный потолокъ мѣстами раскрашенъ.



Рис. 641. Порталь одного изъ домовъ въ Антверпѣнѣ XVII вѣка.



Рис. 640. Башня ратуши въ Лейденѣ.

Рис. 657. Орнаментъ стариннаго загороднаго дома въ Штутгартѣ. Нѣмецкому способу декорировки свойственно перемѣшивать матеріалы и придавать имъ непривычныя формы обдѣлки. Первоначально свойственный металлу орнаментъ переносится на дерево; украшенія, обыкновенно употребляющіяся въ рѣзбѣ по дереву, дѣлаются

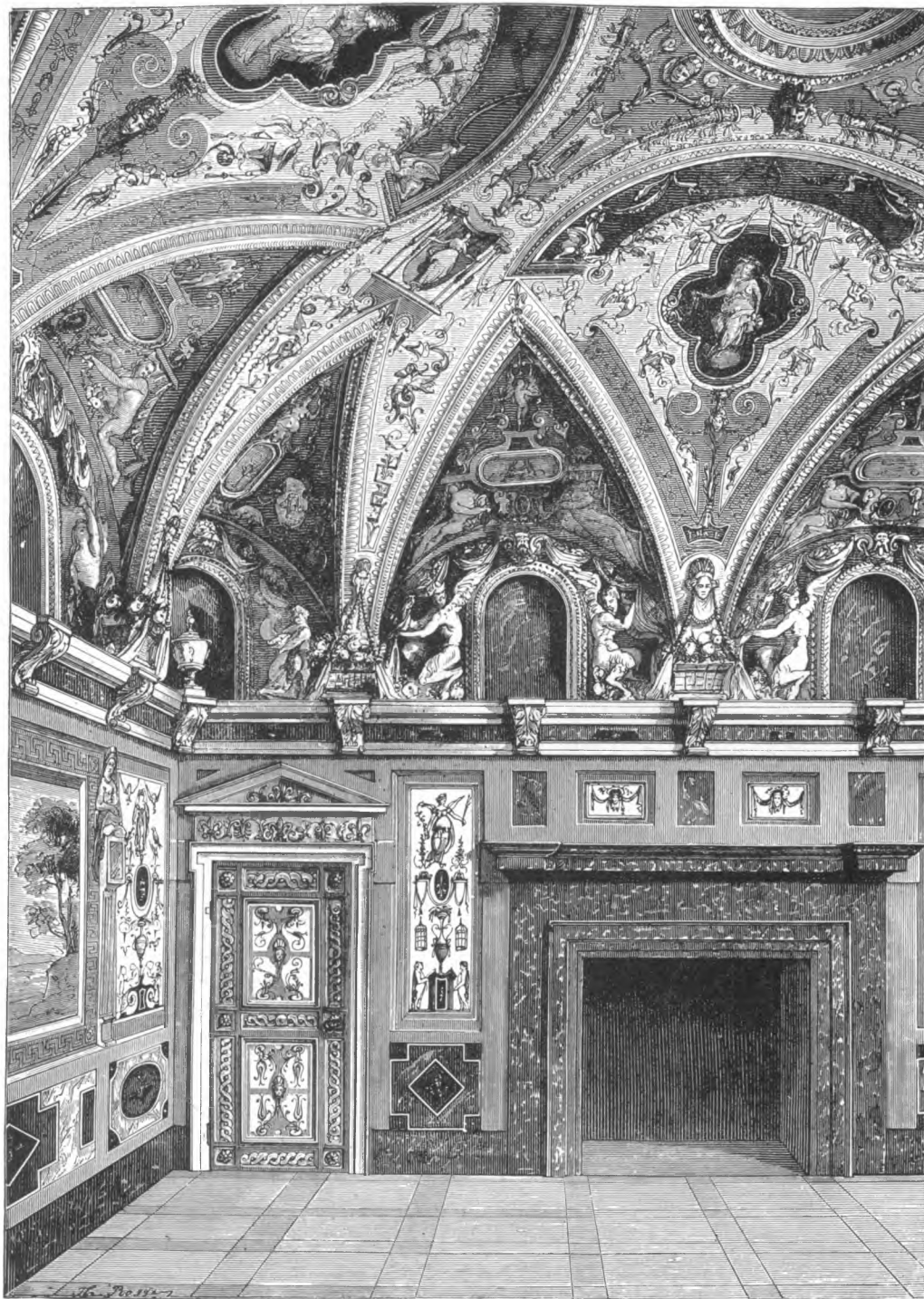


Рис. 642. Купальня въ домѣ Фуггера въ Аугсбургѣ.



изъ камня; формы, принадлежащія каменнымъ зданіямъ, воспроизводятся изъ дерева и т. д.

Рис. 658. Замокъ Фредериксборгъ въ Копенгагенѣ. Однимъ изъ лучшихъ примѣровъ

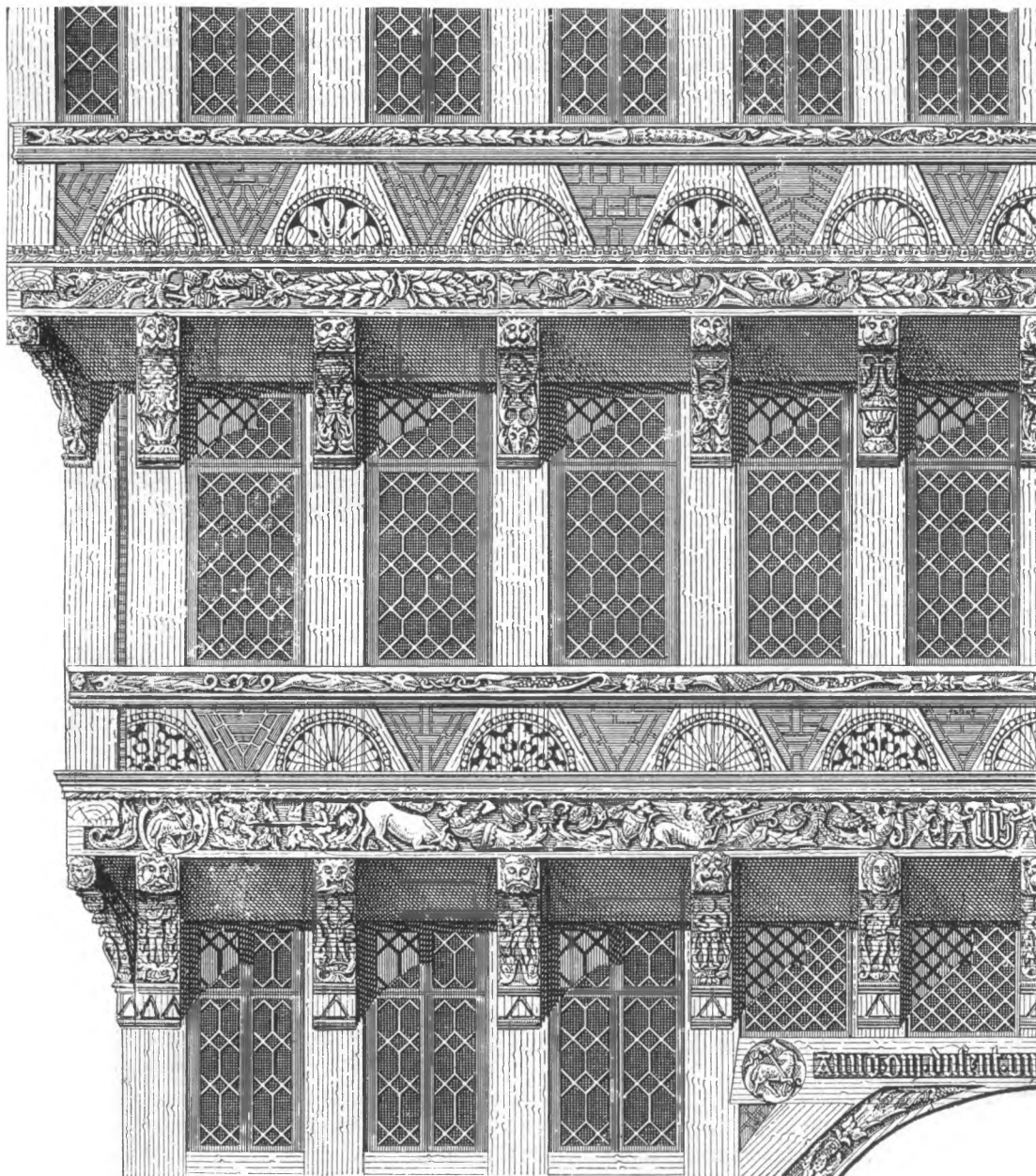


Рис. 643. Изъ дома цеха мясниковъ въ Гильдесгеймѣ.

искусства въ Даниі въ эпоху царствованія Христіана IV — замокъ Фредериксборгъ, выстроенный въ промежутокъ времени между 1602 и 1670 годами и вновь возобновленный послѣ пожара въ 1859 году. Стилъ «Ренессансъ» виденъ и здѣсь, хотя мѣстные осо-

бенности остаются въ полной силѣ. Голландское происхождение видно въ обкладкѣ кирпичомъ и четырёхугольными плитами и въ фронтонахъ, поднимающемся уступами, соединенными волютами; это направление свойственно всѣмъ постройкамъ «въ стилѣ Христиана IV».

Рис. 659. Сосудъ въ стилѣ Генриха II. Съ 1856 года въ Парижѣ и другихъ мѣстахъ начали попадаться золотисто-желтые глиняные сосуды — кружки, чаши, солонки и т. д. — съ коричневыми арабесками, извѣстные подъ именемъ фаянсовъ Генриха II или фаянсовъ

изъ Ойон. Это работы дилетантовъ и имѣютъ значеніе для исторіи искусства только тѣмъ, что доказываютъ интересъ широкаго круга людей къ художественно-ремесленнымъ работамъ и ихъ хорошей вкусъ.

Рис. 660. Кувшинъ работы Жана Пенико. Раскраска металлической посуды эмалевыми красками была распространена по всей Франціи, но центромъ этого производства въ XV вѣкѣ былъ Лиможъ. Рисунокъ вырѣзывали на металлической поверхности сосуда и углубленія заполняли черной эмалью, фонъ также покрывали эмалью и затѣмъ обжигали въ первый разъ; послѣ чего накладывали остальные краски и вновь обжигали. Тѣлесный цвѣтъ замѣнялся фиолетовой эмалью, для усиленія употребляли бѣлый и золотой. Иногда на черномъ фонѣ рисовали бѣлой краской, тонко наводя полутѣни или оставляя съ

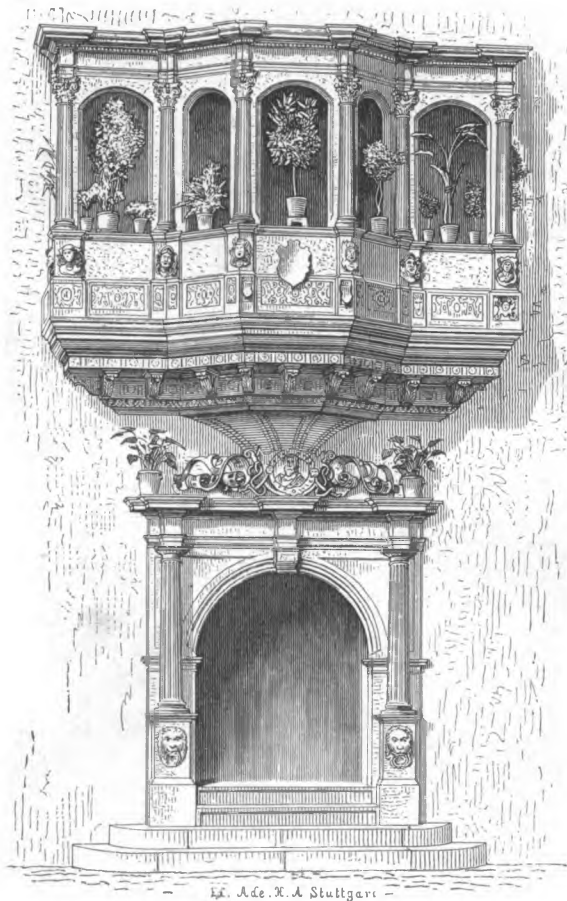


Рис. 644. Фонарь дома въ Кольмарѣ.

этой цѣлью пробѣлы и подскабливал. Этимъ производствомъ занимались въ Лиможѣ цѣлыя поколѣнія художниковъ, напр., Пенико, отличавшіеся замѣчательной плодовитостью и изображавшіе на своихъ произведеніяхъ портреты, сложные библейскія и историческія сцены и т. п. Композиціи показываютъ, что вначалѣ художники находились подъ фламандскимъ, позже подъ итальянскимъ и нѣмецкимъ вліяніями, заимствуя отъ сосѣдей рисунки изъ гравюръ и рѣзбы по дереву.

Рис. 661. Шкапъ изъ Ліона. Конецъ XVI вѣка. Въ XVI вѣкѣ столярное мастерство достигло во Франціи большого совершенства, чему въ значительной мѣрѣ способствовало введеніе въ употребленіе орѣхового и грушевого дерева, вмѣсто дубового, менѣе

удобнаго для отдѣлки. Въ началѣ эпохи Возрожденія въ отдѣлкѣ мебели преобладали строго-архитектурныя формы и плоскіе рельефы. Въ царствованіе Генриха II предпочитается пластическая декорація: плоскіе пилястры видоизмѣняются въ гермесы, по угламъ и между полями ставятъ фигуры въ стилѣ Гужона (ихъ легко можно узнать по вытянутымъ размѣрамъ), и маски; фронтоны и деть уступами, вся отдѣлка выполнена очень выпукло.

Рис. 662. Орнаментъ Петра Флетнера; рис. 663. Орнаментъ Зебальда Бегама; рис. 664. Орнаментъ Альдегревера; рис. 665. Орнаментъ К. Г. Прогера. Въ періодъ эпохи Возрожденія до Тридцатилѣтней войны предметы германскаго художественнаго производства

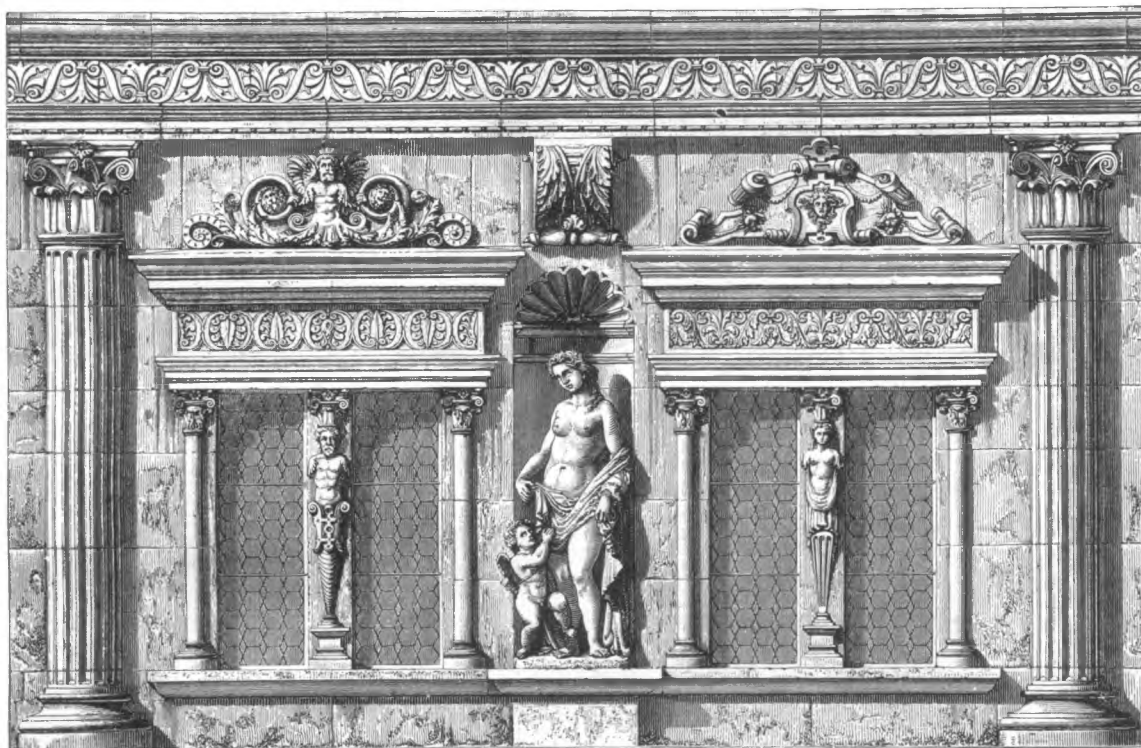


Рис. 645. Часть верхняго этажа въ домѣ Отто-Генриха.

стояли на первомъ мѣстѣ, какъ по разнообразію, такъ и по достоинству. Рисунокъ формъ не всегда принадлежитъ нѣмецкой фантазіи, но исполненіе находится всегда въ нѣмецкихъ рукахъ: техническая ловкость была пріобрѣтена еще въ готическій періодъ. Въ XVI вѣкѣ лучшіе живописцы и рисовальщики не пренебрегали составлять рисунки для ручныхъ работъ, чѣмъ, конечно, способствовали ихъ процвѣтанію. Особенно много рисунковъ для вышивокъ, издѣлій изъ золота и другихъ металловъ оставили миниатюристы и граверы, какъ Альдегреверъ, Зебальдъ Бегамъ, Прогеръ, Петеръ Флетнеръ, сочиненіе котораго «Книга искусства» 1549 года содержитъ множество восточныхъ мотивовъ (мореско), перешедшихъ черезъ Венецію, и проч.

Рис. 666 и 667. Угловая оковка и застежка родословной книги Тухеровъ. Изъ знаменитыхъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ XVI вѣка выдается Гансъ Кельбнеръ своими работами. Ему принадлежитъ серебряная оковка родословной книги Тухеровъ.

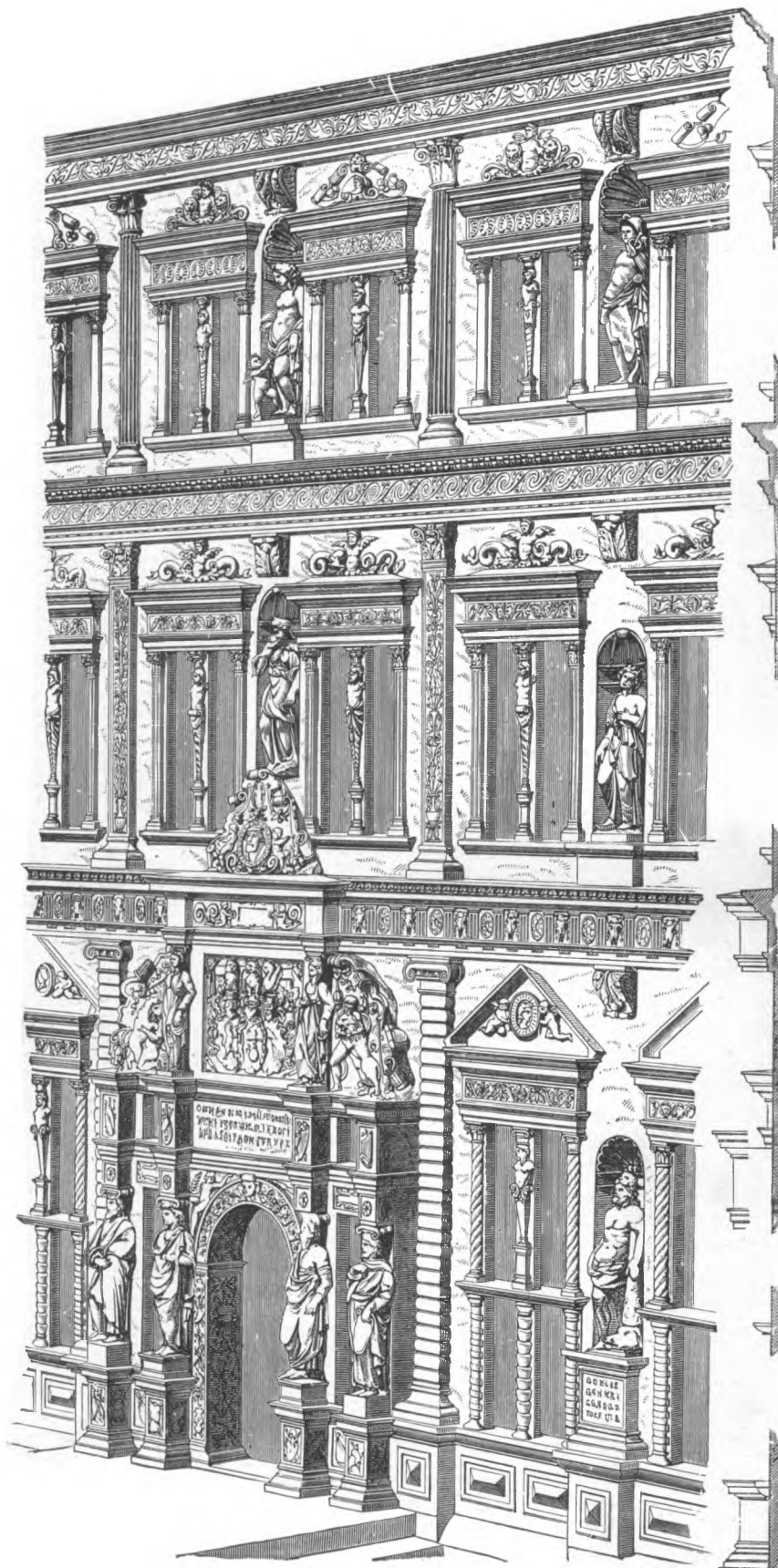


Рис. 646. Гейдельбергский замокъ. Часть фасада дома Отто-Генриха.

Рис. 668. Траурная кружка из Крейсена. Кромѣ оловянной въ мѣщанскомъ кругу употребляется фаянсовая и майоликовая посуда. Горшечное производство развивается всюду, гдѣ находятся пласты твердой горшечной или трубочной глины, но въ нѣкоторыхъ городахъ вырабатываются спеціальныя формы посуды. Въ Крейсенѣ выдѣлываются кружки, которыя носятъ названія «апостелькругъ», «курфюрстенкругъ», «ягдкругъ» и т. д., смотря по рельефнымъ украшеніямъ. Бѣльшею частью онѣ сдѣланы изъ темно-коричневой массы, рельефы покрыты эмалью, при чемъ преобладаютъ бѣлый и желтый цвѣта, для лицъ и рукъ—тѣлесный. Траурныя кружки — сѣрыя съ черными и бѣлыми врѣзанными украшеніями въ видѣ ромбовъ. Формы крейсенскихъ кружекъ тяжелѣе, чѣмъ рейнскихъ; только у кружекъ съ носикомъ шейка и подножіе имѣютъ болѣе правильныя черты.

Рис. 669. Кропильница и кропило—Антонъ Эйзенгойта. Такою же извѣстностью пользуются издѣлія изъ золота и серебра Антона Эйзенгойта, примѣромъ которыхъ могутъ служить изображенныя кропильница и кропило.

Рис. 670. Каспаръ Эндтерлейнъ. Оловянная кружка. Средній и низшій классы народа довольствовались оловянной, цинковой и латунной посудой, которой придавался все-таки изящный видъ, хотя художникъ долженъ былъ при этомъ придерживаться извѣстныхъ формъ, сообразно матеріалу. Отсюда въ оловянной посудѣ является подражаніе глиняной посудѣ, такъ какъ подражаніе серебряной увеличало бы трудность отливки, не достигнувъ желаемого эффекта.

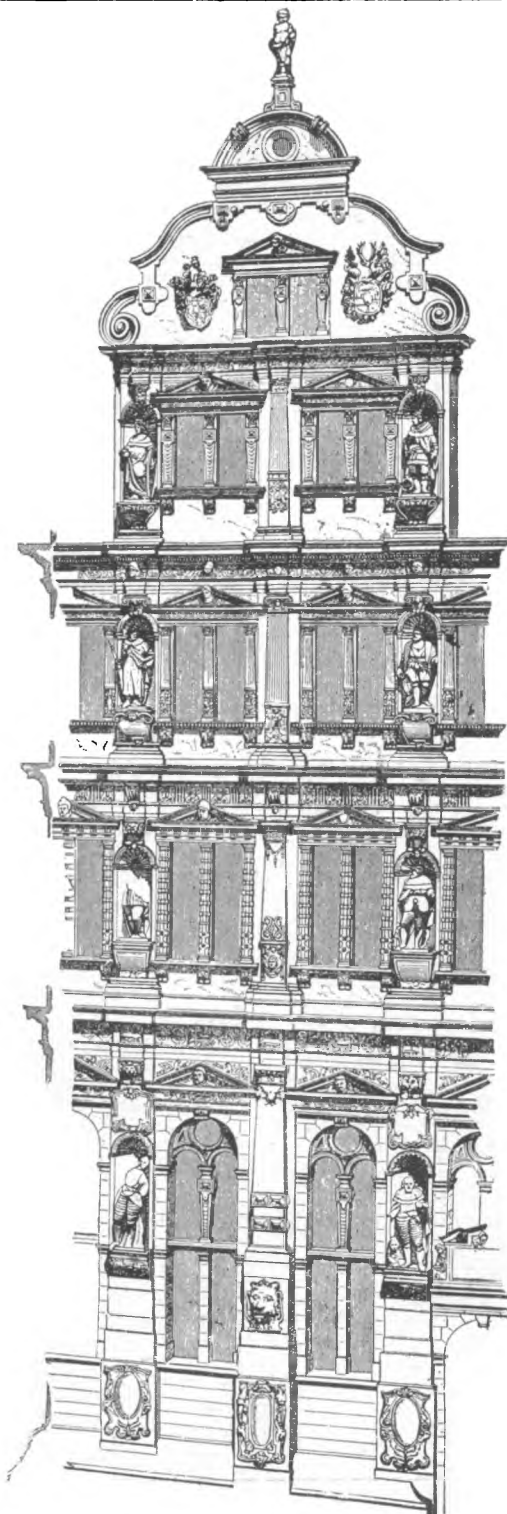


Рис. 647. Гейдельбергскій замокъ. Часть средняго фасада.





Рис. 648. Комната въ замкъ Трауснитцѣ.



Орнаменты на массивной, тяжелой оловянной посудѣ охотнѣе вытравляются и вырѣзываются, чѣмъ дѣлаются рельефными. Предметамъ изъ латуни придаютъ изогнутую форму и полируютъ.

Рис. 671. Шлемъ чеканной работы. Парижъ, Лувръ. Нѣмецкіе оружейные мастера пользуются міровой славой. Художники, какъ Милихъ, Броксбергеръ, Шварцъ, дѣлали эскизы для выдѣлыванія шлемовъ и латъ. Богатство и разнообразіе орнаментовъ, которые отчеканивались, гравировались и вытравлялись на вооруженіи, превосходятъ всякое опи-



Рис. 649. Восточный флигель замка въ Торгау.

саніе. Охотно употреблялись золотыя и серебряныя насѣчки. Все вооруженіе, особенно шлемъ, благодаря искусной выдѣлкѣ, отличалось легкостью.

Рис. 672. Шкапъ. Фламандская работа. Вѣна, коллекція Лихтенштейна. Во второй половинѣ XVI вѣка съ нѣмецкими мебельщиками соперничаютъ голландскіе и фламандскіе, работы которыхъ легко можно узнать по любимой примѣтѣ, такъ-называемой «Karotte»— маленькимъ, характерной формы столбикамъ на пилястрахъ.

Рис. 673. Изъ рѣшетки Ульрихскирхе въ Аугсбургѣ. Работы изъ кованаго желѣза

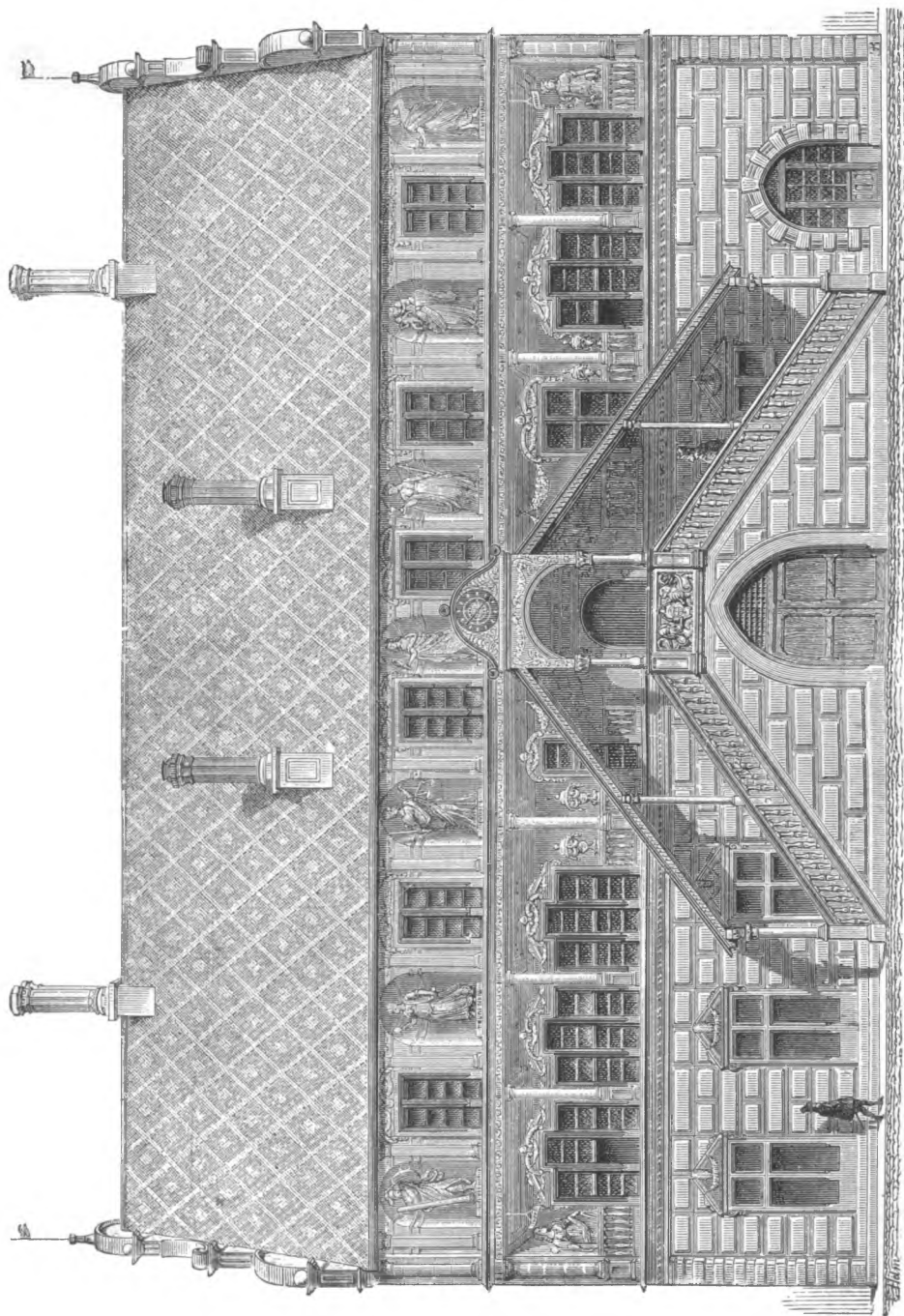


Рис. 650. Ратуша въ Мюльгаузенѣ, въ Эльзасѣ.

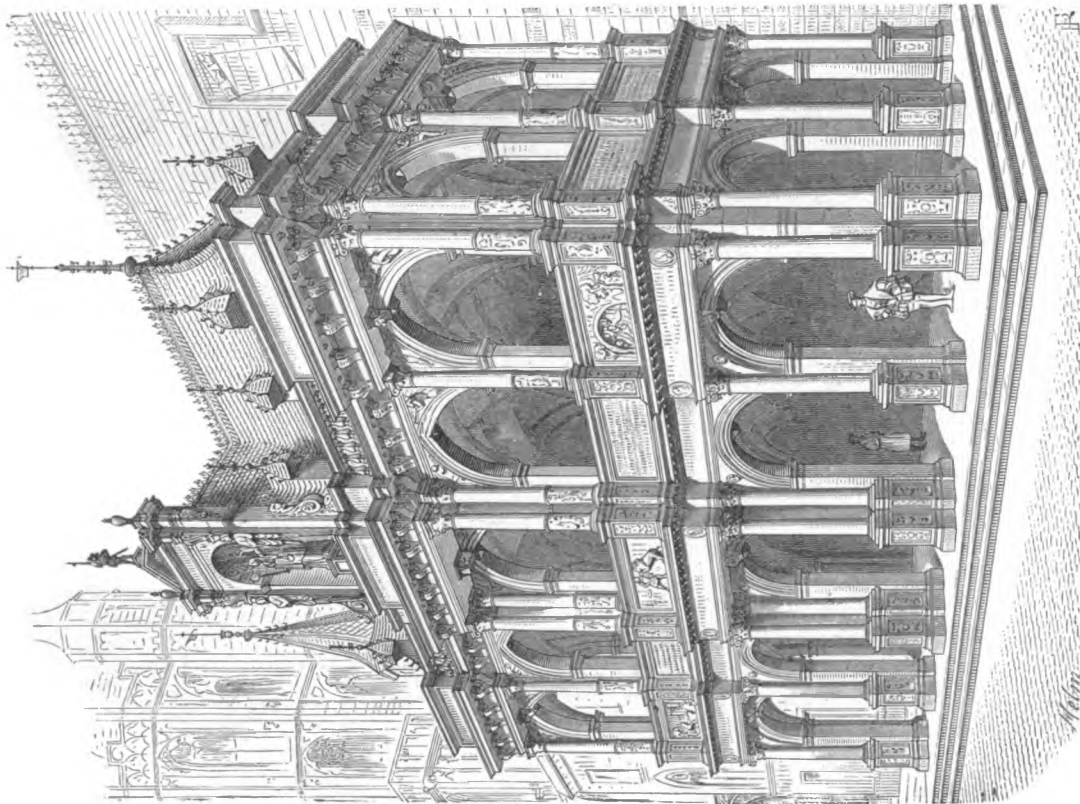


Рис. 651. Портить ратуши въ Кёльнѣ.

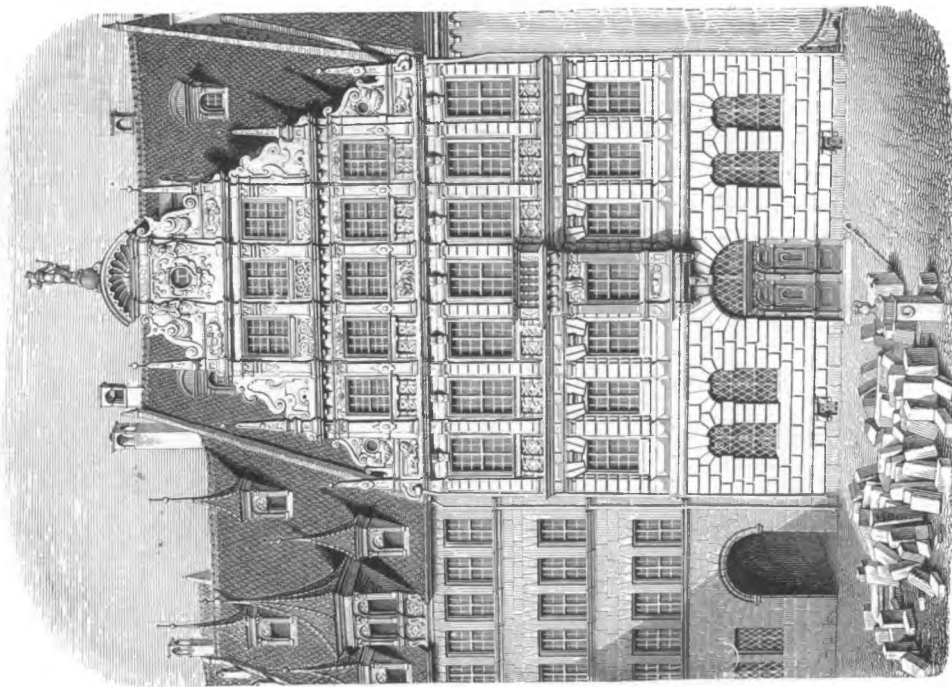


Рис. 652. Домъ Преллера въ Нюрнбергѣ.

отличаются законченностью. Съ введеніемъ въ употребленіе полосового желѣза во многихъ городахъ Австріи и южной Германіи (Аугсбургъ) производство рѣшетокъ достигло настоящей виртуозности и процвѣтаетъ до нашихъ дней. Посредствомъ различныхъ изгибовъ полосъ, составляющихъ рѣшетку, имъ придаютъ видъ смѣлыхъ спиралей, самыхъ тонкихъ арабесокъ и цвѣтовъ.

Рис. 674. Германскія каменные кружки: 1) Рейнская «штангенкругъ» (Шнелле), 2) Кружка Гиршфогеля, 3) Рейнская кружка. Со введеніемъ майолики на нѣмецкой почвѣ неразрывно связано имя Августина Гиршфогеля. Такъ-называемыя «кружки Гиршфогеля»



Рис. 653. Ратуша въ Ротенбургъ.

извѣстны своей формой, изогнутой ручкой, преимущественно пластическими украшеніями, расположенными въ нѣсколько рядовъ другъ надъ другомъ, и эмалевой окраской. При многочисленномъ производствѣ и грубости матеріала нельзя было придавать посудѣ вполне художественный видъ. Поэтому предпочитали давать ей компактыя формы. Многоцвѣтная и растянута пластическая отдѣлка затрудняла тонкую разрисовку и преобладаніе одного тона краски на большихъ плоскостяхъ. Орнаменты врѣзываются и углубляются или дѣлаются рельефными посредствомъ глиняныхъ формъ. То обстоятельство, что вывозъ товара въ Англію и Нидерланды находился въ рукахъ кельнскихъ купцовъ, подняло рейское горшечное

мастерство. Посуда различается не только по мѣсту происхожденія, но по назначенію и по виду. Иногда кружка представляетъ утончающийся цилиндръ и называется «Schnellen», иногда сильно выпукла въ серединѣ — «Balustern», иногда имѣетъ видъ фляжки «Gurden» и т. д.

Вообще въ эпоху Возрожденія процвѣтали всѣ отрасли ремеслъ и многія доведены были до высокой степени совершенства. Ювелиры и золотыхъ дѣлъ мастера создавали уди-

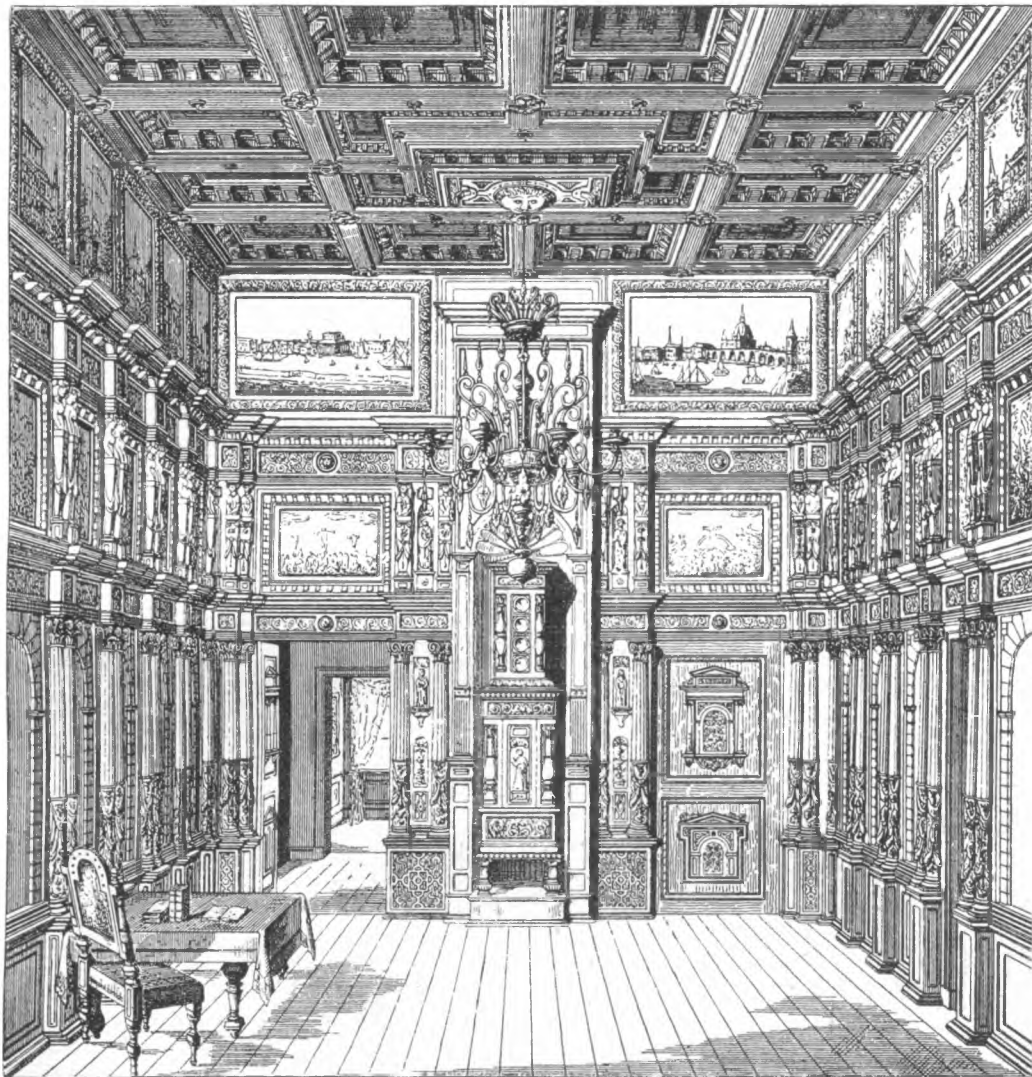


Рис. 654. Зала Фреденгагена въ домѣ купеческаго собранія въ Любекѣ.

вательныя произведенія. На нихъ тратились чудовищныя суммы. Карль IX въ 1571 году издалъ указъ, которымъ воспрещалось изготовлять золотыя вещи, а серебряныя можно было дѣлать только самыя дешевыя. Серебряная посуда была необходимой принадлежностью каждаго богатаго дома и въ Италиі, и во Франціи, и въ Германіи. Въ 1548 году Августъ (позже—курфюрстъ Саксонскій) далъ для своей свадьбы серебряныхъ дѣлъ мастерамъ четыре центнера (двѣнадцать пудовъ) серебра, чтобы они приготовили соответствующую посуду



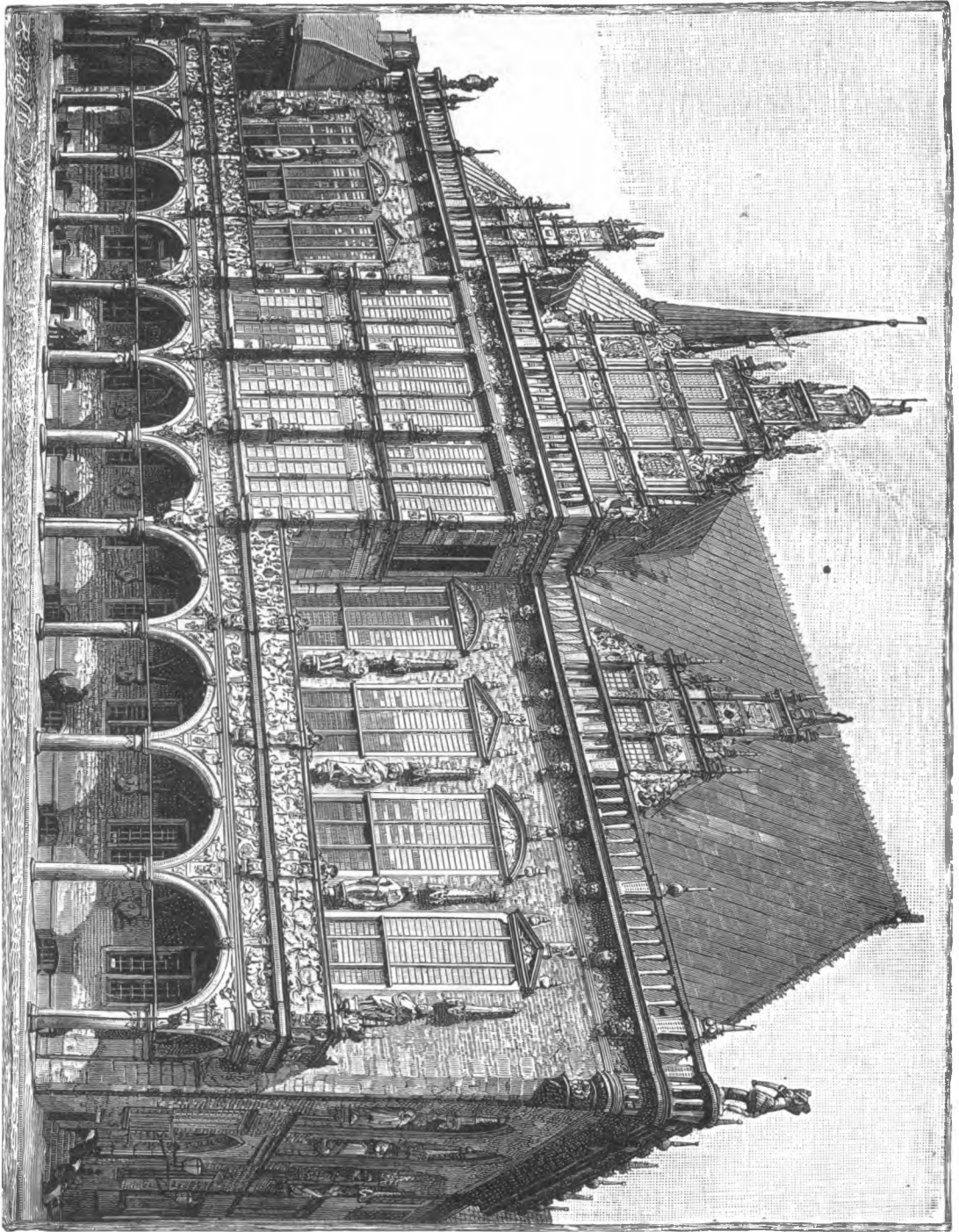


Рис. 655. Ратуша въ Бременѣ.



Эмальрованное тоже шагнуло вперед. Особенно в этом отношении сдѣлали успѣхи французскіе мастера. Карль IX далъ въ 1566 году специальный уставъ эмальерамъ, — что показываетъ, насколько была прочна эта корпорація. Драгоценные камни гранились и гравировались съ несравненнымъ совершенствомъ. Между множествомъ извѣстныхъ на этомъ поприщѣ мастеровъ, слѣдуетъ отмѣтить Бираго, который открылъ въ 1556 году способъ гравирования на алмазѣ. Въ Нюрнбергѣ было открыто искусство гравирования по стеклу крѣпкой водкой, а Леманомъ—въ Прагѣ—былъ открытъ способъ рѣзбы по хрусталу и стеклу.

Рѣзба изъ слоновой кости примѣнялась къ кубкамъ, тарелкамъ, блюдамъ. Рѣзба по дереву, кромѣ мелкихъ разныхъ вещей, дала орнаментъ на потолкахъ. Даже оловянное



Рис. 656. Золотая зала въ Аугсбургской ратушѣ.

искусство и то было доведено до художественнаго уровня. Оловянные тарелки и блюда обрабатывались съ такимъ же изяществомъ, какъ и серебряныя. Литейное искусство не отставало отъ другихъ: дверные молотки изъ бронзы часто бывали превосходнаго качества и рисунковъ. Стекло выдѣлывалось по преимуществу въ Венеціи,—Германія и Нидерланды только имъ подражали,—а во Франціи оно совсѣмъ было слабо. По тканью ковровъ на первомъ планѣ стояла Фландрія. Ковры вѣшались по преимуществу на стѣны, а не на полы. Палатки у знатнѣйшихъ полководцевъ тоже состояли сплошь изъ ковровъ. Съ коврами, какъ убранство стѣнъ, конкурировала тисненая кожа, особенно венеціанская, славившаяся уже въ половинѣ XV столѣтія.



Рис. 657. Орнамент старинного заговорного дома в Штутгартѣ.



Рис. 658. Замокъ Фредериксборгъ въ Копенгагенѣ.

Жилища вообще убрались съ роскошью. На первомъ планѣ въ этомъ отношеніи стояла Венеція. Тамъ каждый капитанъ судна отдѣлывалъ себѣ каюту рѣзбой съ позолотой. Одинъ современникъ сообщаетъ, что у венеціанокъ постели съ шелковыми и парчевыми пологами, простыни и наволочки оторочены кружевомъ и дорогимъ шитьемъ; на стѣнахъ—тоже парча и бархатъ, на столахъ восточные ковры, кресла сбиты драгоцѣнной матеріей, шкапы ломятся отъ дорогой посуды, воздухъ напоенъ дивными ароматами, сундуки, баулы, горки, оружіе—дополняли убранство.

Въ Испаніи въ XVI вѣкѣ человѣкъ не считался богатымъ, если у него не было нѣ-



Рис. 659. Сосудъ въ стилѣ Генриха II.



Рис. 660. Жанъ Пенико. Кувшинъ.

сколькихъ тысячъ золотыхъ и серебряныхъ тарелокъ. Какъ ни чудовищно это сообщеніе, но историки называютъ богачей, у которыхъ было будто-бы до 15,000 золотыхъ блюдъ! Франція не отставала въ этомъ отношеніи отъ Германіи. Въ Аугсбургѣ былъ, напримѣръ, домъ Фуггера. Описанія этого дома говорятъ о золотыхъ потолкахъ, мраморныхъ колоннахъ, статуяхъ, картинахъ, цвѣтникахъ.

Но при всей этой роскоши—вилка еще считается ненужнымъ инструментомъ; надъ придворными Генриха III смѣялись, что они употребляли вилку, а не ѣли мясо руками.

Зато мебель была необыкновенно богата. Стулья, кресла, столы, пюпитры, буфеты, горки, сундуки, шкапы—представляютъ изъ себя часто художественныя произведенія. Кровать—главнѣйшая мебель въ домѣ. Ставилась она посрединѣ комнаты, изголовьемъ къ стѣнѣ. Балдахинъ дѣлался на столбахъ, иногда превосходнаго рисунка. Нерѣдко кровать дѣлалась изъ чернаго, кедроваго или розоваго дерева. На нее клали четыре тюфяка изъ хлопчатой бумаги, простыню съ золотой каймою, атласное одѣяло съ бахромой и кистями изъ золота. Пологъ иногда былъ кисейный, шитый шелками. Исподняя часть балдахина вышивалась по серебряному фону выпуклымъ шитьемъ.

Надо ли говорить, что церковная утварь у католиковъ доведена была до высокой степени совершенства. Иные церковные сосуды приписываются великимъ мастерамъ вродѣ

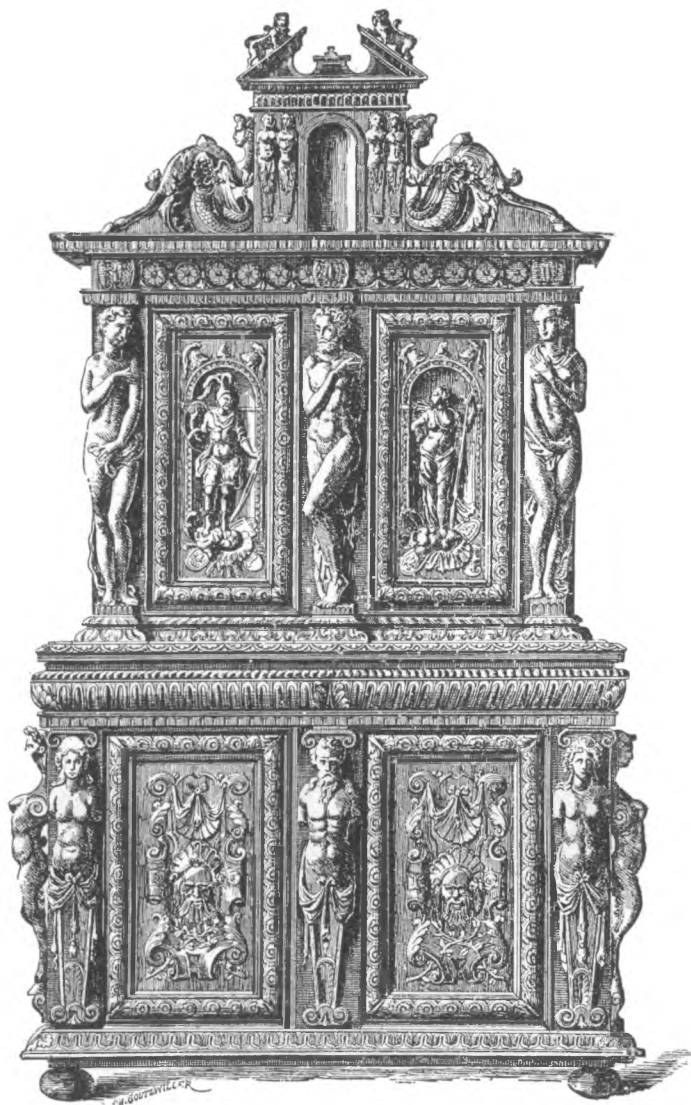


Рис. 661. Шкапъ изъ Ліона, XVI вѣка.

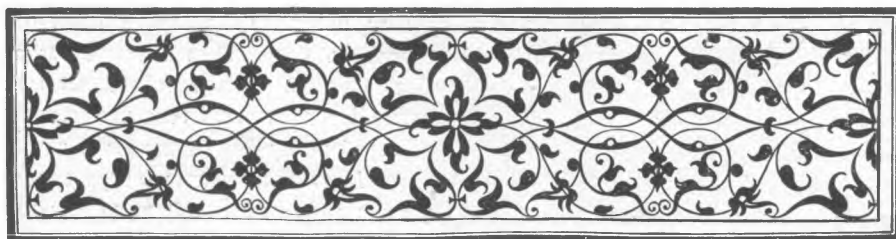


Рис. 662. Орнаментъ Петра Флетнера.



Рис. 663. Орнамент Зебальда Бегамы.



Рис. 665. Орнамент Н. Г. Прогера.



Рис. 664. Орнамент Альдегревера.

Челлини. Купели, дарохранительницы, кадила и пр., были самой разнообразной формы. Церковные канделябры, люстры и подсвечники отделялись орнаментами в строго церковном стиле. Кафедры, алтари, епископские сѣдалища—великолепно вырезались из дерева.

Усовершенствовались и музыкальные инструменты. Ротенберг в концѣ XV столѣтія примѣнилъ къ органу клавиатуру и педаль. Затѣмъ былъ изобрѣтенъ «регистръ»



Рис. 666. Кованый уголь переплета родословной книги.



Рис. 667. Застѣжка переплета.



Рис. 668. «Траурная» кружка изъ Крейсена.

для регулированія тоновъ и т. д. Флейта, фаготъ (бассонъ), мѣдные инструменты, тромбонъ (часто серебряный)—дѣлались талантливыми мастерами. Арфа, лютня, гитара, цимбалы съ клавишами (клавецимбалы, клавесины)—были инструменты семейной обстановки.

Даже игральные приборы эпохи Возрожденія, и тѣ имѣютъ своеобразныя, оригинальныя формы. Шахматы и шашки отдѣлывались художественно; нерѣдко фигуры представляютъ цѣлыя портретныя статуэтки. Извѣстна одна великолѣпная шахматная игра, гдѣ пѣшки представляютъ рядъ австрійскихъ государей отъ Рудольфа I до Максимилиана I. Иногда фигуры были серебряныя. Доски украшены были тонкимъ орнаментомъ, иногда въ античномъ стилѣ. Кегли, шары и прообразъ биллиарда еще въ XVI столѣтїи вошли во Франціи въ моду. Впослѣдствїи биллиардъ получилъ право гражданства, благодаря Людовику XIV, который былъ страстный игрокъ на немъ.



Рис. 669. Кропильница и кропило, работы Антона Эйзенгойта.



Развитіе придворной жизни, и та пышность, которая съ каждым годомъ все болѣе и болѣе входила въ моду, конечно, вліяли поощрительнымъ образомъ на ремесла. При короляхъ всегда состояли придворные художники, которые руководили вкусомъ при убранствѣ дворцовъ. Они составляли рисунки и давали ихъ мастерамъ, строго наблюдая за точнымъ исполненіемъ заказа. Но несомнѣнно, что и сами ремесленники были, до извѣстной степени, художники. Въ Германіи былъ столяръ Георгъ Гершель, который сдѣлалъ шкапъ, купленный для Густава-Адольфа за 9,750 гульденовъ. Цѣна огромная по тому времени! Былъ еще мастеръ, Иоганнъ Манъ, который за гарнитуру—столь, канделябры и зеркало—получилъ 20,000 гульденовъ.

На появленіе разныхъ предметовъ домашняго обихода вліяетъ не только



Рис. 670. Оловянная кружка работы Каспара Эндтерлейна.



Рис. 671. Шлемъ чеканной работы. Парижъ, Лувръ.

мода, но и измѣняющіяся потребности этого обихода. Въ самомъ концѣ XVI столѣтія появляется въ Европѣ кофе. Турція давно была знакома съ этимъ напиткомъ, но европейцы о немъ ничего не знали. Венеціанцы, какъ ближайшіе сосѣди турокъ, оцѣнили душистые бобы, и они сдѣлались любимымъ ихъ питьемъ. Изъ Венеціи онъ началъ распространяться вмѣстѣ съ кораблями по остальнымъ странамъ. Англичане завезли его въ Лондонъ довольно скоро; до Парижа онъ дошелъ черезъ пятьдесятъ лѣтъ, а до Германіи—черезъ сто. Нѣсколько позднѣе появляется чай, который, по отзыву тогдашнихъ писателей, былъ привезенъ изъ Москвы (?).

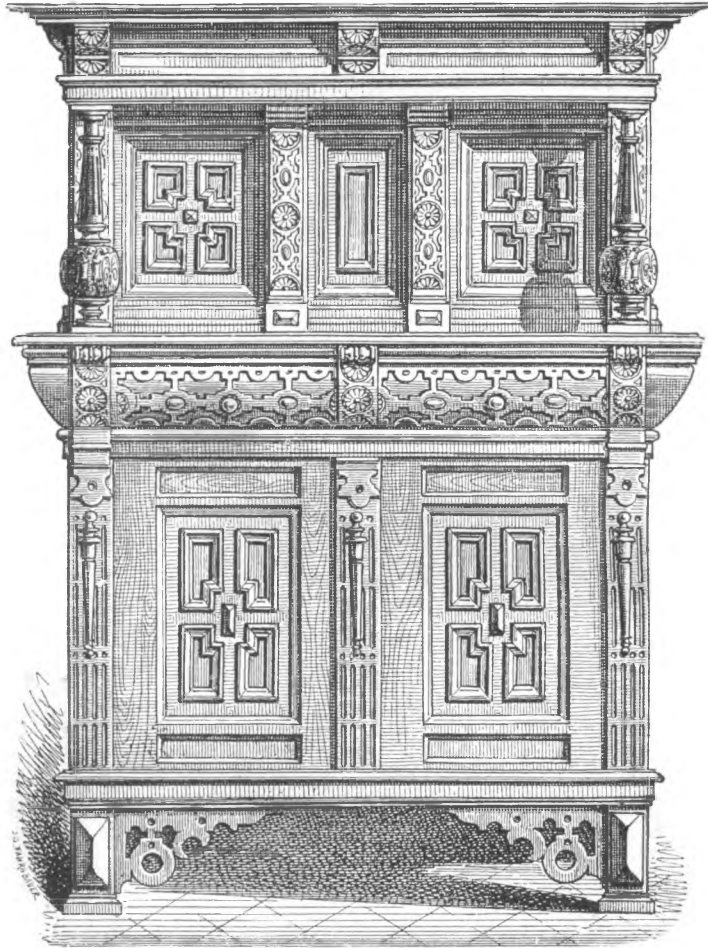


Рис. 672. Шкапъ фламандской работы. Вѣна, коллекція Лихтенштейна.

Появленіе чая и кофе повляло на изготовленіе небольшихъ чашекъ съ ручками, въ которыхъ прежде не ощущалось особенной надобности. Образцомъ чашекъ были настоящія китайскія чашки, случайно попавшія въ Европу. Кромѣ чашекъ, пришлось приготовить и аппараты для употребленія чая и кофе, то-есть кофейники, чайницы, жаровни для жаренія кофейныхъ бобовъ, мельницы для ихъ размалыванья и проч.

Миѣніе о томъ, что въ обиходѣ эпохи Возрожденія было сравнительно мало вещей, и стѣны стояли богато изукрашенными орнаментами, но свободными отъ мебели,—совер-



АРХИТЕКТУРА XVIII ВЪКА. „Овальная зала“ во дворцѣ Фонтенебло. Живопись Дюбуа и Бриля.



шенно ложно. Въ этомъ случаѣ мы скорѣе всего должны полагаться на тѣ изображенія, что намъ даютъ жанристы. У нихъ вездѣ мы видимъ уютную житейскую обстановку. Да иначе и не могло быть. Люди, заботясь о росписи и великолѣпннхъ потолковъ, еще болѣе заботились о томъ, чтобъ имъ было удобно пить, ѣсть, спать и сидѣть. Истинно-талантливые художники нашего времени, тщательно занимающіеся археологіей, именно такъ и понимаютъ обстановку XV—XVII вѣковъ. Яркимъ примѣромъ этому служатъ великолѣпныя жанры Мессонье, который художественнымъ чутьемъ понялъ то, что въ дѣйствительности было, и вызвалъ изъ забытаго прошлаго картины этой блестящей эпохи.

Конечно, нельзя сравнивать время Возрожденія съ концомъ XIX вѣка. Тѣ удобства, которыя теперь предоставлены намъ, тогда показались бы сказочными. Не было ни хорошихъ дорогъ, ни мягкихъ экипажей, ни калориферовъ, ни быстрыхъ почтъ и, вообще, скорыхъ сношеній между государствами. Освѣщеніе было самое скудное: сперва факелы, затѣмъ сальные свѣчи и масляныя лампы—бѣдно освѣщали великолѣпные вечера французскихъ королей, и портили горѣніемъ воздухъ. Гигіеническія условія жизни были вообще чрезвычайно сомнительны. Разница же между житьемъ аристократическихъ классовъ и бѣднымъ пролетаріатомъ была громадна. Неправильное скопленіе богатствъ въ однихъ рукахъ влекло за собою нищенство крестьянъ, что менѣе было замѣтно въ богатѣйшей Венеціи, но рѣзко выдѣлялось во Франціи и Германіи.

Какъ образецъ того, что такое была обстановка комнатъ въ описываемую нами эпоху, мы представляемъ видъ такъ-называемой «Chambre ovale» въ замкѣ Фонтенебло (таблица XX).

Эта «Овальная комната» была устроена при Францискѣ I; впоследствии Генрихъ IV, обрадованный рожденіемъ Людовика XIII, отдѣлалъ ее, приказавъ не щадить средствъ на роскошное убранство.

Амбруазъ Дюбуа написалъ пятнадцать картинъ специально для нея. Другой декоративный художникъ, Поль Бриль, написалъ цвѣты и плоды. Впоследствии, уже при Людовикѣ XV, часть живописи была безжалостно уничтожена: пробили въ стѣнахъ нѣсколько дверей, и хотя онѣ и строго выдерживаютъ первоначальный стиль комнаты, но все же заставляютъ жалѣть о работахъ Дюбуа.

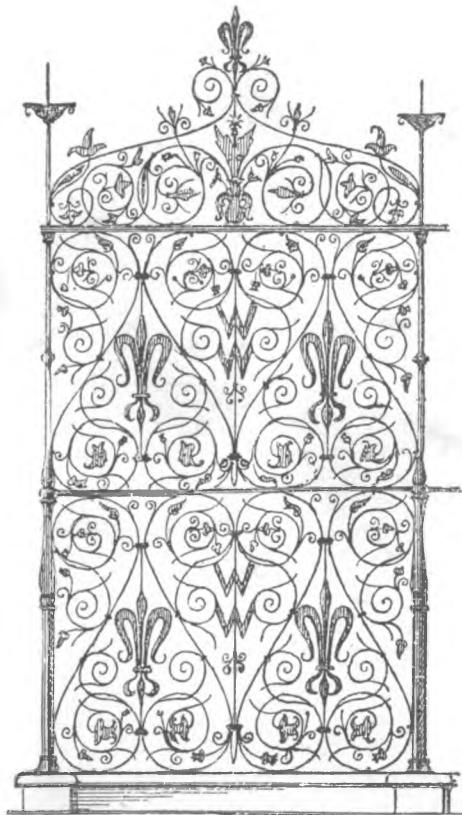


Рис. 673. Часть рѣшетки изъ церкви св. Ульриха въ Аугсбургѣ.

Двери эти видны на нашей хромофотографіи. Фигуры изображены въ одеждахъ Людовика XIII, чтобы показать общую гармонію отдѣлки стѣнъ съ оригинальнымъ и красивымъ костюмомъ.



Рис. 674. Германскія каменные кружки.

# Рисунки

II тома «Исторіи Искусствъ», въ систематически-алфавитномъ порядкѣ.

	стр.		стр.
<b>Архитектура и скульптура эпохи Возрожденія.</b>		Нюрнбергъ. Дарохранительница въ Лоренцкирхе . . . . .	627
Алтарь церкви Богоматери въ Кракау . . . . .	623	Нюрнбергъ. Домъ Преллера . . . . .	653
Амстердамъ. Улица и каналъ . . . . .	281	Орнаментъ Альдегревера . . . . .	661
Антверпенъ. Порталь дома XVII в. . . . .	643	Орнаментъ Зебальда Бегамы . . . . .	661
Апостолъ Павелъ, статуя . . . . .	630	Орнаментъ Петра Флетнера . . . . .	660
Аугсбургъ. Золотая ваза въ ратушѣ . . . . .	657	Орнаментъ Прогера . . . . .	661
Аугсбургъ. Купальня въ домѣ Фуггера . . . . .	644	Орнаментъ стариннаго дома въ Штутгартѣ . . . . .	658
Благовѣщеніе въ вѣнкѣ изъ розъ . . . . .	624	Орфей и Эвридика . . . . .	634
Бременъ. Ратуша . . . . .	656	Памятникъ Людовика II . . . . .	635
Ватиканскія ложи. Орнаментъ на двери . . . . .	1	Пица. Кампо-Санто . . . . .	16
Ватиканъ. Двери, работы Бариле . . . . .	279	Ротенбургъ. Ратуша . . . . .	654
Венеція. Заль Большого Совѣта . . . . .	238	Скорбящая Богоматерь . . . . .	629
Венеція. Ка-д'Оро и набережная . . . . .	5	Схожденіе Иисуса Христа въ адъ . . . . .	622
Венеція. Каминъ во дворцѣ дожей . . . . .	273	Торгау. Восточный флигель замка . . . . .	651
Венеція. Палаццо дожей . . . . .	2	Трауснитцъ, замокъ. Комната въ немъ . . . . .	650
Венеція. Памятникъ герцогу Урбино . . . . .	2	Три добродѣтели . . . . .	637
Венеція. Площадь передъ «Домомъ съ часами» . . . . .	236	Фигура изъ фонтана Августа . . . . .	633
Венеція. Площадь св. Марка въ карнавалѣ . . . . .	237	Флоренція. Дворъ палаццо Веккіо . . . . .	7
Венеція. Ріальто . . . . .	3	Флоренція. Облицовка стѣнъ въ Санта-Кроче . . . . .	274
Венеція. Статуя Коллеони . . . . .	6	Фонтанъ Des Innocents . . . . .	636
Венеція. Улица . . . . .	4	Фонтенебло. Овальная комната . . . . . Табл. XX	
Гаарлемъ. Бойня . . . . .	642	Фредериксбургъ, замокъ . . . . .	658
Гейдельбергъ. Верхній этажъ дома Отто-Генриха . . . . .	647	Фризъ потолка іеверскаго замка . . . . .	621
Гейдельбергъ. Часть средняго фасада замка . . . . .	649	Человѣкъ съ гусями . . . . .	634
Гейдельбергъ. Часть фасада дома Отто-Генриха . . . . .	648	Шамборъ, замокъ. Чердакъ его . . . . .	638
Гильдесгеймъ. Изъ дома цеха мясниковъ . . . . .	645	Шенонсо, замокъ . . . . .	638
Дарохранительница въ Лоренцкирхе . . . . .	627	Эскуриаль, дворець Филиппа II . . . . .	568
Доска гробницы . . . . .	628		
Зебальдъ грѣется у ледяныхъ сосудовъ . . . . .	631	<b>Германскіе художники.</b>	
Каргуши . . . . .	640	<b>Альдегреверъ:</b>	
Кельнъ. Порталь ратуши . . . . .	653	Орнаментъ . . . . .	661
Кольмаръ. Фонарь дома . . . . .	646	<b>Альтдорферъ, Альбрехтъ:</b>	
Король Артуръ . . . . .	632	Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ . . . . .	597
Лейденъ. Башня ратуши . . . . .	643	<b>Бальдунгъ, Гансъ:</b>	
Лейденъ. Средняя часть ратуши . . . . .	641	Смерть, цѣлующая женщину . . . . .	594
Лувръ. Западный павильонъ . . . . .	639	<b>Бегамъ, Вароломей:</b>	
Любекъ. Заль Фреденгагена . . . . .	655	Обрѣтеніе св. Креста . . . . .	595
Медальоны изъ розоваго вѣнка (2 рис.) . . . . .	625	<b>Бегамъ, Зебальдъ:</b>	
Мюльгаузенъ. Ратуша . . . . .	652	Ландскнехтъ . . . . .	596
Несеніе креста . . . . .	626	Орнаментъ . . . . .	661
Нюрнбергъ. Городскіе вѣсы . . . . .	625	Пиръ у расточителя . . . . .	597
Нюрнбергъ. Гробница Зебальда . . . . .	631	Танцующіе крестьяне . . . . .	596
		<b>Брюггеманъ:</b>	
		Схожденіе Иисуса Христа въ адъ . . . . .	622
		<b>Буркмейеръ, Гансъ:</b>	
		«Бѣлый король» . . . . . Иллюстрація . . . . .	620
		<b>Вольгемутъ, Михаэль:</b>	
		Женская группа изъ «Распятія» . . . . .	570



	стр.		стр.
<b>Гергардъ:</b>		Зебальдъ грѣбется у ледяныхъ сосу-	
Фигура изъ фонтана Августа . . .	633	лекъ . . . . .	631
<b>Гольбейнъ, Амброзусъ:</b>		<b>Флетнеръ, Петръ:</b>	
Неизвѣстный . . . . .	618	Орнаментъ . . . . .	660
<b>Гольбейнъ, Гансъ, Младшій:</b>		<b>Шонгауэръ:</b>	
Азбука танца смерти . . . . .	608	Искушеніе св. Антонія . . . . .	598
Глупость, спускающаяся съ каедры. . . . .	569	<b>Штось, Фейтъ:</b>	
Жертвоприношеніе Авраама . . . . .	614	Алтарь въ кракауской церкви . . . . .	623
Золотурнская Мадонна . . . . .	610	Благовѣщеніе въ вѣнкъ изъ розъ . . . . .	624
Лордъ Фоксъ . . . . .	612	Медальоны изъ розоваго вѣнка . . . . .	625
Мадонна семейства Мейеръ.		<b>Эйзенгойтъ, Антонъ:</b>	
Прил. къ стр.	616	Кропильница и кропило . . . . .	662
Портретъ Анны Клевѣ . . . . .	615	<b>Эндерлейнъ, Каспаръ:</b>	
Портретъ Юрга Гизе . . . . .	617	Кружка оловянная . . . . .	663
Портретъ самого художника . . . . .	603		
Портретъ ювелира Моретта . . . . .	609	<b>Испанскіе художники.</b>	
Самуиль отвергаетъ Саула . . . . .	613	<b>Берругуэто, Алонзо:</b>	
Смерть и Адамъ . . . . .	606	Аутодафе . . . . .	497
Смерть и разносчикъ . . . . .	607	<b>Веласкесъ, Діего-Родриго-да-Сильва:</b>	
Утопленникъ . . . . .	605	Бахусъ и пьяницы . . . . .	507
Утопленникъ; голова его . . . . .	604	Въ мастерской Веласкеса . . . . .	517
Христосъ въ гробу . . . . .	605	Вѣнчаніе Пресвятой Дѣвы . . . . .	529
<b>Гольбейнъ, Гансъ, Старшій:</b>		Графъ Оливаресъ . . . . .	506
Образъ въ алтарѣ св. Себастьяна . . . . .	600	Дѣвочка . . . . .	520
Святая Варвара . . . . .	601	Иннокентій X . . . . .	521
Святая Екатерина . . . . .	602	Инфанта Маргарита (Мадридъ) . . . . .	515
<b>Дюреръ, Альбрехтъ:</b>		Инфанта Маргарита (Парижъ) . . . . .	514
Адамъ . . . . .	574	Инфанта Марія . . . . .	508
Голова Христа . . . . .	586	Инфанта Марія-Терезія австр. . . . .	513
Ева . . . . .	575	Инфантъ донъ-Бальтазаръ-Карлосъ . . . . .	509
Заступница . . . . .	577	Инфантъ донъ-Бальтазаръ-Карлосъ	
Императоръ Максимилианъ . . . . .	582	въ охотн. кост. . . . .	510
Карлъ Великій . . . . .	572	Инфантъ донъ-Фернандъ австр. . . . .	511
Ландскнехтъ со знаменемъ . . . . .	578	Кавалеръ ордена С.-Яго . . . . .	520
Мадонна съ Младенцемъ . . . . .	580	Карликъ Филиппа IV . . . . .	516
Мадонна съ яблокомъ . . . . .	585	Король Филиппъ IV (Лондонъ) . . . . .	509
Поклоненіе святыхъ Св. Троицѣ . . . . .	579	Король Филиппъ IV (Мадридъ) . . . . .	516
Портретъ Ганса Имгофа . . . . .	584	Маркизъ Алессандро дель-Борро . . . . .	518
Портретъ Иеронима Гольцшюэра . . . . .	588	Мениппъ . . . . .	523
Портретъ собственный . . . . .	571	Портретъ супруги Веласк. (предпол.) . . . . .	519
Св. Семейство въ Египтѣ . . . . .	587	Прядильницы на ковровой фабрикѣ . . . . .	525
Смерть Лукреціи . . . . .	581	Сдача крѣпости Бреды . . . . .	529
Три крестьянина . . . . .	578	Семейный портретъ . . . . .	522
Христосъ на Крестѣ . . . . .	573	Сивилла . . . . .	521
Четыре всадника . . . . .	577	Фонтанъ съ тритонами . . . . .	526
Этюдъ головы старика . . . . .	583	Христосъ на Крестѣ . . . . .	527
<b>Кранахъ, Лукасъ:</b>		Шуть короля Филиппа IV . . . . .	513
Мадонна подъ яблоней . . . . .	589	Эзопъ . . . . .	524
Мадонна съ Анной . . . . .	590	<b>Віеко (см. Херрера).</b>	
Отдыхъ на пути въ Египетъ . . . . .	591	<b>Моралесъ (де-), Луисъ:</b>	
Судъ Париса . . . . .	593	Скорбящая Богоматерь . . . . .	496
Христосъ и блудница . . . . .	592	<b>Мурильо, Бартоломе Эстебанъ:</b>	
<b>Крафттъ, Адамъ:</b>		Ангель, освобожд. апост. Петра . . . . .	534
Городскіе вѣсы въ Нюрнбергѣ . . . . .	625	Апостоль Іаковъ . . . . .	567
Дарохранительница въ Лоренцкирхе . . . . .	627	Архистратигъ Михаилъ, какъ ангель-	
Несеніе креста . . . . .	626	хранитель . . . . .	563
<b>Лабенвольфъ:</b>		Благовѣщеніе (Мадридъ) . . . . .	546
Человѣкъ съ гусями . . . . .	635	Благовѣщеніе (СПБ. Эрмит.) . . . . .	537
<b>Прогеръ, К. Г.:</b>		Богоматерь вручаетъ облаченіе Иль-	
Орнаментъ . . . . .	661	десфону . . . . .	549
<b>Фишеръ, Г., Младшій:</b>		Бѣгство въ Египетъ . . . . .	532
Орфей и Эвридика . . . . .	634	Гитаристъ . . . . .	543
<b>Фишеръ, Петръ:</b>		Добрый пастырь . . . . .	553
Апостоль Павелъ . . . . .	630	Дыня . . . . .	542
Гробница Зебальда . . . . .	631	Дѣвочка съ плодами . . . . .	538
Доска гробницы . . . . .	628	Ессе homo! . . . . .	562
		Зачатіе Богоматери (Мадридъ) . . . . .	547

	стр.		стр.
Зачатіе Богоматери (Севиля). . . . .	548	Давидъ . . . . .	81
Иисусъ и Іоаннъ . . . . .	559	Даниль . . . . .	85
Іосифъ съ Младенцемъ-Христомъ . . . . .	533	Декоративная фигура на потолкѣ Сикстинской капеллы . . . . .	94
Кляющаяся Магдалина . . . . .	561	Іегова . . . . .	87
Лѣстница Іакова . . . . . Прил. къ стр.	536	Іеремія . . . . .	86
Мадонна пеленающая . . . . .	556	Купающіеся солдаты. Группа съ картона . . . . .	100
Мадонна съ Елизаветой и Іоанномъ . . . . .	557	Мадонна . . . . .	83
Мадонна съ Младенцемъ (Мадридъ) . . . . .	551	Маски . . . . .	104
Мадонна съ Младенцемъ (Флоренція) . . . . .	558	Моисей . . . . .	79
Мальчикъ съ собакой . . . . .	539	Плѣнникъ . . . . .	85
Младенецъ Іисусъ, спящій на крестѣ . . . . .	555	Портретъ Анджео, неизвѣстн. ав- тора . . . . .	80
Моисей источаетъ воду въ пустынь . . . . .	559	Святое семейство . . . . .	105
Насыщеніе пяти тысячъ . . . . .	495	Сивилла Аза . . . . .	90
Отдыхъ на пути въ Египетъ . . . . .	495	Соборъ Св. Петра, внѣшн. видъ мо- едли купола . . . . .	107
Отрокъ Іоаннъ . . . . . Прил. къ стр.	532	Соборъ Св. Петра; разрѣзь модели купола . . . . .	106
Папа выслушиваетъ сонъ мужа и жены . . . . .	561	Созданіе Евы . . . . .	88
Патеръ Каванилласъ . . . . .	567	Сраженіе между лапидами и цен- таврами . . . . .	82
Поклоненіе пастырей . . . . .	550	Страшный судъ . . . . .	92—93
Распятіе (Мадридъ) . . . . .	552	Фрески на потолкѣ Сикстинской ка- пеллы . . . . . Прил. къ стр.	86
Распятіе (СПБ. Эрмит.) . . . . .	536	Этюды головъ . . . . .	101
Ребятишки . . . . .	541	<b>Барбарелли (см. Джіорджіоне).</b>	
Ревекка и Елеазаръ . . . . .	555	<b>Бариле:</b>	
Рождество Богородицы . . . . .	544	Двери въ Ватиканѣ . . . . .	279
Св. Анна и Дѣва Марія . . . . .	545	<b>Бартоломео (Фра-Бартоломео ди-Санъ-Марко):</b>	
Св. Антоній . . . . .	560	Мадонна на тронѣ со святыми . . . . .	111
Св. Елизавета-цѣлительница . . . . .	566	Оплакиваніе Христа . . . . .	108
Св. Діего, питатель бѣдныхъ . . . . .	565	Срѣтеніе . . . . .	109
Св. Юста и Руфина . . . . .	564	<b>Беллини, Джіованни:</b>	
Св. Семейство съ птичкой . . . . .	565	Священное собесѣдованіе . . . . .	239
Успеніе Богоматери . . . . .	531	<b>Беллини, Жакопо:</b>	
Чистка головы . . . . .	540	Перспективный видъ . . . . .	51
Чудо св. Діего . . . . .	562	<b>Бенвенуто Челлини (см. Челлини).</b>	
Этюдъ . . . . .	543	<b>Болонья (да-), Джіованни:</b>	
Явленіе Христа-Младенца св. Ан- тонію . . . . .	535	Меркурій . . . . .	272
<b>Рибера (де-), Хосе ло-Спаньйолетто:</b>		Фонтанъ Нептуна . . . . .	271
Мученичество св. Варооломея . . . . .	500	<b>Бордоне, Парисъ:</b>	
Св. Агнеса . . . . .	503	Кольцо св. Марка . . . . .	265
Св. Антоній Падуанскій . . . . .	503	<b>Ботичелли, Сандро (Алессандро Филиппи):</b>	
Св. Варооломей . . . . .	501	Мадонна съ ангелами . . . . .	44
Св. Прокопій, король Богеміи . . . . .	502	Поклоненіе волхвовъ . . . . .	45
Снятіе со креста . . . . .	499	<b>Бріоско, Андреа (см. Риччіо).</b>	
<b>Спаньйолетто (см. Рибера).</b>		Веккіо (см. Пальма Веккіо).	
<b>Сурбаранъ, Франсиско:</b>		<b>Веронезе, Паоло:</b>	
Св. Бонавентура (Дрезденъ) . . . . .	504	Пиръ у Левита . . . . .	268
Св. Бонавентура (Мадридъ) . . . . .	505	Прощаніе Христа съ Матерью . . . . .	270
<b>Табаръ (де-), донъ-Алонзо:</b>		Христосъ и Марія Магдалина . . . . .	269
Портретъ Мурильйо . . . . .	530	<b>Верроккіо (дель), Андреа:</b>	
<b>Херрера (де-), Франсиско эль-Віеко:</b>		Крещеніе Христа . . . . .	29
Св. Василій . . . . .	498	Статуя Коллеони . . . . .	6
<b>Эль-Віеко (см. Херрера).</b>		Статуя Коллеони; голова ея . . . . .	37
<b>Итальянскіе художники:</b>		<b>Вечелліо (см. Тиціано).</b>	
<b>Аллегри, Антоніо (см. Корреджо).</b>		<b>Винчи (да-), Ліонардо:</b>	
<b>Альбертинелли:</b>		Ангель изъ карт. Верроккіо «Креще- ніе Господне» . . . . .	65
Посѣщеніе Богоматерью Св. Елизаветы . . . . .	61	Головка изъ Луврской коллекціи . . . . .	72
<b>Анджео (Микель-Анджео Буонарротти):</b>		Мадонна Лигти . . . . .	77
Гробница Джуліано Медичи . . . . .	95	Мадонна подъ утесомъ . . . . .	67
Гробница Лоренцо Медичи . . . . .	96	Портретъ Винчи, по собств. наброску . . . . .	66
Гробница Лор. Медичи. Фигура «Ве- черъ» . . . . .	97	Портретъ Моны-Лизы . . . . .	76
Гробница Лор. Медичи. Фигура «Утро» . . . . .	99	Святос Семейство . . . . .	73
Гробница папы Юлія II . . . . .	99		
«Грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рай» . . . . .	89		

	стр.		стр.
Святое Семейство. Часть картины . . . . .	75	Исцѣленіе параличнаго . . . . .	19
Тайная вечеря . . . . .	68—69	<b>Мантеня, Андреа:</b>	
<b>Вольтерра (да-), Даніэль (Риччіарелли):</b>		Мадонна съ Іоанн. Предтеч. и Маг-	
Снятіе со Креста . . . . .	228	далиной . . . . .	53
<b>Гильберти:</b>		Маркграфъ Лодовико III съ семей-	
Двери Баптистерія во Флоренціи . . . . .	30	ствомъ . . . . .	52
Сотвореніе человѣка и изгнаніе изъ		<b>Мартини, Симоне:</b>	
рая . . . . .	31	Гвидориччіо Фоліани . . . . .	17
<b>Гирландайо:</b>		<b>Мелоццо да-Форли (см. Форли).</b>	
Поклоненіе волховъ . . . . .	46	<b>Микель-Анджело (см. Анджело).</b>	
Делла-Робія (см. Робія).		<b>Неизвѣстные авторы:</b>	
Дель-Сарто (см. Сарто).		Голгоа. Миньятюра XV в. . . Табл. XVII.	
Джентиле де-Фабріано (см. Фабріано).		Триумфъ смерти . . . Прил. къ стр. 16.	
Джованни да-Болонья (см. Болонья).		<b>Пальма Векіо:</b>	
<b>Джорджіоне (Джорджіо Барбарелли ди-На-</b>		Грѣхопаденіе . . . . .	243
<b>стельфранко):</b>		Портретъ Виоланты . . . . .	244
Мадонна на тронѣ . . . . .	241	Святая Варвара . . . . .	245
Пейзажъ съ фигурами . . . . .	240	<b>Перуджино, Пьетро Ваннуччи:</b>	
Спящая Венера . . . . .	242	Врученіе ключей св. Петру. Среди	
<b>Джотто ди-Бондоне:</b>		группа . . . . .	113
Бракосочетаніе Богоматери . . . . .	13	Живопись на стѣнѣ въ Камбіо . . . . .	112
Бракъ въ Канѣ Галилейской . . . . .	12	Мадонна, поклоняющаяся Младенцу	115
Пиръ у Прода . . . . .	11	<b>Пинтуриккіо.</b>	
Плачь надъ тѣломъ Христа . . . . .	9	Энзасъ Сильвіусъ на приѣмѣ короля	
Явленіе Дѣвы Маріи св. Бернарду . . . . .	14	шотландскаго . . . . .	60
<b>Донателло:</b>		<b>Піомбо (дель-), Себастьяно:</b>	
Благовѣщеніе . . . . .	35	Святое Семейство . . . . .	247
Дѣтскія фигуры . . . . .	34	Святой Христомъ . . . . .	246
Святой Георгій . . . . .	32	<b>Райболини (см. Франчіа).</b>	
Святая Цецилія . . . . .	33	<b>Рафаэль (Рафаэлло Санти):</b>	
Статуя Гаттамелата . . . . .	39	Амуръ и граціи . . . . .	200
<b>Корреджо (Аллегри), Антоніо:</b>		Ангелы . . . . .	184
Мадонна со св. Себастьяномъ, Рокомъ		Аполлонъ на Парнасъ . . . . .	158
и Джемніаномъ . . . . .	232	Арабески ложъ Вагикана . . . . .	191
Нерукотворный образъ . . . . .	233	Архистратигъ Михаилъ . . . . .	209
Святая ночь . . . . . Прил. къ стр.	232	Атила . . . . .	160
<del>Святой Геронимъ . . . . . Прил. къ стр.</del>	<del>232</del>	Авинская школа . . . . .	157
Фрески въ куполѣ собора С. Джованни	231	Битва Константина Великаго . . . . .	204/205
Фрески въ монастырѣ св. Павла . . . . .	234	Благовѣщеніе. Картонъ къ картинѣ.	124
<b>Косса, Франческо:</b>		Венера и Психей. Эскизъ . . . . .	211
Благовѣщеніе . . . . .	55	Венера и Юпитеръ . . . . .	199
<b>Коста, Лоренцо:</b>		Вѣнчаніе Богоматери . . . . .	123
Дворъ музъ Изабеллы Эстэ . . . . .	56	Геній съ атрибутами Меркурія . . . . .	216
<b>Креди (ди-), Лоренцо:</b>		Георгій-Побѣдоносецъ . . . . .	128
Поклоненіе Младенцу Христу . . . . .	47	Гермесъ и Психей . . . . .	196
<b>Кривелли, Карло:</b>		Гермесъ на виллѣ Фарнезина . . . . .	197
Поклоненіе пастырей . . . . .	54	Грѣхопаденіе . . . . .	193
<b>Липпи, Фра-Филиппо (отецъ):</b>		Диспутъ о тріединомъ Богѣ . . . . .	153
Богоматерь . . . . .	26	Диспутъ о тріединомъ Богѣ. Этюдъ.	156
Диспутъ св. Оомы . . . . .	25	Домъ Рафаэля въ Урбино . . . . .	120
<b>Липпи, Филиппино (сынъ):</b>		Избѣненіе младенцевъ . . . . .	215
Видѣніе св. Бернарда . . . . .	27	Избѣненіе младенцевъ. Эскизъ . . . . .	214
Мученіе св. Петра . . . . .	28	Изведеніе апост. Петра изъ темницы	161
<b>Ліонардо да-Винчи (см. Винчи).</b>		Императоръ Константинъ . . . . .	203
<b>Лоренцо ди-Креди (см. Креди).</b>		Іоанна Арагонская . . . . .	201
<b>Лотто, Лоренцо:</b>		Комната, гдѣ Рафаэль родился . . . . .	119
Мадонна . . . . .	248	Мадонна божественной любви . . . . .	177
<b>Луини, Бернардо:</b>		Мадонна въ зелени . . . . .	141
Возращеніе молодого Товія . . . . .	227	Мадонна въ зелени. Эскизы . . . . .	145
Женскій портретъ . . . . . Прил. къ стр.	226	Мадонна въ зелени. Этюдъ . . . . .	144
<b>Мазаччіо:</b>		Мадонна въ креслахъ . . . . .	173
Изгнаніе изъ рая . . . . .	18	Мадонна «Грандука» . . . . .	137
Мытарь . . . . .	21	Мадонна д'Альба . . . . .	171
<b>Мозолино да-Паникале:</b>		Мадонна д'Альба. 2 эскиза . . . . .	168, 169
Грушна изъ стѣнописи въ Кастильоне		Мадонна «del libro» . . . . .	127
д'Олона . . . . .	20	Мадонна Колонна . . . . .	139
Грѣхопаденіе . . . . .	18	Мадонна Колонна. Эскизъ . . . . .	137

	стр.		стр.
Мадонна «La belle jardinière». Табл. XVIII.		Этюдъ къ картинѣ «Положеніе во гробъ» . . . . .	224
Мадонна на прогулкѣ . . . . .	183	Себастьяно дель-Пюмбо (см. Пюмбо)	
Мадонна Николини . . . . .	132	Синьйорелли, Лука:	
Мадонна Орлеанскаго дома. . . . .	133	Паденіе Антихриста. Нижн. прав. группа. . . . .	50
Мадонна Сикстинская. Прил. къ стр.	208	Содома (Антоніо Рацци):	
Мадонна со щегленкомъ . . . . .	140	Свадьба Александра съ Роксаной. . . . .	62
Мадонна Фолинйо . . . . .	172	Свадьба Александра съ Роксаной. Голова Роксаны. . . . .	63
Моисей, взятый изъ воды . . . . .	192	Святой Викторъ . . . . .	64
Морскія чудовища . . . . .	195	Спинелло:	
Мѣстороженіе Рафаэля—Урбино . . . . .	118	Возвращеніе папы Александра въ Римъ . . . . .	15
Обрученіе Святой Дѣвы . . . . .	131	Тинторетто (Джаноло Робусти):	
Обрѣзаніе Христа. Эскизъ . . . . .	130	Живопись въ залѣ Большого Совѣта. Св. Маркъ освобождаетъ раба отъ смерти . . . . .	238
Погребеніе Христа . . . . .	152	Тициано (Вечеллио):	
Погребеніе Христа. Эскизъ . . . . .	151	Введеніе во храмъ . . . . .	255
Пожаръ въ Борго . . . . .	163	Венера передъ зеркаломъ . . . . .	257
Пожаръ въ Борго. Группы изъ него. 2 рис . . . . .	164, 165	Венера съ собачкой . . . . .	260
Пожаръ въ Борго. Эскизъ . . . . .	217	Взятіе Божіей Матери на небо. . . . .	250
Портретъ Дони . . . . .	129	Даная (изъ Неаполит. музеев) . . . . .	261
Портретъ Маддалены Строщи-Дони . . . . .	125	Даная (изъ СПб. Эрмитажа) . . . . .	256
Портретъ Рафаэля, имъ же писанный Преображеніе . . . . .	117	Динарій кесаря . . . . .	249
Преображеніе . . . . .	208	Дѣвушка съ корзиной . . . . .	264
Преображеніе. Эскизъ . . . . .	206	Иисусъ и прелюбодѣйная жена. La Bella (герцогиня Урбино). . . . .	263
Проповѣдь апостола Павла . . . . .	188	Любовь небесная и земная. . . . .	259
Святая Цецилія . . . . .	190	Мадонна семейства Пезаро. . . . .	252
Святое Семейство (изъ палаццо Питти)	150	Мадонна съ бѣлымъ кроликомъ . . . . .	262
Святое Семейство (изъ СПб. Эрмитажа) . . . . .	147	Марія Магдалина . . . . .	258
Святое Семейство Франциска I. . . . .	178	Положеніе Христа во гробъ. . . . .	254
Святое Семейство Франциска I. Эскизъ . . . . .	179	Портретъ (конный) Карла V. . . . .	251
Святое Семейство Франциска I. Эскизъ Христа . . . . .	180	Учелло, Паоло:	
Сивиллы . . . . .	186	Битва при Санъ-Эгидіо . . . . .	22
Сикстинская Мадонна. Прил. къ стр.	208	Фабріано (да-), Аменгиле:	
Триптихъ: Распятіе, св. Иеронимъ и Марія Магдалина . . . . .	212	Поклоненіе волхвовъ . . . . .	58
Триумфъ Галатеи . . . . .	185	Феррари, Гауденціо:	
Фрески на виллѣ Фарнезина . . . . .	198	Мадонна съ Младенцемъ. . . . .	225
Чудесный ловъ рыбы . . . . .	189	Филиппи (см. Ботичелли).	
Эскизъ . . . . .	121	Фіезоле (да-), Фра-Анджелино:	
Эскизъ (изъ Оксфорда) . . . . .	122	Ангель трубящій, изъ «Мадонны на тронѣ» . . . . .	23
Эскизъ головы Мадонны и Христа . . . . .	148	Благовѣщеніе . . . . .	24
Эскизъ каріатиды въ залы Ватикана . . . . .	181	Форли (да-), Мелоццо:	
Эскизъ Мадонны . . . . .	149	Ангель . . . . .	49
Рацци, Антоніо (см. Содома).		Фра-Анджелино да-Фіезоле (см. Фіезоле).	
Риччіарелли — (см. Вольтерра).		Фра-Бартоломео (см. Бартоломео).	
Риччіо (Андреа Бриоско):		Франческо (де-), Піетро:	
Бронзовый канделябръ . . . . .	276	Царица Савская . . . . .	48
Роббіа (делла), Андреа:		Франчіа, Франческо:	
Спеленутый ребенокъ . . . . .	41	Мадонна въ розовомъ палисадникѣ . . . . .	57
Роббіа (делла-), Лука:		Челлини, Бенвенуто:	
Дѣтскія фигуры на фризѣ . . . . .	40	Кубокъ . . . . .	278
Робусти, Джаноло (см. Тинторетто).		Персей . . . . .	278
Романо, Джуліо:		Солонка . . . . .	277
Мадонна съ кошкой . . . . .	229	Чивитале, Маттео:	
Паденіе гигантовъ. Часть картины . . . . .	230	Вѣра . . . . .	36
Санзовино, Андреа:		Чимабузъ:	
Гробница Асканіо Сфорца . . . . .	43	Богоматерь . . . . .	8
Санти, Рафаэлло (см. Рафаэль).			
Сарто (дель), Андреа:			
Архангелъ Гавриилъ . . . . .	223		
Благовѣщеніе . . . . .	222		
Мадонна дель-Сагко . . . . .	221		
Мадонна съ гарпіями . . . . .	224		
Милосердіе . . . . .	219		
Рождество Богородицы . . . . .	220		
		<b>Нидерландскіе художники:</b>	
		Брюгелъ, Петеръ, Старшій:	
		Рѣчной ландшафтъ . . . . .	303

	стр.		стр.
<b>Вань-Дэйкъ</b> (см. Дэйкъ).		<b>Святой Севастьянъ</b> (2 карт.). . . . .	361, 369
<b>Вань-деръ-Вейденъ</b> (см. Вейденъ).		<b>Семейный портретъ</b> . . . . .	383
<b>Вань-Остаде</b> (см. Остаде).		<b>Снейдеръ съ женой</b> . . . . .	372
<b>Вань-Рейнъ</b> (см. Рембрандтъ).		<b>Сусанна въ ваннѣ</b> . . . . .	370
<b>Вань-Эйкъ</b> (см. Эйкъ).		<b>Сэръ Томасъ Челнеръ</b> . . . . .	382
<b>Вейденъ</b> (вань-деръ-) <b>Рожье:</b>		<b>Танцующіе амуръ</b> . . . . .	362
<b>Св. Лука, рисующій портретъ Бого-</b>		<b>Христосъ и разслабленный</b> . . . . .	368
<b>матери</b> . . . . .	298	<b>Дюжарденъ, Карель:</b>	
<b>Воуверманъ, Филиппъ:</b>		<b>Пастбище въ Голландіи</b> . . . . .	285
<b>Кавалерійская стычка</b> . . . . .	482	<b>Нонингъ, Саломонъ:</b>	
<b>Гальсъ, Дирнь:</b>		<b>Пустынникъ</b> . . . . .	468
<b>Соло</b> . . . . .	464	<b>Кристусъ, Петерь:</b>	
<b>Гальсъ, Францъ:</b>		<b>Святой Элигиусъ</b> . . . . .	297
<b>Безпутный малый</b> . . . . .	457	<b>Лейденъ, Лукасъ:</b>	
<b>Веселый игрокъ на флейтѣ</b> . . . . .	454	<b>Мадонна съ ангелами</b> . . . . .	302
<b>Гилле Боббе и курильщикъ</b> . . . . .	463	<b>Лука Лейденскій</b> (см. Лейденъ).	
<b>Молодая женщина</b> . . . . .	456	<b>Матсейсъ, Квинтень:</b>	
<b>Оберъ-и унтеръ-офицеры стрѣлковъ</b>		<b>Антверпенскіе сборщики податей</b> . . . . .	301
<b>св. Георга</b> . . . . .	462	<b>Мѣняла и его жена</b> . . . . .	301
<b>Портретъ морляка</b> . . . . .	451	<b>Образа Лѣвенскаго алтаря</b> . . . . .	300
<b>Потѣшникъ</b> . . . . .	455	<b>Мемлингъ:</b>	
<b>Поющіе мальчики</b> . . . . .	452	<b>Св. Урсуда въ Римѣ</b> . . . . .	299
<b>Поющій мальчикъ</b> . . . . .	453	<b>Метсю, Габріэль:</b>	
<b>Праздникъ офицеровъ стрѣлковъ св.</b>		<b>Влюбленная пара въ шинкѣ</b> . . . . .	477
<b>Георга</b> (2 карт.). . . . .	458, 459	<b>Докторскій визитъ</b> . . . . .	476
<b>Праздникъ стрѣлковъ св. Адриана</b> . . . . .	460	<b>Завтракъ съ устрицами</b> . . . . .	479
<b>Стрѣлки св. Адриана</b> . . . . .	461	<b>Остаде, Адрианъ:</b>	
<b>Геемъ</b> (де-), <b>Янь:</b>		<b>Бесѣда</b> . . . . .	465
<b>Плоды</b> . . . . .	290	<b>Поттеръ, Паулусъ:</b>	
<b>Гоббема, Мейндертъ:</b>		<b>Ревущій бычекъ</b> . . . . .	286
<b>Пейзажъ</b> . . . . .	491	<b>Ферма</b> . . . . .	492
<b>Гоогъ, Питерь:</b>		<b>Цѣпная собака</b> . . . . .	493
<b>Госпожа и служанка</b> . . . . .	471	<b>Рейсдаль</b> (вань-), <b>Якобъ:</b>	
<b>Кружевница</b> . . . . .	472	<b>Болого</b> . . . . .	484
<b>Утронній туалетъ</b> . . . . .	469	<b>Видъ въ Голландіи</b> . . . . .	488
<b>Госсартъ, Янь:</b>		<b>Видъ въ Нидерландахъ</b> . . . . .	289
<b>Мадонна на тронѣ</b> . . . . .	304	<b>Водопадъ</b> . . . . .	489
<b>Доу, Герардъ:</b>		<b>Норвежскій видъ</b> . . . . .	485
<b>Зубной врачъ</b> . . . . .	467	<b>Окрестности Гронингема</b> . . . . .	487
<b>Мотальщица</b> . . . . .	466	<b>Рембрандтъ</b> (вань-Рейнъ):	
<b>Читальщица</b> . . . . .	466	<b>Авраамъ угощаетъ трехъ ангеловъ</b> .	
<b>Дэйкъ</b> (Вань-Дэйкъ, Вань-Дикъ), <b>Антонисъ:</b>		. . . . .	Прил. къ стр. 436
<b>Англійскіе герольды</b> . . . . .	376	<b>Авина-Паллада</b> . . . . .	447
<b>Вильгельмъ II, Нассаускій</b> . . . . .	380	<b>Бѣгство въ Египетъ</b> (гравюра). . . . .	424
<b>Даная</b> . . . . .	371	<b>Давидъ и Авессаломъ</b> . . . . .	442
<b>Діана и Эндиміонъ, застигнутые</b>		<b>Деревушка</b> . . . . .	282
<b>сатиромъ</b> . . . . .	374	<b>Докторъ Фаустъ</b> (гравюра). . . . .	422
<b>Дѣти Карла I</b> . . . . .	377	<b>Жена Товія</b> (Даная). Прил. къ стр.	432
<b>Изабелла Брандтъ, первая жена</b>		<b>Жертвоприношеніе Авраама</b> . . . . .	450
<b>Рубенса</b> . . . . .	387	<b>За очинкой пера</b> . . . . .	425
<b>Карль I Англійскій</b> (изъ Дрезден-		<b>Знаменщикъ</b> . . . . .	436
<b>ской галлерей)</b> . . . . .	375	<b>Истребитель крысъ</b> (гравюра). . . . .	424
<b>Карль I Англійскій</b> (Парижъ, Лувръ).		<b>Исцѣленіе больныхъ</b> (гравюра). . . . .	428—429
<b>Лазарь Магаркейсусъ, антверпен-</b>		<b>Каллиграфъ Коппеноль</b> . . . . .	443
<b>скій медикъ</b> . . . . .	384	<b>Каналъ въ Голландіи</b> . . . . .	284
<b>Лордъ Филиппъ Вортонъ</b> . . . . .	381	<b>Контора торговаго дома</b> . . . . .	440
<b>Мадонна съ куропатками</b> . . . . .	379	<b>Мать художника</b> (гравюра). . . . .	416
<b>Марія, Исусъ и Іоаннъ</b> . . . . .	366	<b>Наброски иглою на мѣдной доскѣ</b> . . . . .	420
<b>Марія-Луиза де-Тассисъ</b> . . . . .	373	<b>Набросокъ</b> . . . . .	423
<b>Невѣрие апостола Фомы</b> . . . . .	386	<b>Невѣрие св. Фомы</b> . . . . .	441
<b>Отдыхъ на пути въ Египетъ</b> . . . . .	367	<b>Невѣста</b> . . . . .	449
<b>Плачь о Христѣ</b> (изъ Антверпен-		<b>Ночной обходъ</b> . . . . .	432
<b>скаго музея)</b> . . . . .	363	<b>Польскій вельможа</b> . . . . .	444
<b>Плачь о Христѣ</b> (изъ Берлинскаго		<b>Портретъ самого художника</b> . . . . .	417
<b>музея)</b> . . . . .	365	<b>Портретъ самого художника</b> (гра-	
<b>Плачь о Христѣ</b> (изъ Мюнхенской		<b>вюра)</b> . . . . .	416
<b>Пинакотеки)</b> . . . . .	364		

	стр.		стр.
Портретъ самого художника (изъ Мюнхенской Пинакотечи) . . . . .	419	Портретъ полководца . . . . .	335
Портретъ самого художника и его жены . . . . .	418	Портретъ самого Рубенса (Вѣна, Альбертина) . . . . .	306
Поэтъ Гереміасъ Декеръ . . . . .	448	Портретъ самого Рубенса (Вѣна, Карт. галл.) . . . . .	305
Святое Семейство . . . . .	439	Портретъ францисканца . . . . .	317
Святой Иеронимъ (гравюра), 2 рис. . . . .	421	Примиреніе Исава и Иакова . . . . .	344
Слонъ (эскизъ) . . . . .	422	Распятіе Св. Петра . . . . .	347
Служанка . . . . .	446	Рубенсъ въ саду со второй женой . . . . .	308
Снятіе со креста (гравюра) . . . . .	437	Снятіе со креста . . . . .	349
Снятіе со креста (СПБ. Эрмит.) . . . . .	438	Страшный судъ . . . . .	324
Старушка (Лонд. нац. галл.) . . . . .	427	Сыновья Рубенса (Дрезд. галл.) . . . . .	307
Старушка (СПБ. Эрмит.) . . . . .	426	Сыновья Рубенса (Карт. галл. въ Вѣнѣ) . . . . .	310
Старушка (СПБ. Эрмит.) . . . . .	445	Тиверій и Агриппина . . . . .	316
Суконные фабриканты . . . . .	433	Триумфъ героя . . . . .	318
Сыновья Иакова приносятъ одежду Иосифа. . . . . Прил. къ стр. . . . .	440	Турниръ передъ замкомъ . . . . .	334
Урокъ анатоміи . . . . .	431	Успеніе Божіей Матери . . . . .	331
Христось въ Эммаусѣ (гравюра) . . . . .	435	Фаввъ и Діана . . . . .	323
Христось въ Эммаусѣ (Парижъ, Лувръ) . . . . .	434	Христось воскресшій . . . . .	330
Христось изгоняетъ торжниковъ (гравюра) . . . . .	430	Христось и Марія Магдалина . . . . .	359
Эскизъ льва . . . . .	423	Церера . . . . .	354
<b>Рубенсъ, Петрусь-Паулюсъ.</b>		Четыре части свѣта . . . . .	332
Аллегорич. изображ. изъ истор. Генриха IV . . . . .	350	Этюдъ головы (Вѣна, Альбертина) . . . . .	337
Битва амазонокъ . . . . .	327	Этюдъ головы (Уффици) . . . . .	339
Богоматерь . . . . .	356	Этюды ангеловъ . . . . .	342
Богоматерь въ цвѣтахъ . . . . .	321	<b>Рюйсдаль (см. Рейсдаль).</b>	
Божія Матерь-Утѣшительница . . . . .	329	<b>Стэнъ, Янь:</b>	
Венера и Адонисъ . Прил. къ стр. . . . .	356	Большая и врачъ . . . . .	480
Видніе Св. Франциска . . . . .	346	Гуляки . . . . .	481
Воскресеніе праведныхъ . . . . .	325	<b>Тенирсъ-Младшій (Теньеръ), Давидъ:</b>	
Герцогъ Букингамъ . . . . .	337	Алхимикъ . . . . .	404
Голова епископа . . . . .	316	Большая ярмарка во Флоренціи . . . . .	400
Голова ребенка (перв. дочери Рубенса) . . . . .	306	Въ деревенской харчевнѣ . . . . .	399
Головка ребенка (Николая Рубенса) . . . . .	309	Въ караульной . . . . .	414
Два плѣнника . . . . .	348	Въ кухнѣ . . . . .	412
Дочери Кекроспа и Эректоніасъ . . . . .	332	Гитаристъ . . . . .	494
Елена Фоурманъ (Амстерд. музей) . . . . .	312	Деревенскій врачъ . . . . .	390
Елена Фоурманъ (Мюнх. Пинакот.) . . . . .	313	Деревенскій престольный праздникъ . . . . .	396
Елена Фоурманъ (СПБ. Эрмитажъ) . . . . .	344	Зубной врачъ . . . . .	401
Прил. къ стр. . . . .	344	Игроки въ трикъ-тракъ . . . . .	392
Елена Фоурманъ, сидящая на креслѣ . . . . .	311	Искушеніе св. Антонія . . . . .	410
Елена Фоурманъ съ обоими дѣтьми . . . . .	315	Колбасница . . . . .	407
Елена Фоурманъ съ первымъ сыномъ . . . . .	314	Концертъ . . . . .	412
Елизавета Французская . . . . .	338	Крестьяне, пляшущіе у постоялаго двора . . . . .	394
Камеристка герцог. Изабеллы . . . . .	352	Крестьянская пляска въ гостиницѣ . . . . .	397
Камеристка герцог. Изабеллы. Эскизъ . . . . .	353	Курильщики . . . . .	392
Коронованіе Маріи Медичи . . . . . 340,	341	Курація обезьяны въ гостиницѣ . . . . .	415
Мадонна . . . . .	357	Кухня обезьянъ . . . . .	413
Мадонна, окруженная ангелами . . . . .	320	Мальчинокъ и собака . . . . .	399
Марія Медичи (Мадридъ, Прадо) . . . . .	336	Мозольный операторъ . . . . .	398
Марія Медичи (Парижъ, Лувръ) . . . . .	343	Мѣнялы . . . . .	408
Низверженіе въ адъ грѣшниковъ . . . . .	326	Пляска крестьянъ передъ гостиницей . . . . .	393
Насторальная сцена . . . . .	351	Портретъ собственный . . . . .	385
Персей и Андромеда (Берл. музей) . . . . .	319	Портретъ старика . . . . .	402
Персей и Андромеда (СПБ. Эрмит.) . . . . .	355	Портретъ Тенирса (гравюра Форстермана) . . . . .	388
Плѣненіе Самсона . . . . .	322	Праздникъ стрѣлковъ въ Антверпенѣ . . . . .	406
Причащеніе Св. Франциска . . . . .	328	Пять чувствъ . . . . .	391
Портретъ женскій (Дрезд. галл.) . . . . .	345	Самъ художн. передъ своимъ замкомъ . . . . .	389
Портретъ маркиза изъ свиты М. Медичи . . . . .	343	Самъ художникъ съ семействомъ . . . . .	390
Портретъ мужской (Дрезд. галл.) . . . . .	345	Сельская сцена . . . . .	397
		Стрѣльба на призы въ дерев. птицѣ . . . . .	409



	стр.		стр.
Ученый . . . . .	405	Кувшинъ работы Ж. Пенико . . . . .	659
Фламандскій престольный праздникъ . . . . .	395	Молотокъ дверной . . . . .	275
Часть Эрцгерцогской галлерои въ Брюсселѣ . . . . .	403	Подставка для факела . . . . .	280
Читающій газету . . . . .	394	Рѣшетка изъ церкви Св. Ульриха . . . . .	665
Этюдъ фигуръ въ костюмахъ . . . . .	411	Сосудъ въ стилѣ Генриха II . . . . .	659
<b>Герборгъ, Герардъ:</b>		Сундукъ рѣзной . . . . .	275
Полученная вѣсть . . . . .	479	Уголь переплета родословной книги . . . . .	661
Стаканъ лимонада . . . . .	473	Фонарь . . . . .	275
<b>Янъ (ванъ), Янъ:</b>		Шкапъ изъ Ліона, XVI вѣка . . . . .	660
Богоматерь . . . . .	294	Шкапъ фламандской работы . . . . .	664
Богоматерь, читающая Св. Писаніе . . . . .	295	Шлемъ чеканной работы . . . . .	663
Поклоненіе агнцу . . . . .	292		
Поклоненіе волховъ . . . . .	296	<b>Французскіе художники.</b>	
Поклоненіе Мадоннѣ . . . . .	294	<b>Вредеманъ де-Вріесъ:</b>	
Св. Варвара . . . . .	293	Картуши . . . . .	640
<b>Янъ де-Геемъ (см. Геемъ).</b>		<b>Гужонъ, Жанъ:</b>	
<b>Утварь эпохи Возрожденія.</b>		Изъ фонтона Des Innocents . . . . .	636
Застежка переплета . . . . .	661	<b>Леско:</b>	
Кропильница и кропило . . . . .	662	Западный павильонъ Лувра . . . . .	639
Кружка работы Эндтерлейна . . . . .	663	<b>Пенико, Жанъ:</b>	
Кружка «траурная» изъ Крейсена . . . . .	662	Кувшинъ . . . . .	659
Кружки германскія, каменные . . . . .	666	<b>Пилонъ:</b>	
Кувшинъ и блюдо маіоликовые . . . . .	277	Три добродѣтели . . . . .	637
		<b>Юсть, Жанъ:</b>	
		Памятникъ Людовику XII . . . . .	635

# Алфавитный списокъ

## ХУДОЖНИКОВЪ,

ихъ произведеній и предметовъ,

упоминаемыхъ во II томѣ «Исторіи Искусствъ».

	СТР.		СТР.
Аллегри, Антонио (см. Корреджо).		Ботичелли . . . . .	49
Альбертинелли . . . . .	63—65	Брабантская школа . . . . .	309, 403
Альдегреверъ . . . . .	647	Браманте . . . . .	103, 155, 156, 158, 175
Альтдорферъ, Альбрехтъ . . . . .	598	Брандтъ, Елизавета . . . . .	322
Амербахъ . . . . .	605	Брандтъ, Изабелла . . . . .	331
Анджело . . . . .	10,	Брандтъ, Себастьянъ . . . . .	604
13, 74, 76, 77, 79—109, 126, 135, 137,		Брѣйгель . . . . .	402
138, 143, 156, 157, 174, 185, 344, 430,		Бременъ. Ратуша . . . . .	642, 643
496, 510, 601		Бриль, Поль . . . . .	665
Анджело. «Битва лакиовъ и кента-		Бриско (см. Риччіо).	
вровъ» . . . . .	104	Броксбергеръ . . . . .	651
Анджело. «Гробница Л. Медичи» . . . . .	106, 107	Брунеллески, Филиппо . . . . .	621
Анджело. «Гробница Юлія II» . . . . .	107, 108	Брюгеманъ, Гансъ . . . . .	622
Анджело. «Мадонна» . . . . .	104	Брюгель Адскій . . . . .	305
Анджело. «Моисей» . . . . .	103, 104, 107	Брюгель Мужикій . . . . .	305
Анджело. «Святое Семейство» . . . . .	109	Брюгель-Старшій . . . . .	305
Анджело. «Статуя плѣнника» . . . . .	105	Буккигамъ, герцогъ . . . . .	322
Анджело. «Страшный судъ» . . . . .	99—102	Буонаротти (см. Анджело).	
Антверпенъ. Порталь дома . . . . .	633	Буркмайеръ, Гансъ . . . . .	599
Антонио, Маркъ . . . . .	430	Бутти, Лукреція . . . . .	36
Арондель, лордъ . . . . .	611	Ванукки (см. Сарто).	
Aggazzi . . . . .	187	Ванъ-Дэйкъ (см. Дэйкъ).	
Асторре . . . . .	122, 125	Ванъ Рейнъ (см. Рейнъ).	
Аугсбургъ. Купальня Фуггера . . . . .	633	Ванъ-Эйкъ (см. Эйкъ).	
Аугсбургъ. Ратуша . . . . .	643	Ванъ-Эльсть (см. Эльсть).	
Аугсбургъ. Рѣшетка Ульрихскирхе . . . . .	651,	Ватерлоо, Антоній . . . . .	483
	654	Ватиканскія ложи . . . . .	31, 202
Баккстерфферъ, Кристенъ . . . . .	639	Ватиканъ. Константиновскій заль . . . . .	227
Баліони . . . . .	122	Ватиканъ. Станцы . . . . .	159
Бальдунгъ, Гансъ . . . . .	596	Вейденъ (ванъ-деръ-) . . . . .	297
«Бамбочіады» (жанры) . . . . .	402	Веккіо (см. Пальма).	
Барбарелли (см. Джіорджіоне).		Веласкесъ . . . . .	329,
Бариле, Джіованни . . . . .	280	368, 496, 507—524, 529, 530, 601	
Бартоломео (ди Санъ-Марко) . . . . .	110,	Веласкесъ. «Бахусъ съ пьяницами» . . . . .	515
	113, 114, 138	Веласкесъ. «Вѣнчаніе Богоматери» . . . . .	515
Бартоломео. «Срѣтеніе» . . . . .	113, 114	Веласкесъ. «Портретъ Алессандро дель-	
Бартоломео, дядя Рафаэля . . . . .	119	Борро» . . . . .	515
Бегамъ, Вареолемай . . . . .	596, 598	Веласкесъ. «Портретъ инфанты Мар-	
Бегамъ, Зебальдъ . . . . .	598, 647	гариты» . . . . .	515
Беллини, Джіованни . . . . .	243, 254	Веласкесъ. «Портретъ Филиппа IV на	
Беллини, Жакопо . . . . .	57, 58	конѣ» . . . . .	515
Беллотти . . . . .	71	Веласкесъ. «Прядильщицы на фабри-	
Бенvenuto Челлини (см. Челлини).		кѣ» . . . . .	515
Беночцо Гонцолі . . . . .	24	Веласкесъ. «Распятіе» . . . . .	514
Бергеймъ, баронъ . . . . .	334	Вельде (ванъ-де-), Виллемъ . . . . .	494
Берругуэтто, Алонзо . . . . .	497	Венеціано, Антонио . . . . .	24
Берхемъ изъ Гаарлема . . . . .	486	Венеціанская школа . . . . .	242, 243
Биббіена, кардиналь . . . . .	176, 179, 204	Венеція . . . . .	2, 621
Биббіена, Марія . . . . .	176, 179, 181	Вергагъ, Тобіасъ . . . . .	319
Боккаччіо . . . . .	2	Веронезе, Паоло . . . . .	266,
Бодонья (да-), Джіованни . . . . .	272	270, 271, 272, 360, 511, 525	
Бондоне (см. Джіотто).		Веронезе. «Бракъ въ Канѣ Галилей-	
Бора, Екатерина . . . . .	594	ской» . . . . .	270
Борджіа, Лукреція . . . . .	8	Верроккіо (дель-), Андреа . . . . .	37,
Бордоне, Парисъ . . . . .	263, 264, 265	38, 40, 70, 114	

	стр.		стр.
Верроккю. «Крещеніе Иисуса Христа» . . .	38	Гравюра . . . . .	582—587
Верроккю. «Статуя Коллеони» . . . . .	40, 41	Гроссо, Николо . . . . .	276
Вечелліо (см. Тиціано).		Гужонъ, Жанъ . . . . .	629, 630
Викъ (ванъ-), Катарина . . . . .	457	Гутенбергъ . . . . .	2
Винчи (да-), Ліонардо . . . . .	13,	Жа-Винчи (см. Винчи).	
37, 38, 66—78, 79, 81, 88, 91, 114,		Данте . . . . .	1, 17
126, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 174,		Деборгоньо, Хуанъ . . . . .	497
334, 335, 496, 601		Делла-Роббіа (см. Роббіа).	
Винчи. «Мадонна въ гротѣ утеса» . . .	78	Дель-Піомбо (см. Піомбо).	
Винчи. «Мадонна Литта» . . . . .	78	Дель-Сарто (см. Сарто).	
Винчи. «Поклоненіе волхвовъ» . . . . .	75	Джакоңдо . . . . .	103
Винчи. «Святое Семейство» . . . . .	74, 78	Джіованни изъ Вероны . . . . .	162
Винчи. «Тайная вечеря» . . . . .	71, 72, 73, 74	Джіокоңдо (Фра) . . . . .	180
Вите (делла-), Тимотео . . . . .	120, 121	Джіорджіоне . . . . .	214, 215, 254, 426
Віеко (см. Херрера).		Джіотто ди-Бондоне . . . . .	17—23, 137
Вольгемуть, Михаэль . . . . .	569, 574	Джіотто. «Бракъ въ Канѣ» . . . . .	22
Вольтерра (да-), Даніэль . . . . .	102, 226	Джіотто. «Бракъ Дѣвы Маріи» . . . . .	22
Вольтерра (да-), Франческо . . . . .	24	Джіотто. «Обрученіе св. Франциска съ	
Вольтманъ . . . . .	611	нищетою» . . . . .	17, 18
Воуверманъ, Филиппъ . . . . .	483, 486	Джіотто. «Пиръ у Ирода» . . . . .	30, 22
Вредеманъ де-Вріесъ . . . . .	630	Джіотто. «Плачь надъ тѣломъ Христа» 18, 20	
Вэнъ (ванъ-) . . . . .	319	Донателло . . . . .	39—41
Гаарлемъ. Бойня . . . . .	633	Донателло «Св. Георгій» . . . . .	38, 39
Галло (см. Сень-Галло).		Донателло, «Св. Цецилія» . . . . .	39, 40
Гальсъ, Дирнъ . . . . .	472	Донателло. «Статуя Гаттамелаты» . . . . .	42
Гальсъ, Францъ . . . . .	469—472, 606	Дони, Аньоло . . . . .	138
Гейдельбергъ. Домъ Отто-Генриха 635, 636		Донъ-Жуанъ, принцъ австрійскій . . . . .	405
Гейдельбергъ. Замокъ . . . . .	635, 636	Доу, Герардъ . . . . .	473—477
Гельстъ, Вароломей . . . . .	483	Дэйкъ (ванъ-), Антонисъ . . . . .	308,
Генуя. Палаццо Доріа . . . . .	116	317, 329, 360—389, 496, 529, 530.	
Гергардъ . . . . .	628	Дэйкъ. «Англійскіе герольды» . . . . .	381
Гершель, Георгъ . . . . .	663	Дэйкъ «Даная» . . . . .	377
Гець, Себастьянъ . . . . .	636	Дэйкъ. «Діана и Эндиміонъ» . . . . .	380
Гильберти . . . . .	38	Дэйкъ. «Дѣти Карла I» . . . . .	382
Гильдесгеймъ. «Домъ цеха мясниковъ» 633		Дэйкъ. «Мадонна съ куропатками» . . . . .	383
Гирландайо . . . . .	51	Дэйкъ. «Марія, Иисусъ и Іоаннъ» 375, 376	
Гоббемъ, Мейндертъ . . . . .	490	Дэйкъ. «Невѣріе Өомы» . . . . .	386, 387
«Голгофа», миниатюра . . . . .	46, 47, 49	Дэйкъ. «Отдыхъ на пути въ Египетъ» 376	
Голь, Эліасъ . . . . .	643	Дэйкъ. «Плачь о Христѣ» . . . . .	374, 375
Гольбейнъ, Амброзіусъ . . . . .	603, 604	Дэйкъ. «Портретъ Вильгельма II Нас-	
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій . . . . .	430,	саускаго» . . . . .	383
569, 570, 599—620.		Дэйкъ. «Портретъ врача Магарейсюза» 385	
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Пляска		Дэйкъ. «Портретъ Изабеллы Брандтъ» 387	
смерти» . . . . .	619	Дэйкъ. «Портретъ Карла I» 368, 380, 381	
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Золотурн-		Дэйкъ. «Портретъ Крейера» . . . . .	378
ская Мадонна» . . . . .	614, 615	Дэйкъ. «Портретъ лорда Вортонъ» 369, 384	
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Мадонна		Дэйкъ. «Портретъ Маріи-Луизы де-	
семейства Мейеръ» . . . . .	614, 615, 616	Тассисъ» . . . . .	378
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Портретъ		Дэйкъ. «Портретъ Маріи Росвентъ» . . . . .	382
Іорга Гизе» . . . . .	616	Дэйкъ. «Портретъ семейный» . . . . .	384, 385
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Портретъ		Дэйкъ. «Портретъ Снейдерса и его	
Моретта» . . . . .	617	жены» . . . . .	377, 378
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Страсти» . 614		Дэйкъ. «Портретъ собственный» . . . . .	386
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Умершій		Дэйкъ. «Портретъ Томаса Челнера» . . . . .	384
Христосъ» . . . . .	612, 614	Дэйкъ. Портреты его работы въ Эрми-	
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Тріумфъ		тажъ . . . . .	388, 389
богатства» . . . . .	611	Дэйкъ. «Распятіе» . . . . .	388
Гольбейнъ, Гансъ, Младшій. «Тріумфъ		Дэйкъ. «Св. Себастьянъ» . . . . .	371,
бѣдности» . . . . .	611	372, 376, 377, 388	
Гольбейнъ, Гансъ, Старшій . . . . .	599, 603, 604	Дэйкъ. «Снятіе со креста» . . . . .	388
Гольбейнъ, Зигмундъ . . . . .	603	Дэйкъ. «Сусанна въ ваннѣ» . . . . .	377
Гольбейнъ, Филиппъ . . . . .	609	Дэйкъ. «Тайная вечеря» . . . . .	387, 388
Гонзаго, герцогу мантуанскій . . . . .	321	Дэйкъ. «Танцующіе амуры» . . . . .	374
Гончарное мастерство эпохи Возро-		Дэйкъ. «Христосъ и расслабленный» . . . . .	376
жденія . . . . .	278, 279	Любуа, Амбруазъ . . . . .	665
Гоогъ (де-), Питеръ . . . . .	477, 478	Дюреръ, Альбрехтъ . . . . .	569,
Гоццолі, Беноццо . . . . .	24	570—593, 601, 602, 607, 611	

	стр.		стр.
Дюреръ. «Адамъ и Ева» . . . . .	580	Липпи-сынъ, Филиппино . . . . .	27, 49, 50
Дюреръ. «Гравюры къ Апокалипсису». . . . .	576, 577	Литографія . . . . .	587
Дюреръ. «Житіе Богомалери». . . . .	580, 582	Лионардо да-Винчи (см. Винчи). . . . .	
Дюреръ. «Мадонна» . . . . .	590	Ловино (см. Луини). . . . .	
Дюреръ. «Мученіе св. Варооломея». . . . .	579	Лотто, Лоренцо . . . . .	249, 251
Дюреръ. «Портреты съ самого себя». . . . .	576, 578	Лувръ . . . . .	336, 338, 351, 353, 630
Дюреръ. «Распятіе» . . . . .	579	Луини, Бернардо (да-Ловино). . . . .	226
Дюреръ. «Рыцарь и смерть» . . . . .	590	Лука Лейденскій (см. Лейденъ). . . . .	
Дюреръ. «Святая Троица» . . . . .	588, 590	Любекъ. Зала Фреденгагена . . . . .	640, 642
Дюреръ. «Страсти Господни» . . . . .	580, 582	Людовикъ XIV . . . . .	401
Дзанаръ . . . . .	393—402	Лютеръ, Мартинъ . . . . .	9, 594
Зенефельдеръ, Алоисъ . . . . .	587	Мазаччіо . . . . .	27, 29, 31, 32, 137
Зундеръ (см. Крапахъ). . . . .		Мазаччіо. «Изгнаніе изъ Рая» . . . . .	31
Индженіо, Алоиджи . . . . .	115, 116	Мазаччіо. «Чудесное полученіе монеты» . . . . .	31, 32
Иннсбрукъ. Гробница Максимилиана . . . . .	627, 628	Мазолино да-Панкале . . . . .	26, 27
Итальянск. вброванія въ эпоху Возрожд. . . . .	9, 10	Мантенья, Андреа . . . . .	58, 59
Итальянск. нравы въ эпоху Возрожд. . . . .	10	Мавъ, Иоганнъ . . . . .	663
Итальянск. скульптура . . . . .	37, 38	Марианно, монахъ-шутъ . . . . .	10
Иагеръ, Маттіасъ . . . . .	643	Маркъ-Антоніо . . . . .	222
Кальфъ, Филиппъ . . . . .	569	Мартини, Симоне . . . . .	25, 26
Кампано, Педро . . . . .	534	Матсейсъ, Квинтенъ . . . . .	301
Кампо-Санто въ Пизѣ . . . . .	23, 24	Мадца . . . . .	71
Кано, Алоисо . . . . .	524—526	Медичи, Козьма . . . . .	1, 2, 36, 82
Капарра . . . . .	276	Медичи, Марія . . . . .	326, 336
Караваджо . . . . .	497, 499	Мемлингъ . . . . .	300
Караччи . . . . .	70	Мессино (да-), Антонелло . . . . .	242
Кастиліо (де-), Хуанъ . . . . .	529	Метсю, Габріэль . . . . .	478—481
Кей (де-), Ливенъ . . . . .	633	Микэль-Анджело (см. Анджело). . . . .	
Кельнеръ, Гансъ . . . . .	647	Миличъ . . . . .	651
Кельнъ. Ратуша . . . . .	639, 640	Мирисъ (ванъ-), Францъ . . . . .	481, 482, 483
Киджи, Агостино . . . . .	184, 205	Мобежскій, Янь-Госсартъ . . . . .	305
Кокъ, Францъ-Ваннинъ . . . . .	453	Молиа (де-), Педро . . . . .	529
Коллинсъ, Александръ . . . . .	636	Моралесъ (де-), Луисъ . . . . .	497
Колонна, Лавинія . . . . .	122	Морусъ, Томасъ . . . . .	606
Кольмаръ. Фонарикъ дома . . . . .	633, 634	Моускронъ . . . . .	105
Ковинъ, Соломонъ . . . . .	477	Мурильйо, Бартоломе-Эстебанъ . . . . .	526—568
Корнелия, дочь Рембрандта . . . . .	457	Мурильйо. «Ангель освобождаетъ ап. Петра» . . . . .	546, 547
Корреджо . . . . .	13, 230, 231, 235, 360	Мурильйо. «Апостоль Іаковъ». . . . .	568
Кортезъ, Элеонора . . . . .	497, 498	Мурильйо. «Архистратигъ Михайль» . . . . .	564
Косса, Франческо . . . . .	59	Мурильйо. «Благовѣщеніе» . . . . .	542, 550
Коста, Лоренцо . . . . .	59	Мурильйо. «Благословеніе Исаакомъ дѣтей» . . . . .	541
Крапахъ, Лукасъ . . . . .	430, 570, 593—596	Мурильйо. «Видѣніе св. Антонія» . . . . .	547
Крапахъ. «Источникъ молодости» . . . . .	594	Мурильйо. «Видѣніе св. Ильдефонса» . . . . .	553
Кратандеръ . . . . .	605	Мурильйо. «Гитаристъ» . . . . .	550
Крафтъ, Адамъ . . . . .	625, 626	Мурильйо. «Добрый пастырь» . . . . .	554
Креди, Лоренцо . . . . .	51, 53	Мурильйо. «Дыни» . . . . .	549
Крейсенская кружка . . . . .	649	Мурильйо. «Дѣвочка съ плодами» . . . . .	547
Кривелли, Карло . . . . .	59	Мурильйо. «Ессе homo!» . . . . .	563
Кристусъ, Петеръ . . . . .	297	Мурильйо. «Зачатіе Богоматери» . . . . .	542, 550, 551, 553.
Кружки германскія . . . . .	654, 655	Мурильйо. «Иисусъ и Іоаннъ» . . . . .	560
Лабенвольфъ . . . . .	629	Мурильйо. «Кающаяся Магдалина» . . . . .	563
Лангендорфъ . . . . .	605	Мурильйо. «Лѣстница Іакова» . . . . .	541
Ластманъ, Питеръ . . . . .	416	Мурильйо. «Мадонна, пеленающая Христа» . . . . .	557
Латеранскій соборъ . . . . .	162, 167	Мурильйо. «Мадонна съ Елизаветой и Іоанномъ» . . . . .	557, 560
Левъ X, папа . . . . .	10, 165, 166, 167, 173, 174, 187	Мурильйо. «Мадонна съ Младенцемъ» . . . . .	554, 560
Лейденъ. Ратуша . . . . .	633	Мурильйо. «Мальчикъ съ собакой» . . . . .	547
Лейденъ (ванъ-), Лукасъ-Якобъ . . . . .	302, 430	Мурильйо. «Моисей источаетъ воду» . . . . .	560
Лейдеръ, Яковъ . . . . .	636	Мурильйо. «Основаніе церкви S. Maria» . . . . .	563
Леманъ . . . . .	657	Мурильйо. «Отрокъ Іоаннъ» . . . . .	554, 556
Леско, Пьеръ . . . . .	630	Мурильйо. «Патеръ Каванилласъ» . . . . .	568
Ливенъ де-Кей . . . . .	633		
Липпи-отецъ, Фра-Филиппо . . . . .	34—37		

	стр.		стр.
Мурильо. «Поклоненіе пастырей» . . . . .	553	Рафаэль. «Disputa» . . . . .	159
Мурильо. «Распятіе» . . . . .	547, 554	Рафаэль. «Избленіе младенцевъ». . . . .	222, 223
Мурильо. «Ребятишки» . . . . .	549	Рафаэль. «Изведеніе Петра изъ тем- ницы» . . . . .	166
Мурильо. «Ревеска и Елсазаръ» . . . . .	556	Рафаэль. «Изгнаніе Элюдора изъ храма» . . . . .	162, 163
Мурильо. «Рождество Богородицы» . . . . .	550	Рафаэль. «Иоаннъ Креститель» . . . . .	207
Мурильо. «Св. Анна и Дѣва Марія» . . . . .	550	Рафаэль. Картины Arrazzi . . . . .	187, 188, 189
Мурильо. «Св. Антоній» . . . . .	563	Рафаэль. «Мадонна Альдобрандини» . . . . .	170
Мурильо. «Св. Діего, питатель бѣд- ныхъ» . . . . .	566	Рафаэль. «Мадонна Божествен. любви» . . . . .	218
Мурильо. «Св. Елизавета-цѣлитель- ница» . . . . .	568	Рафаэль. «Мадонна въ зелени» . . . . .	146
Мурильо. «Св. Семейство» . . . . .	547	Рафаэль. «Мадонна въ креслахъ» (della Sedia). . . . .	171, 172, 173
Мурильо. «Св. Семейство съ птичкой» . . . . .	564, 566	Рафаэль. «Мадонна Грандука» . . . . .	143, 144
Мурильо. «Свв. Юста и Руфина» . . . . .	564	Рафаэль. «Мадонна д'Альба» . . . . .	168, 169, 170
Мурильо. «Успеніе Богоматери» . . . . .	545	Рафаэль. «Мадонна Колонна» . . . . .	145
Мурильо. «Христось-Младенець, спя- щій на крестѣ» . . . . .	556	Рафаэль. «Мадонна Лоретская» . . . . .	168
Мурильо. «Чистка головы» . . . . .	549	Рафаэль. Мадонна «Луврская садов- ница» . . . . .	146
Мурильо. «Чудо св. Діего» . . . . .	564	Рафаэль. «Мадонна на прогулкѣ» . . . . .	218
Мурильо. «Этюдъ головы мальчика» . . . . .	550	Рафаэль. «Мадонна Орлеанская» . . . . .	144, 145
Мюльгаузенъ. Рагуша . . . . .	639	Рафаэль. «Мадонна св. Антонія» . . . . .	142
Нидерланды . . . . .	281—285	Рафаэль. «Мадонна семьи Ансидей» . . . . .	142, 143
Николай V, папа . . . . .	1, 155	Рафаэль. «Мадонна Сикстинская» . . . . .	182, 194—201
Нортъ (ванъ-) . . . . .	319	Рафаэль. «Мадонна со щегленкомъ» . . . . .	126, 146
Нюрнбергъ. Домъ Преллера . . . . .	640	Рафаэль. «Мадонна съ книгой» . . . . .	130, 133, 134
Одди, Магдалина . . . . .	127	Рафаэль. «Мадонна съ рыбою» . . . . .	170, 171
Оливаресь, герцогъ . . . . .	508	Рафаэль. «Мадонна Фолинью» . . . . .	170
Остаде, Адрианъ . . . . .	472	Рафаэль. Мѣстонахожденіе его ра- ботъ . . . . .	213, 214, 215
Павель II, папа . . . . .	102	Рафаэль. «Несеніе Креста» . . . . .	194
Палаццо Дорія въ Генуѣ . . . . .	116	Рафаэль. «Обрученіе Богоматери» . . . . .	134
Пальма Веккіо . . . . .	245—247, 426	Рафаэль. «Очистительная присяга» . . . . .	167
Пачено . . . . .	508	Рафаэль. «Побѣда Константина надъ Максенціемъ» . . . . .	210
Пенико, Жанъ . . . . .	646	Рафаэль. «Пожаръ въ Борго» . . . . .	167
Пенни . . . . .	207	Рафаэль. «Пожаръ въ Борго». Фигуры къ нему . . . . .	223
Перрүзи . . . . .	103	Рафаэль. «Положеніе во гробъ» . . . . .	154
Перуджино. 114, 115, 116, 122, 126, 137, 159		Рафаэль. «Портретъ Магдалены Строч- ци-Дони» . . . . .	148
Перуцци, Бальтазаръ . . . . .	159, 162	Рафаэль. «Портретъ самого художника» . . . . .	149, 151, 152
Петрарка . . . . .	2	Рафаэль. «Преображеніе» . . . . .	210, 211, 213
Пилонъ . . . . .	629	Рафаэль. «Пророки» . . . . .	185
Пинтуриккіо . . . . .	63, 115, 116, 126	Рафаэль. «Св. Екатерина» . . . . .	154
Пюмбо . . . . .	13, 247—249	Рафаэль. «Св. Семейство» . . . . .	146, 147, 148, 207, 218
Полиціано . . . . .	104	Рафаэль. «Св. Цецилія» . . . . .	192, 193
Поттеръ, Паулусъ . . . . .	490—494	Рафаэль. «Сивиллы» . . . . .	185
Прогеръ . . . . .	647	Рафаэль. Сонетъ его . . . . .	176
Пуччіо (ди-), Піетро . . . . .	24	Рафаэль. «Торжество Поэзіи» . . . . .	160, 161
Райболини (см. Франція) . . . . .		Рафаэль. «Торжество права» . . . . .	161
Раймонди . . . . .	574, 575	Рафаэль. «Триптихъ въ Эрмитажѣ» . . . . .	216, 217, 218
Рафаэль . . . . .	5, 13, 88, 91, 102, 103, 110, 114, 116— 223, 236, 344, 426, 496, 510, 525, 575, 601	Рафаэль. «Тріумфъ Галатеи» . . . . .	184
Рафаэль. «Амуръ и Психея» . . . . .	205, 206, 207	Рафаэль. Этюдъ каріатиды . . . . .	218
Рафаэль. Ангель для «Сивиллы» . . . . .	218	Рацци (см. Содома) . . . . .	
Рафаэль. «Аполлонъ и Марсіасъ» . . . . .	153, 154	Резасъ (де-ласъ-), Хуанъ . . . . .	502
Рафаэль. «Аттила подъ стѣнами Рима» . . . . .	165, 166	Рейнъ (ванъ-), Гармень Герритсонъ . . . . .	415
Рафаэль. «Афродита и Эросъ» . . . . .	204	Рейнъ (ванъ-), Рембрандтъ—(см. Рем- брандтъ) . . . . .	486, 490
Рафаэль. «Аонійская школа» . . . . .	159, 160		
Рафаэль. «Библия Рафаэля» . . . . .	202		
Рафаэль. «Благовѣщеніе» . . . . .	129, 130		
Рафаэль. «Больсенская обѣдня» . . . . .	163, 164, 165		
Рафаэль. «Видѣніе Іезекииля» . . . . .	193		
Рафаэль. «Вѣнчаніе Богоматери» . . . . .	127, 128, 129		
Рафаэль. «Вѣнчаніе Карла» . . . . .	167		

	стр.		стр.
Рембрандтъ . . . . .	288,	Рубенсъ. «Мадонна, окруженная анге- лами» . . . . .	340
308, 415—469, 587, 601,	606	Рубенсъ. «Пасторальная сцена» . . . . .	354
Рембрандтъ. «Авраамъ принимаетъ трехъ ангеловъ» . . . . .	457	Рубенсъ. «Персей и Андромеда» . . . . .	340,
Рембрандтъ. «Амстердамскіе суконные фабриканты» . . . . .	454	356, 357	
Рембрандтъ. «Бѣгство въ Египетъ» . . . . .	434,	Рубенсъ. «Плѣненіе Самсона» . . . . .	341
435, 436, 437,	438	Рубенсъ. «Поклоненіе волхвовъ» . . . . .	338
Рембрандтъ. «Возвращеніе блуднаго сына» . . . . .	464	Рубенсъ. Портреты его работы . . . . .	357, 358
Рембрандтъ. Гравюры его . . . . .	448,	Рубенсъ. «Примиреніе Іакова съ Иса- вомъ» . . . . .	353
449, 450, 451,	452	Рубенсъ. «Причащеніе св. Франциска» . . . . .	344,
Рембрандтъ. «Даная» . . . . .	460,	348	
Рембрандтъ. «Жена Потифара обви- няетъ Іосифа» . . . . .	457	Рубенсъ. «Распятіе св. Петра» . . . . .	353
Рембрандтъ. «Жертвоприношеніе Ав- раама» . . . . .	463	Рубенсъ. «Снятіе со креста» . . . . .	353
Рембрандтъ. «Лекція анатоміи» . . . . .	452,	Рубенсъ. «Союзъ земли съ водою» . . . . .	357
Рембрандтъ. «Невѣрие Оомы» . . . . .	464	Рубенсъ. «Спаситель у Симона» . . . . .	358
Рембрандтъ. «Ночной дозоръ» . . . . .	453,	Рубенсъ. «Страшный судъ» . . . . .	341, 344
Рембрандтъ. «Отреченіе ап. Петра» . . . . .	464	Рубенсъ. «Триумфъ героя» . . . . .	338, 340
Рембрандтъ. «Польскій вельможа» . . . . .	465	Рубенсъ. «Францисканскій монахъ» . . . . .	338
Рембрандтъ. «Портретъ каллиграфа Коппенгола» . . . . .	465	Рубенсъ. «Христосъ и грѣшница» . . . . .	350
Рембрандтъ. «Портретъ старика» . . . . .	465	Рубенсъ. «Церера» . . . . .	354
Рембрандтъ. «Портреты старушекъ» . . . . .	467	Рубенсъ. «Четыре части свѣта» . . . . .	350
Рембрандтъ. «Примиреніе Давида съ Авессаламомъ» . . . . .	464	Рюисдалъ (см. Рейсдалъ).	
Рембрандтъ. «Святое Семейство» . . . . .	463, 464	Савонаролла . . . . .	10, 110
Рембрандтъ. «Снятіе со Креста» (Мюнхенъ) . . . . .	447, 448	Санзовино . . . . .	41
Рембрандтъ. «Снятіе со Креста» (СПБ. Эрм.) . . . . .	457, 459	Санти, Джіованни . . . . .	118, 119, 120, 121
Рехлинъ . . . . .	604	Санти, Рафаэлло (см. Рафаэль).	
Рибера (де-), Хосе . . . . .	497—501,	Сарто (дель-) Андреа . . . . .	13, 223—226
Рибера (де-), Марія-Роза . . . . .	498	Саска . . . . .	454—456
Риччіарелли (см. Вольтерра).		Сваненбургъ (ванъ-) . . . . .	416
Риччіо . . . . .	278	Сень-Галло . . . . .	103
Роббіа, Андреа . . . . .	42	Сикстинская капелла . . . . .	90—102, 155, 187
Роббіа, Лука . . . . .	42	Сикстъ IV, папа . . . . .	114, 155
Робусти, Джакомо (см. Тинторетто).		Симоне Мартини (см. Мартини).	
Ровере (делла-), герцогиня . . . . .	135	Симонъ, диди Рафаэля . . . . .	176
Романо, Джуліо . . . . .	193,	Синьйорелли, Лука . . . . .	57, 159
202, 207, 210, 227,	230	Сиенская школа . . . . .	25, 26
Ромбертъ-Уленбургъ . . . . .	454	Соборъ св. Петра . . . . .	103, 109, 155—158, 175
Росвентъ, графъ-лордъ . . . . .	367	Содерини . . . . .	135
Ротенбергъ . . . . .	661	Содома (Антоніо Рауци) . . . . .	65, 159
Ротенбергъ. Ратуша . . . . .	640	Сосудъ въ стилѣ Генриха II . . . . .	646
Рубенсъ, Петрусъ-Паулусъ . . . . .	74,	Спаньолетто (см. Рибера).	
288, 307—360, 362, 365, 366, 367, 393,	393,	Спинелло . . . . .	23
404, 496, 508, 530, 601,	606	Stanza d'Elidore . . . . .	162
Рубенсъ. «Алегорич. изображеніе изъ исторіи Генриха IV» . . . . .	353	Стэнъ, Янъ . . . . .	483
Рубенсъ. «Битва амазонокъ» . . . . .	344	Сурбаранъ, Франсиско . . . . .	502—507
Рубенсъ. «Богоматерь въ цвѣтахъ» . . . . .	340	Сфорца, Лодовико . . . . .	70, 71
Рубенсъ. «Богоматерь съ Младен- цемъ» . . . . .	358	Тенирсь-Младшій, Давидъ . . . . .	402—415
Рубенсъ. «Божія Матерь-Утѣшитель- ница» . . . . .	348, 350	Тенирсь-Младшій. «Антверп. стрѣлки и члены цеховъ» . . . . .	409, 410
Рубенсъ. «Венера и Адонисъ» . . . . .	354, 356	Тенирсь-Младшій. «Искушеніе св. Ан- тонія» . . . . .	407—409
Рубенсъ. «Видѣніе св. Франциска» . . . . .	353	Тенирсь-Младшій. «Караульня» . . . . .	410
Рубенсъ. «Голова епископа» . . . . .	338	Тенирсь-Младшій. «Кухня обезьянъ» . . . . .	411
Рубенсъ. «Дары осени» . . . . .	341	Тенирсь-Старшій, Давидъ . . . . .	402
Рубенсъ. «Два паѣтника» . . . . .	353	Теньеръ (см. Тенирсь).	
Рубенсъ. «Дочери Кекропса и Эрехто- насъ» . . . . .	350	Терборгъ, Герардъ . . . . .	478
Рубенсъ. «Коронованіе Мар. Медичи» . . . . .	353	Тинторетто (Джакомо Робусти) . . . . .	265,
		266, 360, 510	
		Тиціано . . . . .	13,
		252—263, 335, 361, 510, 511, 525,	530, 601
		Тиціано. «Введеніе во храмъ» . . . . .	259
		Тиціано. «Взятіе на небо Богоматери» . . . . .	254
		257, 258	
		Тиціано. «Кесаревъ динарій» . . . . .	254
		Тиціано. «Мадонна семейства Пезаро . . . . .	259



	стр.		стр.
Тиціано. «Портретъ Карла V» . . . . .	259	Франчіа, Франческо . . . . .	60, 61, 63, 192
Торгау, замокъ . . . . .	638	Франчіо . . . . .	120
Траусницъ, замокъ . . . . .	636, 638	Фра-Себастьяно дель-Піомбо (см. Піомбо).	
«Триумфъ смерти». . . . .	24	Фредериксборгъ, замокъ . . . . .	645, 646
Тулъпъ, Николай, хирургъ . . . . .	453	Херрера (де-) . . . . .	497, 508
Удине . . . . .	206	Челлини, Бенвенуто . . . . .	11, 280, 661
Урбанъ VIII, папа . . . . .	510	Чивитале, Маттео . . . . .	40
Урбино, городъ . . . . .	116—120	Чимабуэ, Джіованни . . . . .	15—17
Утварь эпохи Возрожденія . . . . .	279	Чарла, Маджіа . . . . .	118, 119
Учелло (ди-Дона), Паоло . . . . .	32	Шамборъ, замокъ . . . . .	630
Учелло. «Битва при С.-Эгидіа». . . . .	32	Шварцъ . . . . .	651
Фабріано (да-), Джентиле . . . . .	63	Шенонсо, замокъ . . . . .	629, 630
Ферникель, Вильгельмъ . . . . .	639, 640	Шкапъ изъ Лтона . . . . .	646, 647
Феррари, Гауденціо . . . . .	226	Шкапъ фламандской работы . . . . .	651
Филиппи (см. Боттичелли).		Шлемъ чеканной работы . . . . .	651
Филиппино Липпи (см. Липпи).		Шмидтъ, Елизавета . . . . .	605
Филиппъ II, испанскій . . . . .	495, 496	Шонгауэръ . . . . .	599
Филиппъ IV, испанскій . . . . .	507, 508, 511	Шохъ, Іоганнъ . . . . .	636
Фишеръ, Германъ, Младшій . . . . .	629	Штоссъ, Фейтъ . . . . .	624
Фишеръ, Каспаръ . . . . .	636	Штофферсъ, Генрика . . . . .	456, 457
Фишеръ, Петръ . . . . .	626, 627	Штутгартъ. Орнаментъ дома . . . . .	643, 645
Фиренце (да-), Андреа . . . . .	24	Шизенгойтъ, Антонъ . . . . .	649
Фіезоле . . . . .	32, 33	Эйкъ (ванъ-), Губертъ . . . . .	291, 297
Фіоравенти . . . . .	155	Эйкъ (ванъ-), Янъ . . . . .	291—297, 321, 426, 569
Фламандцы, большіе и малые . . . . .	402	Экгаутъ (ванъ-день-) . . . . .	477
Флетнеръ, Петръ . . . . .	647	Элиодоровскія фрески . . . . .	162
Флоренція. Двери баптистерія . . . . .	38	Эль-Віеко (см. Херрера).	
Флоренція. Санта-Кроче. Облицовка стѣнъ . . . . .	272, 274	Эльстъ (ванъ-) . . . . .	178
Флоренція. Статуя св. Георгія . . . . .	38, 39	Эмальированіе . . . . .	657
Фонтенебло. Овальная зала . . . . .	665, 666	Эндтерлейнъ, Каспаръ . . . . .	649
Форди (да-), Мелоццо . . . . .	52	Эразмъ Роттердамскій . . . . .	604, 606, 611
Форнарина . . . . .	181, 184	Еолій II, папа . . . . .	85,
Фоурманъ, Елена . . . . .	331, 333, 336	87, 138, 152, 155—157, 159, 163, 165,	
Фра-Бартоломео (см. Бартоломео).		173, 174	
Фра-Джіокондо (см. Джіокондо).		Юстъ, Жанъ . . . . .	629
Франчески (де-), Піетро . . . . .	53, 54	Янъ-Госсартъ Мобежскій . . . . .	305