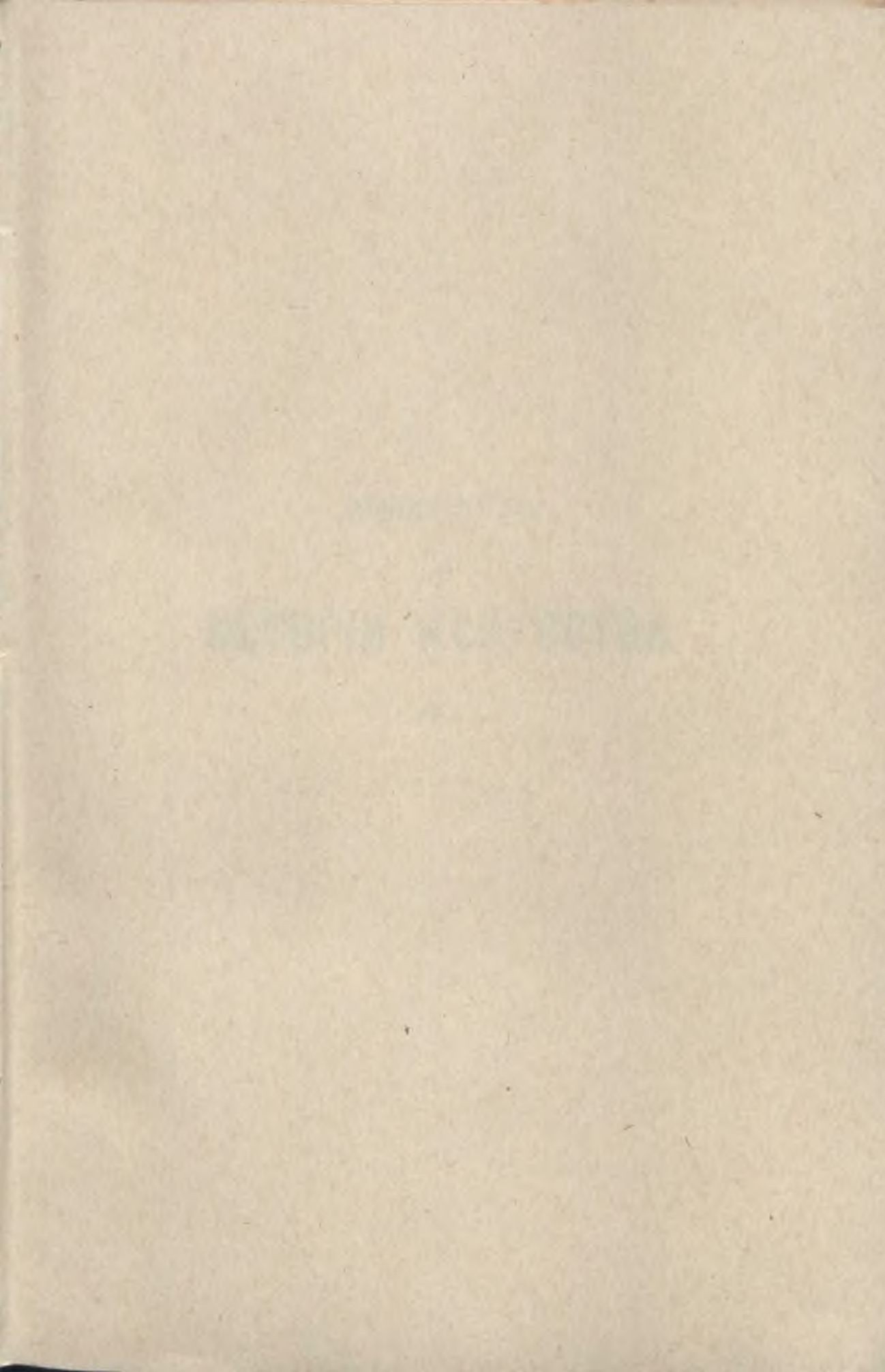


85.1070)

K88

943895

pdf



РУКОВОДСТВО

ВЪ

ИСТОРИИ ИСКУССТВА.

II.

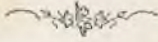
✓ 709
K88

РУКОВОДСТВО

къ

ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ФРАНЦА КУГЛЕРА.



ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНИЕ,

ОБРАБОТАННОЕ

ВИЛЬГЕЛЬМОМЪ ЛЮБКЕ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО

Е. Ѳ. КОРША.

МОСКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТЪ
БИБЛИОТЕКА

Издание К. М. Солдатенкова.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

съ 167 рисунками въ текстѣ.

МОСКВА.

Типографія Грачева и К^о, у Пречистенскихъ воротъ д. Шиловой.

1870.

И. В. А. Г. 53

85.103(0)

РРР

943895 . . ■ ■ ■

Въ книгѣ отпечатаны полатинажи съ дозволенія цензуры. Москва. Октября 4 дня 1869 г.

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

27/14
✓

Центральная библиотека
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

СОДЕРЖАНІЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ.

Б. ИСКУССТВО ГОТИЧЕСКАГО СТИЛЯ.

	Стр.
Общій характеръ	1
Періодъ первый	9
Архитектура	10
Пластика	17
Періодъ второй.	
Архитектура	18
Франція	20
Нидерланды и Лотарингія	35
Германія	39
Британскіе края	58
Норвегія (и Швеція).	67
Испанія	70
Италія	72
Изобразительное искусство	78
Скульптура.	
Франція	—
Германія	83
Англія	89
Италія	92
Испанія	93
Живопись	—
Декоративное искусство	99
Періодъ третій.	
Архитектура	101
Германія	102
Франція	121
Нидерланды	124
Британскіе края	126
Пиренейскій полуостровъ	130
Италія	133
Готика на востокѣ	139

	Стр.
Изобразительное искусство.	140
Ваяніе.	141
Франція, Бельгія и Англія	142
Германія	147
Италія.	159
Живопись	167
Франція, Англія, Бельгія и Скандинавія	—
Германія	170
Италія	179
Періодъ четвертый.	
Предварительное замѣчаніе	198
Архитектура.	—
Германія	199
Франція	225
Нидерланды	231
Британскіе края	237
Пиренейскій полуостровъ	244
Италія.	248

ИСТОРИЯ НОВАГО ИСКУССТВА.

Общія замѣчанія.	253
--------------------------	-----

Глава первая.

Новая архитектура почти вплоть до конца осьмнадцатаго столѣтія.

§ 1. Предварительное замѣчаніе	257
§ 2. Итальянская архитектура 15-го столѣтія	259
§ 3. Итальянская архитектура 16-го столѣтія.	274
§ 4. Итальянская архитектура 17-го и 18-го вѣковъ	282
§ 5. Новая архитектура въ Италіи.	285

Глава вторая.

Итальянское изобразительное искусство новаго стиля въ 15-мъ столѣтіи.

Общія замѣчанія.	298
А. Скульптура.	
§ 1. Тосканская школа	300
§ 2. Школы верхнеиталійскія и неапольская.	314
§ 3. Медальеры.	318
Б. Живопись.	
§ 1. Тосканская школа	320
§ 2. Верхнеиталійскія школы.	329
§ 3. Умбрійская школа	342
§ 4. Неаполитанская школа.	349

Глава третья.

Итальянское изобразительное искусство въ первой половинѣ 16-го столѣтія.

Общія замѣчанія	352
---------------------------	-----

	Стр.
А. Скульптура.	
§ 1. Флорентинскіе мастера.	353
§ 2. Верхнеиталійскіе и неаполитанскіе мастера.	359
§ 3. Рѣзчики на камнѣ и медальеры.	363
Б. Живопись.	
§ 1. Предварительное замѣчаніе	365
§ 2. Леонардо да-Винчи и его послѣдователи	366
§ 3. Корреджіо и его послѣдователи	373
§ 4. Фра Бартоломмео, Андреа дель-Сарто и другіе флорентинскіе мастера сродственнаго направленія	376
§ 5. Микельанджело Бонарроти и его послѣдователи	379
§ 6. Рафаэль Санти и его преемники	382
§ 7. Мастера венеціанской школы	395

Глава четвертая.

Изобразительное искусство новаго стиля на сѣверѣ, отъ начала 15-го до по-
ловины 16-го вѣка.

Общія замѣчанія.	403
А. Живопись.	
§ 1. Нидерландскія школы	405
§ 2. Живопись во Франціи и въ Испаніи	418
§ 3. Нѣмецкія школы живописи	420
§ 4. Живопись по стеклу	439
Б. Скульптура	440
§ 1. Самобытная скульптура: каменная и деревянная	—
§ 2. Деревянная въ связи съ живописью	446
§ 3. Бронзовое дѣло	455
§ 4. Металлическая рѣзба, особенно портретные медальоны	460

Глава пятая.

Изобразительное искусство во второй половинѣ 16-го столѣтія.	465
§ 1. Общія замѣчанія.	—
§ 2. Італія	466
§ 3. Франція	471
§ 4. Нидерланды и Германія	474
§ 5. Испанія	479

Глава шестая.

Изобразительное искусство 17-го и 18-го столѣтій.

Общія замѣчанія	481
А. Скульптура.	
§ 1. Высшая скульптура	483
§ 2. Мелкая скульптура	487
Б. Историческая живопись.	
§ 1. Італьянская историческая живопись	488
§ 2. Нидерландская и нѣмецкая историческая живопись	495

	Стр.
§ 3. Испанская живопись	501
§ 4. Французская историческая живопись	504
§ 5. Англійская историческая живопись.	506
В. Кабинетная живопись.	
§ 1. Жанръ	507
§ 2. Пейзажная живопись	511
§ 3. Соединеніе пейзажа съ жанромъ	516
§ 4. Картины животныхъ и домашняго затишья	518

Глава седмая.

Политипажъ (ксилографія) и гравировка на мѣди до конца 18-го столѣтія.

§ 1. Предварительное замѣчаніе	521
§ 2. Политипажъ.	522
§ 3. Гравюра на мѣди	523

Глава осьмая.

Взглядъ на художественныя стремленія настоящей эпохи. 532

Б. ИСКУССТВО ГОТИЧЕСКАГО СТИЛЯ.

ОБЩІЙ ХАРАКТЕРЪ.



Възъ того обилія художественныхъ явленій, какимъ ознаменовался исходный романскій періодъ, выдѣляется особенною вѣтвію искусство готическаго стиля. Зачатки его стоятъ еще на одной ступени съ послѣдними проявленіями романизма, но ведутъ потомъ къ полному преобразованію искусства всѣхъ западно-европейскихъ странъ. На мѣсто своей народной наивности, вольнаго разгула фантазіи и потомъ стремленія къ классической чистотѣ, какими отличалась до сихъ поръ обдѣлка унаслѣдованной формы искусства, выступаетъ теперь совѣзмъ новый, невиданный еще законъ. Воцаряется общее Западу духовное влеченье, живѣе проникающее въ созданія искусства, расчленяющее ихъ богаче прежняго * и вмѣстѣ крѣпче вяжущее ихъ воедино; проявляется мечтательный, мистическій, изступленный можно-сказать элементъ, придающій новое содержаніе формѣ и способу изображенія, новый характерный подшибъ замыслу и обдѣлкѣ, ихъ взаимному сочетанію и ихъ эффекту; настааетъ упорно-выдержанное развитіе, такая цѣльная совокупность художественныхъ концепцій, которая вездѣ выводитъ частное, единичное изъ коренныхъ условий цѣлаго и постоянно удерживаетъ его въ строгой отъ нихъ зависимости.

Мы замѣчали уже (I, стр. 517 и сл.), что въ готикѣ достигаетъ художественнаго выраженія именно всеобщая сторона средневѣковаго духа, въ противоположность племеннымъ, народнымъ особенностямъ. Въ ней открываются великія духовныя движенія той эпохи, великія историческія явленія, съ которыми начало и развитіе готики стоитъ въ ближайшей взаимной связіи. Іерархическая власть, сплотившая весь западный міръ духовнымъ единствомъ, торжествовала тогда блистательнѣйшія свои побѣды, и тогда же становилась въ непосредственное единомысліе съ народными массами. Церковная наука (другой еще не было) ревностно воздѣлывалась въ универ-

*) Просимъ читателя не забыть здѣсь существенной разницы между богатствомъ расчлененія и произвольнымъ разнообразіемъ, фантастическою пестротой.

ситетахъ; глашатаи верховной воли папъ, новоучрежденные нищенскіе ордены, находили себѣ доступъ во всехъ рѣшительно народныхъ слояхъ, тогда какъ малѣйшая попытка дать духовной жизни самостоятельное видообразование подавлялась въ крови судами надъ отщепенствомъ, еретичествомъ. Расцвѣтающія городскія общины охотно слѣдовали побужденіямъ, исходившимъ отъ духовной власти, возвеличивая дѣлами во славу Церкви вмѣстѣ и свою собственную силу и мощь. Изъ нихъ выходили цѣлыя артели работниковъ, которыя, трудолюбиво занимаясь своимъ ремесломъ, давали плоть и кровь тѣмъ сложнымъ, многочленнымъ памятникамъ, какихъ требовало тогда новое время. Большія цеховыя корпораціи, такъ называемыя строительныя или каменщицкія ложи, заботились о непрерывной поддержкѣ ремесла и о правильномъ его производствѣ.

Различные роды искусства соединяются между собой въ готическую эпоху тѣснѣйшимъ образомъ для произведенія совокупнаго эффекта, становясь по объѣмѣ въ полную другъ отъ друга зависимость и достигая въ этомъ сліяніи своемъ въ любую данную пору извѣстной степени совершенства.

Архитектура сплошь является полною жизнью, развертывающей ее неослабно изнутри; эту жизнь передаетъ она и объемлемому ею пространству, порываясь въ многоподвижномъ расчлененіи все выше и выше и скрадывая отъ взоровъ зрителя косную оцѣпенѣлость массъ. Есть что-то таинственно парящее въ этомъ складѣ архитектурной внутренней глубины, что, при воздушномъ стремленіи своемъ въ высъ, при кажущемся отсутствіи всякихъ твердыхъ противовѣсій, доходитъ нерѣдко до чудеснаго почти эффекта. Стѣны даютъ болѣе и болѣе простора оконнымъ отверстіямъ, которыхъ многовѣтвистые переплеты выложены просвѣчивающею насквозь живописью по стеклу; все простѣнки, оставшіеся нерасчлененными, служатъ готовымъ полемъ для подобнаго же оживленія, гдѣ живописью, а гдѣ скульптурой. Сводчатый потолокъ поднимается воздушно-вынесенными стрѣлками; заполняющія ихъ грани свода часто украшаются легкою декорацией, наприм. звѣздами по голубому полю, — декорацией, всегда чуждой малѣйшаго слѣда тяжеловѣсности. Рвущемуся вверхъ, высокопарному элементу отвѣчаютъ и постоянно употребляемая здѣсь линия острой дуги, и текучее, плавное образование архитектурныхъ деталей. Твердыя массы, обезпечивающія эту полувоздушную внутренность, въ качествѣ надежныхъ опоръ, все выступаютъ наружу, распредѣляясь по извѣстнымъ точкамъ, сообразно конструктивнымъ условіямъ; это высокіе устои, отъ которыхъ, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ надъ сравнительно низкими боковыми пространствами подымается сравнительно высшее середисе, пущены къ послѣднему опорныя арки; и система эта многократно повторяется въ тѣхъ случаяхъ, когда при большомъ числѣ внутреннихъ пространствъ приходится допустить послѣдовательную череду высотъ въ умноженномъ или усиленномъ размѣрѣ. Лицевыя стороны зданія упрочиваются или замыкаются башнями, болѣе или менѣе богатой отдѣлкой; по самому фасаду башенное сооруженіе развертывается въ мощной полнотѣ. Система выступающихъ наружу устоевъ примѣняется къ постройкѣ башень, точно какъ же какъ и къ главному корпусу зданія; она существенно способствуетъ легкой и вольной подвижкѣ ихъ составныхъ частей. Сколь ни рѣшительно устои

представляют собой крѣпкія, массивныя опоры зданія, но и они захватываются тѣмъ высокопарнымъ движеніемъ, которое царитъ внутри; они поднимаются вверхъ ярусами, съ вѣщающимъ навѣсомъ или сѣнью на каждомъ уступѣ, и пріобрѣтаютъ этимъ видъ того избытка силы, который въ каждой части ихъ, какъ бы охватывая собой пятую слѣдующей, возносится все выше и выше, и заканчиваетъ вершину устоя воздушно-свободною башенкой, такъ-называемой «фіалою» или болѣе или менѣе фигурнымъ шпилемъ. При башенныхъ сооруженіяхъ, состоящихъ въ извѣстномъ смыслѣ изъ однихъ только устоевъ, этотъ способъ отдѣлки доходитъ до богатѣйшей и блистательнѣйшей эффектности. И тутъ вездѣ заявляетъ себя то коренное начало, чтобъ горизонтальная линия постоянно пересѣкалась этими восходящими частями, чтобы движеніе вверхъ сплошь преобладало надъ спокойнымъ пребываніемъ на одномъ уровнѣ. То же самое видно и въ весьма своеобразномъ увѣнчаніи порталовъ и оконъ снаружи зданія. Навѣсы надъ легко выступающими порталными сѣнями обуславливаютъ собой легкій щипецъ, котораго поле захватывается остроуджиною линіею порталнаго или сѣниго свода; подобіе или фикція такого щипца (конечно безъ всякой соотвѣтственной ему двускатной кровли) повторяется потомъ въ видѣ нормальной формы надъ всеми подобными отверстиями или проемами, онять-таки рѣзче обозначая элементъ паренія стройнымъ подвышеніемъ боковыхъ сторонъ и безпощадно пересѣкая горизонтальные гзимзы вездѣ, гдѣ ни встрѣтятся они по наличнымъ кровлямъ. Эти подобія щипцовъ называются на средневѣковомъ техническомъ языкѣ въ Германіи «вимбергамп», то-есть буквально навѣтрешниками, или заслонами. * Все эти легкія вѣнчающія части внѣшности представляютъ притомъ поводъ и случай къ значительной декоративной отдѣлкѣ, къ заполненію всякаго рода лѣшною и ваятельною работою. Оттого порталныя сооружения, соединяя въ себѣ новое начало съ унаслѣдованною еще отъ романтизма пластическою примѣсью, украшаются въ этомъ родѣ часто даже слишкомъ щедрою рукою.

Композиція церковнаго зданія сплошь представляетъ болѣе строгую соразмѣрность частей между собою и относительно къ цѣлому, нежели водилось это въ романскомъ стилѣ. При всей способности ея къ многообразнѣйшему развитію, въ ней вездѣ господствуетъ стремленіе къ единству въ цѣломъ. Основной планъ естественно опредѣляется обрядовыми условіями и зависитъ вмѣстѣ съ ними отъ преданія. Поэтому въ немъ, разумѣется, повторены главные мотивы романскаго плана; но онъ уменьшаетъ, скрадываетъ тѣ слишкомъ рѣзкіе подѣлы пространства, которые особенно выдавались въ устройствѣ романскаго клироса и расположеніи его надъ криптой. Высокопарный элементъ готики составляетъ прекраснѣйшую противоположность къ тому мрачному углубленію въ недра земли, какое обнаружилось намъ въ криптѣ: оттого и исчезаетъ теперь сооруженіе крипты, появляясь развѣ лишь въ видѣ очень рѣдкихъ изытій, да и то по большей части только тамъ, гдѣ представлялись къ тому какіе нибудь особыя мѣстные поводы.

По-французски—gimberge, fronton, по-англійски, кромѣ gimberge,—gabled, canopy.

Замкнутая въ себѣ полукружная линія плана тыловой части романскаго клироса не могла ужь болѣе отвѣчать усиленнымъ движеніямъ готики, ея строго расчлененной системѣ сводовъ, ея воспаряющей системѣ вообще; на мѣсто ея постоянно являются теперь ломашья, угловыя линіи. Отчасти, преимущественно въ длинной чередѣ великолѣпныхъ соборовъ (французской системы), составъ клиросаго плана расчленяется богатѣйшимъ образомъ, воспринимая и разработывая далѣе наличные элементы поздне-романскаго устройства, снабжаясь напр. внутреннимъ обходомъ вокругъ и цѣлымъ вѣнкомъ обступающихъ его часовень; отчасти же довольствуются при этомъ конечно и простѣйшими способами расположенія.

Зданія готической системы представляютъ великое обиліе комбинацій и въ закладкѣ и въ дальнѣйшемъ возведеніи постройки, соображеніе статическихъ ея функцій съ эстетическимъ выраженіемъ выступающихъ въ пей дѣйствій и противодѣйствій, наконецъ — разрѣшеніе и тѣхъ и другихъ въ такія декоративныя формы, которыя всегда имѣютъ знаменательное отношеніе къ цѣлому и всегда для него очень важны. Комбинаціи эти выходятъ изъ могучаго потока чувства, но требуютъ въ то же время и содѣйствія всѣхъ силъ ума. Только самый обдуманнѣйшій, всеобъемлющій расчетъ успѣваетъ совладать съ такимъ многочленнымъ цѣлымъ. И по мѣрѣ возрастающей силы замысла, по мѣрѣ того какъ она восходитъ отъ одного чуда къ другому въ эффектиности создаваемыхъ ею формъ, слѣдомъ за ней идетъ и тончайшій расчетъ, или, скорѣе, на немъ-то именно и зиждутся, превышая одна другую, эти формы. Все текучее становится движеніе, все воздушное, какъ бы поспѣваясь массѣ, становится части, улетающія въ высоту, — своды, арки, вимберги, навѣсы, шпицы, пока наконецъ башенное сооруженіе совершенно разрѣшается въ декорацию и на мѣсто его возносятся передъ вами уже только какая-то зориро-узорчатая скань. Эти чудеса расчета овозможиваются и приводятся въ исполненіе только благодаря великой ремесленной школѣ, благодаря цеховому производству, идущему отъ мастера къ мастеру, и благодаря закону этого производства, постепенно вырабатывающемуся въ болѣе и болѣе твердыя правила. Здѣсь выступаетъ передъ нами непосредственная связь самыхъ величавыхъ духовныхъ стремленій той эпохи съ простымъ труженническимъ ремесломъ. Но послѣднее не было однако мертвымъ, матерьяльнымъ только элементомъ; оно должно было, въ силу внутренней своей природы, воздѣйствовать и на характеръ духовнаго замысла.

Уже коренныя общія черты системы обуславливали здѣсь трезвый и разсудительный образъ дѣйствій, какой впрочемъ и свойственъ духу всякаго вообще ремесла; а потому естественно, что онъ обнаруживался и въ самыхъ произведеніяхъ. Упомянутыя выше чудеса технического расчета таковы, что для надлежащей оцѣнки ихъ требовалось также существенное участіе вычисляющаго разсудка, конечно въ ущербъ чистоты художественнаго впечатлѣнія. Строгая послѣдовательность замысла представлялась какъ не лзя точнѣе въ математическихъ чертежахъ зданія на пергамешныхъ листахъ; но художественная ея ясность, а слѣдовательно и чистота ея эффекта, болѣе или менѣе мутились прензбыткомъ тѣхъ взаимныхъ противодѣйствій, кото-

рыя необходимо должны были выступать наружу въ возведенной наконецъ постройкѣ (въ перспективномъ ея явленіи). Образование детальныхъ формъ развивалось вездѣ изъ законовъ движенія, прошивавшихъ собою всю совокупность архитектурной композиціи: какъ нова и своеобразна была послѣдняя, такъ новы и своеобразны были и онѣ; и при начаткахъ готическаго стила, когда онѣ еще близко стоялъ къ полносочной силѣ романтизма, на первыхъ ступеняхъ развитія готики, формы эти являлись часто въ изумительной свѣжести и красотѣ. Но профилировка архитектурныхъ членовъ свелась однакожь слишкомъ скоро на трезвый, черствый можно-сказать, схематизмъ (въ позднѣйшія эпохи такъ было уже сплошь и рядомъ), который выходитъ результатомъ слишкомъ строго соблюдаемаго ремесленного правила. Массы и пустопорожнія мѣста вообще, открытыя и замкнутыя площади, охотно принимаютъ на свою поверхность брусковыя и рейкообразныя прикрасы, какъ будто бы предназначенныя лишь къ тому, чтобы движущее начало, высказанное въ общей организаціи зданія, отзывалось потомъ всюду въ постоянно повторяющейся игрѣ формъ; тѣ же самыя украшенія вылетаютъ и въ разнообразныя извивы оконной прорѣзи, состоящей всегда изъ правильныхъ, циркулярныхъ росчерковъ; но тутъ видна за то и неразлучная съ циркулемъ связанность, принужденность, — то-есть опять-таки математическій расчетъ. Принужденность сопровождаетъ эту игру формъ даже и въ блистательнѣйшихъ ея эффектахъ, среди самой живой смѣны многообразныхъ комбинацій, обличая въ ней все-таки нѣчто внутренне-мертвое и потому въ глубоко-художественномъ смыслѣ неодоухотворенное. Вездѣ бросается въ глаза рука мастера, крѣпкая циркулю и линейкѣ. ¹

Изъ готики исключены также по большей части и фантастическій элементъ, который порождалъ въ романскомъ стилѣ, конечно иногда чудовидныя, но перѣдко и въ высшей степени очаровательныя, благородныя образованія. Онѣ вѣдь и вправду слишкомъ далеки отъ степенной ограниченности мѣщанско-ремесленного производства. Орнаментъ, воспроизводящій формы органической природы и дававшій прежде особенно частые поводы къ развитію фантастичнаго, не имѣетъ уже теперь вообще ни какого преобладающаго значенія. Столпы внутренности снабжаются, въ видѣ каштальнаго украшенія, развѣ только простымъ листовымъ вѣнкомъ, а шпильцы, фонари и шпильцы башенъ снаружи убаваются листовою, какъ бы только знаменуя этимъ послѣдній отцвѣтъ того постоянного доселѣ архитектурнаго движенія, котораго форма вездѣ находила себѣ первообразъ въ туземной растительности. Фигурно-декоративный элементъ является теперь особливо у водостоконъ, которые стали необходимымъ предметомъ заботливости въ видахъ правильного отвода дождевой воды при столь многосложной системѣ сооружений;

¹ Въ этомъ и состоитъ величайшая противоположность готики съ греческою архитектурой, гдѣ всякая подвижная форма запечатлѣна выраженіемъ полносочной упругости и дышитъ тончайшимъ индивидуальнымъ чувствомъ. Для податливоупругихъ линий завитка грекоионической капители предлагалось множество математическихъ построеній; но ни одно изъ нихъ не доходитъ до того выраженія одушевленной силы, какимъ именно отличается та форма, свободно вылившаяся изъ внутренняго чувства красоты.

техническое назначеніе ихъ даетъ поводъ къ наивно-смѣшнымъ, часто очень грубымъ (и даже иногда совсѣмъ безстыднымъ) изображеніямъ. Въ фигурахъ обнаруживается по временамъ прежняя фантастическая черта (наприм. въ образованіи чудовищныхъ существъ, составленныхъ изъ человѣка и животнаго); но тѣмъ не менѣе преобладаетъ все-таки простое реалистическое воззрѣніе. Охотно допускаемый въ декоративныхъ частяхъ юморъ перѣдко прямо переходитъ въ иронию и даже въ сатиру, а послѣдняя направлена, и притомъ зачастую очень ѣдко, противъ представителей великой духовной власти, поповства и монашества. Во всемъ этомъ, начиная съ наивнаго воспроизведенія формъ туземной природы до жестокой сатиры, замѣтно проступаетъ глухое народное стремленіе и вмѣстѣ живое свидѣтельство того тайнобродящаго противоборства господствующей власти, которое конечно было неизбѣжно. Но принципъ послѣдней все еще удерживаетъ за собой до поры до времени рѣшительный перевѣсъ.

Мы упоминали уже о тѣхъ главныхъ мѣстахъ въ зданіи, которыя назначались подъ пластическую и живописную отдѣлку. Послѣдняя существенно важна и для всей его совокупности. Она приурочивается къ тѣмъ собственно мѣстамъ, которыя не служатъ ни органами архитектурнаго движенія, ни остовомъ для архитектурной компоновки, и заполняетъ ихъ образами индивидуальной жизни; она приспѣваетъ на помощь тамъ, гдѣ движеніе это развернулось уже въ полномъ своемъ богатствѣ, и здѣсь придаетъ ему окончательно завершающее выраженіе. Живопись по стеклу, составлявшая мало-важную отрасль искусства во весь романскій періодъ, теперь рѣшительно содѣйствуетъ своеобразному внутреннему эффекту готическаго зданія, котораго наружность, особенно въ живѣе расчлененныхъ его частяхъ, получаетъ характерно-знаменательное завершеніе благодаря скульптурной отдѣлкѣ. Архитектурныя расчлененія вездѣ выдѣляются въ соответственныхъ мѣстахъ такимъ образомъ, что въ видѣ козелъ, нишъ, рѣшетокъ, павъсовъ и т. д. они какъ бы готовятъ къ появленію пластическихъ формъ; при внутренней связности всей этой системы такое принятіе въ расчетъ скульптурныхъ изображеній и сроднаго имъ закона конечно должно воздѣйствовать и на формальную отдѣлку архитектурнаго цѣлага. Наоборотъ, въ той же самой мѣрѣ, пластика, въ свою очередь, обуславливается архитектурой, всѣмъ характеромъ или строемъ выражающагося въ ней движенія. Изваяніе постоянно находится въ ближайшей связи съ архитектурнымъ организмомъ, непосредственно выступая изъ его формъ и тѣсно окружаясь его линиями; оно охотно примыкаетъ къ этому организму, отражая въ себѣ типъ его движенія, высокопарный полетъ системы его формъ. Удлиненность линий, зависящая отъ необычной дотолѣ постановки фигуръ и проведенная болѣе или менѣе искусно въ ихъ широкихъ одеждахъ, придаетъ виду ихъ ту же типически-своеобразную особенность. Другой моментъ, входящій въ совокупный составъ художественнаго эффекта, основанъ на исполнѣ разработанной полихроматической отдѣлкѣ скульптуры и разныхъ мелкихъ подробностей архитектуры, тѣмъ выигрывается плавный, опосредствованный переходъ къ огневой яркости росписныхъ оконъ. Впрочемъ, мѣра этой полихроматической примѣси была, кажется, очень разнообраз-

на;¹ въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ встрѣчается такой преизбытокъ разноцвѣтной отдѣлки, который даже чувствительно вредитъ художественной совокушности цѣлага.

Что касается общаго и ошибка лицеизваяній, то нѣтъ недостатка въ переходахъ отъ полуантичнаго позднероманскаго способа обдѣлки къ тѣмъ отмѣшнымъ уже типамъ, какихъ требуетъ законъ новаго стиля архитектурники. Но послѣдніе заявляютъ себя иногда тутъ же и во всей строгости, возводя такимъ образомъ пластическій смыслъ къ первобытно-новымъ, невиданнымъ прежде началамъ. Обдѣлку и художественное свое развитіе типы эти получаютъ опять-таки изъ общаго духовнаго стремленія того времени. Основная черта мечтательнаго чувства обуславливаетъ жизненную сферу этихъ фигуръ, ту постановку, въ какой высказывается ихъ волеиспособность, то выраженіе головъ, въ какомъ проявляется духовный ихъ характеръ. Типическая связанность разрѣшается теперь по большей части въ мягко-плавное движеніе, часто добиваясь красиваго эффекта отъ простой сравнительно постановки или же отъ преувеличеннаго внутренняго возбужденія, и въ счастливыхъ только случаяхъ достигая выраженія благородства и высокой прелести. Но общій характеръ духовнаго настроенія остается здѣсь такъ же преобладающимъ, какъ и тѣсное соотношеніе съ формальными условіями архитектуры. — Пространственное расширеніе ваятельной отдѣлки, требуемое развитіемъ готической системы зодчества, подаетъ новый поводъ къ установкѣ цѣлительскихъ порядковъ въ размѣщеніи фигуръ. Мысленно-учительный элементъ, въ его символическомъ иногда значеніи, играетъ главную роль и здѣсь, какъ прежде игралъ въ искусствѣ романскаго стиля. Но непосредственная зависимость отъ архитектурнаго расчлененія, всегда тѣсная обмежевка любого скульптурнаго изображенія строительными формами, въ то же время отнимаетъ у послѣдняго всякій случай развернуться широко и самобытно вольно. Фигуры, хотя иногда и чрезвычайно многочисленныя, остаются вездѣ въ одиночку, размѣщаясь одна за другой въ нишахъ, подъ навѣсами, въ окошнхъ рѣшеткахъ; группы втѣсняются въ узкія сравнительно поля (наприм. въ порталныя люнеты) * и вездѣ того ограничиваются только самымъ необходимымъ, пригоняясь такъ сказать въ обрѣзъ. Такимъ образомъ мысленное содержаніе, которое и вообще легко удовлетворяется формами типическаго свойства, находитъ себѣ выраженіе существенно лишь въ томъ изобразительномъ способѣ, какой предписывается здѣсь формальнымъ архитектурнымъ закономъ. Встрѣчающіеся повременамъ исключенія изъ этого правила основаны на такихъ особыхъ обстоятельствахъ, которыя при каждомъ подобномъ случаѣ необходимо нарочито принимать въ разчетъ.

Композиція каждаго лицевого и декоративнаго произведенія готическаго искусства находится въ меньшей мѣрѣ подъ велемощнымъ вліяніемъ

¹ Сплошь и рядомъ незаконченность подобныхъ работъ, повсемѣстная почти позднѣйшія передѣлки, какъ-то замазка и т. д., наконецъ скудость точныхъ изслѣдованій о первоначальномъ ихъ состояніи, все это не позволяетъ намъ рѣшительно судить объ этомъ вопросѣ.

* Ужь не представляющіе теперь болѣе широкихъ романскихъ позукружій.

совокупной системы послѣдняго. Вездѣ и во всемъ отражается эта совокупность и взаимная обусловленность дѣйствующихъ въ ней силъ; вездѣ, и несравненно рѣшительнѣе чѣмъ въ формахъ всѣхъ другихъ стилей, встрѣчается явный намекъ на архитектурическое условіе, вездѣ — преувеличенное отчасти подражаніе строительнымъ формамъ, которыя изначала должны были служить особымъ эстетическимъ выраженіемъ для особой конструктивной системы. Пластическая фигура не дерзаетъ появиться свободно и самостоятельно: она нуждается въ какомъ-нибудь балдахинномъ навѣсѣ или ковчезномъ мѣстѣ для огражденія и оправданія своего существованья; многосложныя лицевыя изображенія естественно ведутъ къ чрезвычайно богатой выработкѣ, къ пестрому декоративному нагроможденію этой архитектурической обстановки. Такъ точно и роскошная утварь украшается формами, воспроизводящими систему архитектуры и сплошь переходящими далеко за предѣлы формальной ея цѣли, правда часто игриво и миловидно, но часто и совсѣмъ безсмысленно, чего впрочемъ всегда можно ожидать отъ незатѣливости простаго ремесленного производства.

Послѣ первыхъ, болѣе или менѣе робкихъ зачатковъ, искусство готическаго стиля достигаетъ быстрой чередой того развитія, которымъ прочно установились внутренняя выдержанность, сплошная характеристичность и взаимная соотносительность его явленій, и благодаря которому оно сдѣлалось могучимъ выраженіемъ всего строя той эпохи и обезпечило себѣ расширеніе своего господства. Ромѣнская форма, какъ ни упорно старалась она отстоять себя въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, какого ни достигала совершенства въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ, какихъ ни дѣлала въ частности уступокъ готической системѣ, была современемъ вынуждена вездѣ уступить притязаніямъ послѣдней. Все въ возрастающей мѣрѣ приумножается запасъ силъ для болѣе и болѣе художественной выработки этой системы. Но она съ самаго начала носитъ въ себѣ сѣмя разложенія. Сѣмя это заключалось уже въ томъ соединеніи противорѣчивыхъ стихій, на которомъ основано ея существованіе, на соединеніи высшаго спиритуалистическаго (отвлеченно-духовнаго) стремленія съ прозаичной холодностью ремесла; естественнымъ плодомъ этого явились искусственная спекуляція (мудровапіе) и вмѣстѣ чистѣйшій схематизмъ. Дальнѣйшія послѣдствія должны были обнаружиться въ ущербъ ей тогда, когда система эта была перенесена въ такія сферы, которыя не вездѣ охотно поддавались всѣмъ ея естественнымъ слѣдствіямъ, изстуженнымъ иногда порывамъ и диковиннымъ эффектамъ. Тутъ-то и начинаются тѣ преобразованія, которыя вышли отъ національныхъ вліяній. Различными способами старались наприм. умѣрить крайнее наречіе ея въ высоту и низвести его къ болѣе спокойнымъ эффектамъ; далѣе мы должны будемъ упомянуть о нѣкоторыхъ созданіяхъ искусства, чрезвычайно замѣчательныхъ въ этомъ именно отношеніи. Но сколько бы ни важныхъ достигали тѣмъ успѣховъ, послѣдовательная выдержка системы явно нарушалась, дробилось самое ея ядро, и подготовлялось разложеніе составныхъ ея элементовъ. Добивались болѣе простаго эффекта въ цѣломъ, а между тѣмъ той движущей силѣ, которая дана была общимъ строемъ композиціи, предоставляли заявлять себя произвольно, раззыгрываться по своей прихоти

ни чѣмъ не сдерживаемою пестротой. Ослабили наконецъ строгость первоначальной органической связи до того, что лицеваяше могло уже развернуться гораздо самостоятельнѣй; но этимъ только въ высшей еще степенн потрясли прочность системы.

Произведенія поздней поры готики перѣдко очень удалены отъ того, къ чему стремилась она вначалѣ. По большой части одинъ лишь декоративный элементъ, и, правда, въ роскошнѣйшемъ иногда развитіи, напоминаетъ еще своей игривостью многохитрая комбинація предшешей эпохи. Архитектопическое пространство, при разсчитливомъ приладѣ другъ къ другу установившихся однажды формъ, представляется по большой части важно замкнутымъ въ себѣ цѣлымъ; пластика, обыкновенно въ полной сосредоточенности чувства, направляется съ видимымъ стараніемъ къ выраженію жизненныхъ явленій, но иногда преисполняется опять и фантастическаго духа старины. Среди прежняго художественнаго направленія явно шевелится уже потребность въ чемъ-то совершенно новомъ; толчекъ въ эту сторону дается наступившимъ опять поворотомъ къ образцамъ классической древности и художественному ихъ содержанію. Италия, именно тосканское искусство, начинаетъ это уже въ раннюю пору 15-го столѣтія; другіе края слѣдуютъ за ней почти цѣлымъ вѣкомъ позже. Направленіе, извѣстное подъ именемъ «Возрожденія», полагая такимъ образомъ начало новому искусству, заступаетъ мѣсто отходящей готики. Въ частности между послѣднею и имъ слагаются и возникаютъ разныя переходныя явленія. Но лишь въ рѣдкихъ, исключительныхъ развѣ случаяхъ готическій стиль удерживается долѣе, заходя мѣстами глубже въ эпоху новаго искусства.

ПЕРІОДЪ ПЕРВЫЙ.

Начало искусства готическаго стиля, первая твердая его установка, первое развитіе его въ многочисленныхъ, большихъ и блестящихъ памятникахъ, принадлежать съ веровою точнотой Франціи. Это были земли королевскаго удѣла, составлявшія коронную собственность царствующаго дома цѣлою страны, пользовавшіяся въ этомъ качествѣ всевозможными льготами и соединявшія въ себѣ тѣ жизненные элементы, которыхъ общимъ выраженіемъ долженъ былъ развиться готическій стиль. Здѣсь духовная власть нашла себѣ готовое подспорье въ королевской; здѣсь (въ парижекомъ университетѣ) воздѣлывалась самая богатою рукой церковная наука; здѣсь роскошно процвѣтали городскія общины, союзницы королей противъ вельможъ. Смежные округи также не могли исполнѣ уклониться отъ возникшаго въ сосѣдствѣ художественнаго движенія; да и возрастающій объемъ коронныхъ владѣній,

захватывая мало по малу дальнѣйшія части страны, отводилъ этому движенію все новыя и новыя уголья.

Первая, предуготовительная ступень готическаго стиля, въ томъ видѣ, какъ возникла она въ тѣхъ мѣстностяхъ, приходится о такую еще пору, когда во всѣхъ другихъ краяхъ романизмъ проявлялся во всей строгости или по крайней мѣрѣ развѣ только что начиналъ принимать болѣе мягкій и податливый характеръ. То была вторая половина 12-го столѣтія, включая сюда впрочемъ и все то, что, какъ непосредственный плодъ добытковъ этой эпохи, перехватываетъ еще и въ начало слѣдующей.

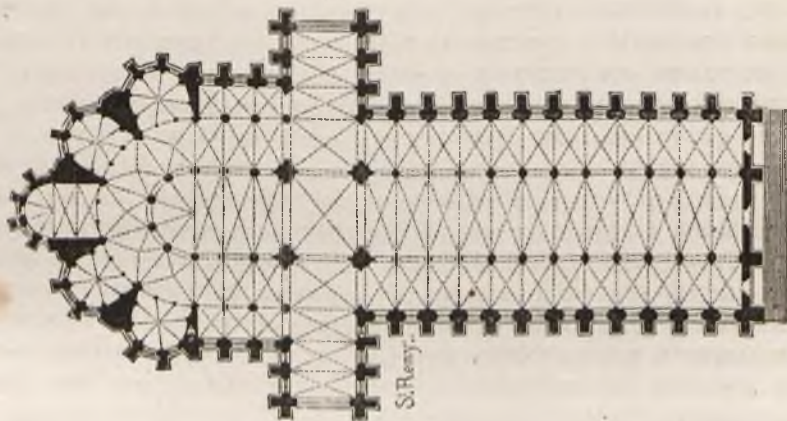
АРХИТЕКТУРА.

Новый законъ стиля высказывается на первый разъ только въ самыхъ общихъ отношеніяхъ, въ самыхъ такъ-сказать огульныхъ формахъ — стало-быть преимущественно въ архитектурно-постановкѣ. Да и здѣсь сначала только въ видоизмѣненномъ характерѣ цѣлаго зданія, а не частей. Озабочиваясь прочнымъ сгромазженіемъ внутреннихъ пространствъ, покрытіемъ ихъ легко возносящимися сводами, да задаваясь еще и тѣмъ, чтобы выгадать при этомъ полный эффектъ падающаго сверху освѣщенія, строители вводятъ тотъ особый подѣлъ тяжестей и соотвѣтственныхъ опоръ, который представлялся имъ лучшимъ средствомъ для достиженія задуманной цѣли, стараются при проведеніи этой системы выдержать вездѣ структурную послѣдовательность, располагаютъ и уряжаютъ по ея условіямъ всѣ отдѣльныя строевыя части. Главными характеристическими элементами являются при этомъ — состоящій изъ крѣпкихъ перекрестныхъ вѣтвей сводъ съ заполняющими ихъ клиньями (шалыгами), система опоръ, соотвѣтственная общему нагнету всѣхъ составныхъ частей свода, переносъ давленія или распора на устои и перемычныя арки, употребленіе стрѣлчатой (остролужной) линіи во всѣхъ сводонизгибахъ, столько же пригодное для прочности конструкціи, какъ и знаменательное для общей характеристики господствующаго здѣсь паренья въ высоту. Вводимыя, въ силу этого, новыя строевыя части, особенно снаружи зданія, сначала предстаютъ въ той первично-простой формѣ, какая обусловливалась конструктивною только цѣлью, и обличаютъ своей тяжелой массивностью, что система на первыхъ порахъ далеко еще не умѣла совладать съ своими силами. Всѣ остальныя подробности сохраняютъ покамѣстъ обычный дотолѣ романскій пошибъ и отличаются иногда (въ декоративной отдѣлкѣ) изящно-своеобразною выработкой, составляющей разительную противоположность съ неоживленнымъ, косымъ еще видомъ цоводоупущенныхъ частей. Однакожь перемена въ характерѣ

внутренняго пространства повлекла за собой неизбежныя измѣненія и въ размѣрахъ вышеупомянутыхъ подробностей. Высокопарный элементъ общей архитектуры обуславливаетъ собой болѣе тонкія пропорціи во всѣхъ отдѣльных частяхъ, болѣе живое расчлененіе особенно въ покрытіи, болѣе живое развитіе любой единичной формы. Образование приставныхъ, добавочныхъ опоръ или пристрѣлищъ (Dienste), избѣгающихъ въ видѣ легкихъ колоннъ по столпамъ и стѣнамъ подъ самыя вѣтви свода, охвачено какъ бы врасплохъ, въ прежнемъ его строѣ, повозникшимъ теперь движеніемъ; вліяніе послѣдняго замѣтно также въ обналичкѣ проемовъ, въ расчлененіи арокъ и т. д.

Мы выше говорили о памятникахъ, въ которыхъ обнаруживаются первые признаки этого художественнаго направленія, первые шаги его развитія, еще не покинувшіе впрочемъ основнаго романскаго типа. Это не разъ уже приведенныя нами постройки въ Сен' Деці (I, 470) около половины 12-го вѣка, два-три клиросныхъ сооруженія въ Парижѣ, каково наприм. выполненное въ Сен' Жермен' де Пре (I, 471), и между прочимъ особенно каедральный храмъ въ Шуайонѣ (I, 558). Въ послѣднемъ, какъ было тогда объяснено, романская основа, которой держались при началѣ строительныхъ работъ, съ дальнѣйшимъ ходомъ ихъ непосредственно преобразилась въ готическую.

Другіе, близкіе сюда по характеру, памятники отличаются вышеуказаннымъ первично-готическимъ расположеніемъ въ общемъ составѣ, при болѣе



Планъ Сен' Реми въ Реймсѣ. По Вибеняиу.

чѣмъ полуроманской еще обдѣлкѣ всѣхъ частей. Таковы церковь Богоматери въ Шалонѣ на Марнѣ, освященная въ 1183 г. (съ нѣкоторыми впрочемъ древнѣйшими частями), и Сен' Реми въ Реймсѣ, состоящая изъ передѣлки одного болѣе древняго сооруженія (I, 396) и отчасти новой къ нему пристройки; клиросы обѣихъ, особенно церкви Сен' Реми, выработаны очень нарядно по системѣ, предначертанной уже въ сен' девискомъ храмѣ, съ обнимающимъ ихъ вѣщомъ полукруглыхъ часовенъ, которыя от-

крываются въ клиросный обходъ легкими колончатými аркадами. — Таковы церковь въ Монтьерапдеръ (Montier-en-Der, департ. Верхней Марны), отличающаяся игривою отчасти обдѣлкою, и разныя маленькія церкви протѣйшаго устройства въ Шампани, наприм. въ Бургони близъ Реймса. — Таковъ кафедральный соборъ въ Санлисѣ, освященный въ 1191 г.; онъ въ основаніи слѣдуетъ плану пуйонскаго, а въ отстройкѣ держится системы новѣйшихъ его частей (не говоря конечно о состоявшихся послѣ передѣлкахъ): въ кораблѣ расчлененные столпы перемежаются колоннами, которыя замѣчательны и полнымъ силы характеромъ, и вмѣстѣ граціознымъ романскимъ орнаментомъ. — Таковъ еще соборъ въ Сансѣ (Sens), представляющій нѣсколько болѣе странную смѣсь старозавѣтныхъ элементовъ съ такими, которые принадлежатъ поступательному развитію: первоначально безъ клиросныхъ часовень, онъ отличался очень своеобразною перемежкою расчлененныхъ столповъ связанными попарно колоннами въ корабельной части, а въ подробностяхъ, особенно вышнихъ (въ круглодужныхъ фризахъ и т. п.), носилъ еще крѣпкіе слѣды романскаго элемента.

Два могучихъ собора, ланскіи и парижскіи, замѣчательны рѣзче высказавшейся своеобразностью, сильно повліявшей на дальнѣйшее развитіе готическаго стиля. Съ очевиднымъ художественнымъ умысломъ сводятъ они систему внутренней конструкціи къ колоннадной формѣ. Тогда какъ въ выше-названныхъ постройкахъ, какъ вообще и въ другихъ произведеніяхъ поздняго французско-романскаго стиля, болшею частью только окружность клироса обводилась колончатými аркадами, или въ кораблѣ по однимъ только между-прясліямъ размѣщались колонны: въ обоихъ сейчасъ упомянутыхъ зданіяхъ форма эта сплошь примѣнена къ аркадамъ, подблѣющимъ внутренность, — явный возвратъ къ коренному началу христіанскаго храмоздательства, къ первичной формѣ базилики, при чемъ соединеніе колонны съ острою дугою напоминаетъ мотивъ сицилійско-норманской архитектуры (быть-можетъ и вправду оказавшей тутъ свое вліяніе), только, надо сказать, — все это въ очень дебелихъ, коренастыхъ еще пропорціяхъ. Есть нѣчто обновленно-первичное въ этомъ расположеніи постройки, принадлежащее парамѣ съ выступающими наружу устоями къ самымъ первоначальнымъ элементамъ готическаго направленія; и въ то же время есть нѣчто односторонне-замкнутое въ этихъ массивныхъ рядахъ аркадъ, которыя, не высказывая еще сильно сами по себѣ парящаго вверхъ движенія, существенно составляютъ лишь опоры для нагроможденныхъ надъ ними тяжестей и напоминаютъ скорѣе прочное хоромное устройство, какъ будто отзывающееся мірекимъ, пожалуй мѣщанскимъ даже характеромъ. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь, кажется, проглядываетъ тогъ городской, мѣщанскій элементъ, который, какъ объяснено выше, столь существенно участвовалъ въ порожденіи готики, — и проглядываетъ притомъ еще неразтвореннымъ въ цѣлой системѣ, выступая на первый разъ чисто-символически въ стройной, непоколебимой силѣ, и въ качествѣ надежной основы и поддержки для всѣхъ прочихъ богаче-оживленныхъ частей; — догадку эту едва ли можно назвать слишкомъ смѣлою, такъ какъ она находитъ себѣ подтвержденіе и отъицуды. Надъ упомянутыми мощными аркадами открываются вовнутрь среднихъ кораблей легкія аркады об-

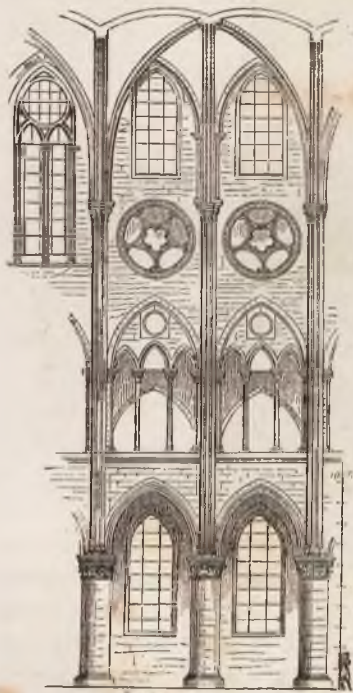
ширныхъ хоровъ; по столпамъ послѣднихъ тянется вверхъ пучки колонкообразныхъ пристрѣлищъ, опираясь на капители корабельныхъ колоннъ и служа какъ бы вѣхами или намѣтами многообразному расчлененію верхнихъ частей внутренности. — Ланскій соборъ—сравнительно старѣйшій; есть историческое указаніе, что въ 1173 г. постройка его подвинулась уже довольно далеко. Онъ растянутъ въ длину, и три долевые его корабля пересѣчены въ среднѣхъ тремя поперечными; въ общемъ расположеніи клироса нѣтъ существенной разницы съ корабельнымъ устройствомъ, и, что особенно замѣчательно, онъ замкнутъ съ восточной стороны прямою линіей, отнюдь не усвоивая себѣ тѣхъ элементовъ римскаго чертанія, какими обыкновенно отличается священное клиросное пространство. Если такъ оно бываетъ въ не-



Фасадъ ланскаго собора. По Шаню.

большихъ зданіяхъ, гдѣ поневолѣ надо ограничиваться однимъ лишь необходимымъ, или при постройкахъ, возводимыхъ строгими монашескими орденами, гдѣ также преобладаетъ послѣднее, то въ нихъ подобный распорядокъ далеко не такъ поразителенъ; но въ великолѣпномъ городскомъ сооруженіи, каково то, о которомъ идетъ здѣсь рѣчь, слѣдуетъ предполагать какой-нибудь особый

къ тому поводъ. Мiрской характеръ внутренности существенно этимъ усиливается; отступъ отъ священнаго преданiя выходитъ уже сознательнымъ умысломъ и объясняется только исторически-дознавшимъ противоборствомъ города Лаа духовной власти. Во внутренней системѣ зданiя надо впрочемъ особенно обратить вниманiе на пуки пристрѣлинь, перехваченные во многихъ мѣстахъ поперечными кольцами или поясами. Въ обдѣлкѣ деталей часто встрѣчается тотъ либо другой романскiй элементъ, выработанный иногда какъ не лзя наряднѣе: въ поперечи почти сплошь преобладаютъ романскiе мотивы. Внѣшность зданiя разчитана на богато-развитую, но не вполне сохранившуюся башенную постройку; причемъ восходящiе другъ надъ другомъ ярусы уцѣлѣвшихъ башенъ снабжены стройно-узкими стрѣльчатыми окнами и воздушными колончатými башеньками по угламъ. Фасадъ, со включенiемъ такихъ башенъ, производитъ могучiй эффектъ благодаря выступающей



Парижскiй соборъ. Первобытная и измененная потомъ внутренняя система. По Виолле-ле-Дюку.

впередъ порталной стѣны и крѣпкому складу тѣхъ уступовъ, которые обрамливаютъ окна, сходясь надъ ними въ нишеобразный сводъ. Постройка наружныхъ частей конечно захватываетъ уже и тринадцатое столѣтiе, но остается еще въ рѣшительномъ согласiи съ общою системою, къ которой не подходятъ только нѣкоторыя части, измѣненныя впоследствии. — Парижскiй соборъ ¹ основанъ въ 1163 г., главный алтарь его освященъ въ 1182, клиросъ — въ самомъ концѣ 12-го вѣка, а западная сторона окончена въ 13-мъ, когда, равно какъ и въ позднѣйшiя за тѣмъ времена, произведены были разныя, отчасти весьма существенныя, передѣлки. Планъ собора пятикорабельный, съ простымъ однопредѣльнымъ поперечьемъ; клиросъ съ обычнымъ опять закругленiемъ, съ охватывающими его полуциркулемъ боковыми кораблями, но безъ вѣща выступающихъ впередъ часовень или капеллъ; (часовни между устоями клиросной округлости относятся къ четырнадцатому столѣтiю). Внутреннее сооруженiе расчленено здѣсь нѣсколько легче нежели въ лапскомъ соборѣ. Стѣна поверхъ хоровъ прорѣзана была сперва

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 5.

щественной перемены и система наружныхъ опоръ. Полуроманская обдѣлка клиросной части принимаетъ въ переднихъ корабляхъ уже болѣе определенный характеръ готической; очень красиво здѣсь въ промежуткахъ боковыхъ кораблей чередованіе каждой простой колонны съ другою, обставленною тонкими пристрѣлинами въ видѣ добавочныхъ опоръ. Вышность, и особенно фасадъ, въ существенныхъ частяхъ своихъ, имѣютъ уже характеръ слѣдующаго періода; (см. ниже).

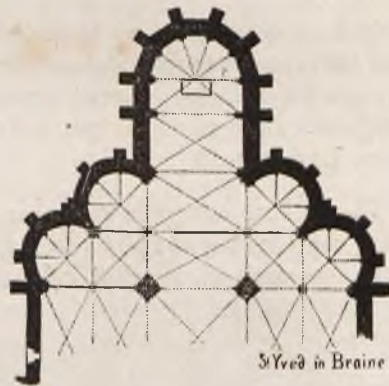
Сюда примыкаетъ цѣлый рядъ памятниковъ. Это обыкновенно не столь пышныя сооруженія, гдѣ взаимное соответствіе частей улажено гораздо проще; нѣкоторыя изъ нихъ выполнены подъ непосредственнымъ вліяніемъ тѣхъ школъ или тѣхъ мастеровъ, которыми строились преждеупомянутые соборы; въ другихъ явны попытки къ самостоятельному развитію изъ унаследованныхъ элементовъ, изъ мѣстной или какъ-либо иначе обусловленной выработки послѣднихъ. Маленькая церковь св. Іуліана Бѣднаго (St. Julien le Pauvre) въ Парижѣ и неподалеку отсюда церковь въ Баньё

повторяютъ мотивы древнѣйшихъ частей тамошняго собора. — Церковь Сентъ Иведа въ Бренѣ (Braine), близъ Суассона, освященная въ 1246 г., обнаруживаетъ вліяніе ланской строительной школы (что особенно замѣчалось въ недавно разрушенномъ фасадѣ этого храма). Ея клиросъ, устроенный безъ обхода, своеобразно отличается стоящими накосъ боковыми абсидами, по двѣ съ каждой стороны, которыми онъ и выходитъ во всю ширь къ поперечью.

Развалина освященной въ 1227 г. церкви урочища Лонпонъ (Longpont),

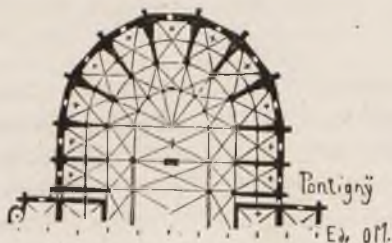
въ той же мѣстности, выдаетъ слѣдъ вліянія той же самой школы. Непосредственная дѣятельность послѣдней замѣтна въ остаткахъ архіепископскаго дома въ Ланѣ, а равно и неподалеку отсюда въ обширномъ залобразномъ сооруженіи аббатства Воклёръ (Vauclair). — Церковь въ Сенъ-Лѣ д'Эсеранъ, близъ Санліса, представляетъ въ своемъ клиросѣ своеобразную перемежку различно-обдѣланныхъ колоннъ и столповъ, тогда какъ корабельное ея сооруженіе важно для ближайшаго, слѣдовавшаго за тѣмъ, развитія; (см. ниже). — Въ Суассонѣ надобно привести древнѣйшую часть собора, выстроенное съ 1175 г. южное крыло поперечнаго корабля, которое, замыкаясь полуциркулемъ, снабжено узкимъ обходомъ, и простую церковь Сенъ-Лежѣ. Далѣе — церкви въ Альи-сюръ-Нуа и св. Петра въ Руа (Roze), Сенъ-Маклу и св. Петра въ Баръ-сюръ-Объ, св. Магдалины въ Труа (Troyes), св. Кириака и св. Юта въ Провенсѣ (Provins), древнѣйшую часть св. Іакова въ Реймсѣ, и т. д.

Другіе такого рода памятники есть въ соседнихъ областяхъ. Въ Бургундіи цистерціанская церковь въ Понтиинѣ (Pontigny), колоннадное сооруженіе



Клиросъ св. Иведа въ Бренѣ.

простой обдѣлки, соответственной строгому уставу цистерціанцевъ, но съ благолѣпнымъ клиросомъ, расположеннымъ въ полукружіе и охваченнымъ каймой часовень, которыя, уряжая богатый планъ по правилу орденскаго зодчества, заполняютъ промежутки устоевъ въ простой угловатой формѣ. Клиросъ



Планъ клироса церкви въ Понтиині.
По Де Кожону.

церкви въ Везелѣ, 1198—1206 г., представляетъ колоннадную постройку въ болѣе блестящемъ развитіи; напротивъ, маленькая церковь въ Флавиніи скорѣе подходитъ опять къ стародавнему устройству и совсѣмъ лишена верховыхъ оконъ, на коренной, древнебургундскій ладъ. — Въ Нормандіи церковь фекампскаго аббатства (Fécamp, департ. Нижней-Сены), сооруженная съ 1167 по 1220 г., переходитъ во время строительныхъ работъ отъ совершенно еще романскихъ формъ мало по малу къ рѣшительно уже готическимъ; главная внутренняя система держится здѣсь на расчлененныхъ столпахъ. Церковь въ Пѣтит' Анделей (деп. Эрв, Eure) отличается своеобразнымъ клиросомъ, съ колоннами. Надо еще замѣтить домъ капитула въ Сен' Пьерръ-сюр' Дивъ (деп. Кальвадосъ).

Кромѣ того слѣдуетъ еще разъ упомянуть здѣсь о древнихъ великолѣпныхъ порталахъ шартрскаго и буржскаго соборовъ, которые мы приводили уже выше въ примѣръ перехода отъ романской обдѣлки къ готической (I, 559 и 585).

По части переноса ранней готики двѣнадцатаго вѣка за предѣлы Франціи должно преимущественно обратить вниманіе только на работы въ клиросѣ кантербѣрійскаго собора, производившіяся съ 1174 г. вначалѣ подъ надзоромъ мастера Вильгельма изъ Сауса. Мы говорили уже выше (I, 562), что новая стилистическая форма — которой происхожденіе, судя по собственному Вильгельмову, слѣдуетъ отнести къ санскаго строительной ложѣ — повстрѣчалась здѣсь со всѣмъ декоративнымъ разгуломъ англо-романскаго искусства и что сильное вліяніе новаго элемента, по скоромъ удаленіи французскаго мастера, отступило-было здѣсь опять на задній планъ.

ПЛАСТИКА.

Если памятники зодчества, въ которыхъ выразился первый зачатокъ готики, держатся еще въ своихъ подробностяхъ романскаго видооброзованья, то это же самое замѣчается и въ лицеваятельной части ихъ отдѣлки, на сколько допускалась она вообще. Знаменательный примѣръ представляютъ, кажется, древнія скульптуры сѣвернаго портала по лицевой сторонѣ парижскаго собора, которыя не безъ основанія относятъ къ отстройкѣ фасада, начатой одновременно съ клироснымъ сооруженіемъ. Пошибъ ихъ вполне еще строго-романскій. (Когда, въ 13-мъ вѣкѣ, придали фасаду пынѣшее видооброзованіе и устройство, къ нимъ присоединены были другія скульптуры въ познѣйшемъ стилѣ этого времени, съ тѣмъ чтобъ болѣе приблизить видъ прежняго портала ко всемъ остальнымъ).

Рядомъ съ этимъ надобно имѣть въ виду вышеописанныя порталныя статуи (I, 586), которыя при оригинально-удлиненнхъ пропорціяхъ представляютъ вполне столпообразную косность и складки одежды, скорѣе напоминающія ложки на колоннахъ: таковы особенно фигуры при западномъ порталѣ шартрскаго собора. Мы говорили уже, что они составляютъ предзачатокъ новаго стилистическаго развитія; ихъ архитектурная связанность, остолбенѣлость, параллелизмъ ихъ вытянутыхъ отвѣсныхъ линій, дѣйствительно содержать въ себѣ хотя и въ самомъ первоытномъ еще очертаніи, основныя элементы готико-пластической формации.

ПЕРІОДЪ ВТОРОЙ.

Съ 13-мъ вѣкомъ начинается самостоятельное развитіе готическаго стиля; въ теченіе его этотъ стиль приобретаетъ полную, могучую, внутренно связанную выработку. Прежде всего, и притомъ уже въ первую половину вѣка, въ сѣверовосточныхъ краяхъ Франціи и въ мѣстностяхъ, непосредственно примыкавшихъ къ нимъ по художественному направленію. Потомъ, раньше или позже, во всехъ другихъ странахъ европейскаго Запада. Это именно пора его перваго, могучаго расцвѣта, которая стремится выразить величайшую возвышенность съ постоянно растущимъ развитіемъ силъ, доходить до удивительной смѣлости техническихъ комбинацій и въ то же время заботится о чрезмѣрной иногда пластической отдѣлкѣ, но при этомъ во всехъ комбинаціяхъ своихъ, равно какъ и въ выработкѣ частныхъ, хранитъ еще законъ

И. В. М. = 88

27/10

терпкой можно-сказать строгости, не допускающей болѣе мягкаго, податливаго формообразования, но съ другой стороны и не дающей системѣ улету-читься въ химеры художественной отвлеченности.

АРХИТЕКТУРА.

Элементы архитектурной системы, добытые въ начальную эпоху готики, вступаютъ теперь въ болѣе крѣпкую, точнѣе обусловленную въ себѣ связь, и складываются нагляднѣе и выразительнѣе по ея требованьямъ. Равно и прочія строевыя частности рѣзительнѣе подчиняются этой внутренней связи и съ каждымъ днемъ болѣе принимаютъ соответственный закону цѣлаго органическій пошибъ, выдѣляя изъ себя все чужеродныя остатки романтизма. Безусловная выдержка, составляющая сущность готическаго архитектурнаго стиля, начинаетъ настойчиво заявлять свои права и развертываетъ чудеса своихъ эффектовъ.

Въ складѣ внутренняго строя существеннѣйшую роль играетъ прежде всего усвоеніе колонны для корабельныхъ аркадъ. Оно даетъ опорамъ, этимъ архитектурнымъ органамъ, съ которыхъ начинается живое движеніе всей внутренности, замкнутую въ самой себѣ и какъ-бы индивидуально характерную форму. Массивную тяжесть первоначальнаго ихъ вида скоро оставляютъ въ сторонѣ; онѣ возносятся легко и стройно вверхъ, смотря конечно по пропорціямъ остальной архитектурной массы; такъ примѣняются онѣ во множествѣ памятниковъ меньшихъ размѣровъ, гдѣ не такъ еще вѣски тяжести, которыя предназначено имъ на себѣ держать, да впрочемъ и въ другихъ, гдѣ явно имѣется въ виду нарочито соблюсти простѣйшіе законы развитія. (Есть мѣстныя школы, держашіяся этого правила даже и до послѣдней эпохи стиля). Но, конечно, колонна сама по себѣ такой одинокій архитектурный членъ, что она не можетъ вполне отвѣчать богатству комбинаціи, требуемому готическимъ закономъ. Поэтому въ дальнѣйшемъ развитіи, она соединяется съ усложненнымъ расчлененьемъ; пристрѣлны, подымавшіяся прежде отъ ея капителя для поддержки вѣтвей свода надъ среднимъ кораблемъ, начинаютъ теперь у самаго ея подножія; къ нимъ примыкаютъ другія, поддерживающія членосоставы арокъ въ между столпьяхъ и вѣтви сводовъ боковаго корабля, и также исходившія прежде непосредственно отъ капителей. Такимъ образомъ колонна превращается уже въ круглый столпъ (колосальной величины въ томъ случаѣ, когда требуютъ того болшіе общіе размѣры постройки), обставленный тонкими стержнями или колонками, сливающимися съ ними въ болѣе или менѣе органическое единство и приводимый черезъ ихъ посредство въ такое же тѣсное соотношеніе съ верхостѣньемъ зданія, въ какомъ нахо-

дился прежде романскій столпъ (оцѣпенѣло-коснѣй въ коренномъ его видѣ). На ряду съ этимъ встрѣчаются, правда, примѣры воспроизведенія столповъ романской формы; но описанная сейчасъ готическая, нося типъ колонны въ своемъ существѣ, по большей части оказывается на нихъ преобразующее свое дѣйствіе. — Соотвѣтственно тому измѣняется и складъ оконъ. Окно сохраняло до сихъ поръ простую, въ сущности полуроманскую форму, будучи не слишкомъ широко, обходясь безъ дальнѣйшихъ подѣловъ и кудрявыхъ переизлетовъ. Иногда окна размѣщались группами, но собственно безъ всякой еще взаимной связи. Теперь распределяются они въ тѣсно сплоченныя группы по люнетамъ внутреннихъ арокъ; промежутки ихъ суживаются въ тонкіе столбы, самыя группы составляютъ вскорѣ потомъ одинъ общій проемъ, котораго косяки превращаются въ стройныя колопки, связанныя между собой узорчатою сѣтью, строгой простоты. Пространство подъ окнами верхней части зданія, гдѣ снаружи примыкаютъ кровельныя свѣсы нижнихъ боковыхъ пространствъ, обыкновенно заполняется легкими стѣнными галереями, такъ-называемыми трифоріями, которыя любила уже и романская архитектура, но которыя приведены теперь въ ближайшее соотношеніе съ системой оконныхъ колонокъ, а потомъ слились съ архитектурой оконъ въ одно неразрывное цѣлое. — Такимъ образомъ для всѣхъ главныхъ частей внутренности отыскались тѣ подвижныя организмы, которыя съ осложняющимся расчлененіемъ проходятъ далѣе въ арки и вѣтви сводовъ, всячески оживляясь и развертываясь по мѣрѣ усиховъ новой системы и по мѣрѣ переноса ихъ изъ одной мѣстности въ другую.

Наружный остовъ зданія, именно рядъ устоевъ и перемычекъ, придаетъ тяжелой конструктивной формѣ ту особенную отдѣлку, которая обогащаетъ ее въ декоративномъ отношеніи и возбуждаетъ въ ней своеобразное движеніе: вѣчающіе члены, вырабатывающіеся потомъ въ легкія фіалы или шиши, голубцы или навѣсы въ родѣ кивотовъ, служащіе пріютомъ для статуй, разукрашенные ниши и т. п. Простѣйки оживляются окнами, надъ которыми только уже подъ конецъ разматриваемой здѣсь эпохи выступаютъ щипцы или вимберги, но которыя почти во все ея теченіе обдѣльвались еще очень просто. — Башенныя сооруженія вообще отличались пока незатѣливой массивностью. На разные лады, отчасти по образцу мотивовъ, употребительныхъ еще въ романскую эпоху, старались придать верхнимъ ихъ ярусамъ характеръ стройнаго восхожденія, съ высокими оконными проемами, съ легкими выступшими башенками по верхнимъ угламъ, съ тонкимъ шпигелемъ, возносящимся посрединѣ. Надо заранѣе оговорить, что французской готикѣ почти нигдѣ не дается удовлетворительный изводъ движенія, выражающагося въ верхнихъ башенныхъ частяхъ, и что это существенная принадлежность младшей ея сестры, готики нѣмецкой; допускаемый здѣсь переходъ основной четырехугольной формы въ восьмиугольную, вмѣстѣ съ остроумнымъ способомъ его выполненія, составляетъ главный мотивъ всѣхъ такого рода сооружений. Впрочемъ башенная архитектура не чужда и болѣе или менѣе богатой декоративной отдѣлки; съ декорацией фасада, съ подѣломъ и украшеніемъ порталовъ и оконъ, а также охотно пускаемыхъ по нишамъ легкихъ галерей, сливается она въ одно чрезвычайно эффектное цѣлое.

Въ орнаментѣ, на мѣсто романскихъ воспоминаній, выступаетъ вездѣ подражаніе формамъ туземной природы, сначала въ строгой еще обдѣлкѣ, наприм. въ листовныхъ чашкахъ капителей, а потомъ и въ видѣ вольнаго, игриваго украшенія.

Франція.

Новыя архитектурныя развитія, прежде всего въ сѣверовосточныхъ французскихъ краяхъ, и притомъ въ видѣ непосредственнаго продолженія вышеописанныхъ зачатковъ готической системы, обнаруживаются простыми сравнительно мотивами.

Суассонскій соборъ, котораго клиросъ и передній корабль (по образцу нѣсколькихъ рапѣ возведеннаго крыла поперечья, II, 15) идутъ отъ начала 13-го столѣтія, надо выставить однимъ изъ характеристическихъ примѣровъ такой конструкціи. Внутреннія аркады — съ колоннами, только спереди снабженными каждая однимъ прислоннымъ стержнемъ, на которомъ собственно и держатся пики свода-опорныхъ стрѣлъ; окна состоятъ изъ тѣсной сопоставки двухъ узкихъ стрѣльчатыхъ проемовъ и круглаго отверстія надъ ними, заполщеннаго простымъ трилистнымъ переплетомъ. Клиросъ, полуциркулярный, съ обходомъ, охваченъ вѣнкомъ абсидныхъ часовенъ, которыхъ плапъ уже многоугольный, а не округлый, какъ бывало прежде. (Фасадъ и боковой щипецъ снаружи принадлежать позднѣйшему времени). — Развалина урскампской (Ourcamp) церкви, близъ Компьэна, обличаетъ еродственную этой системе, въ легчайшей только выработкѣ. — Корабль церкви въ Сен-Лѣ д'Эссеранъ (St. Leu d'Esserent) держится на толстыхъ круглыхъ столпахъ, съ четырьмя прислонными стержнями каждый и одною общей капителью вверху всѣхъ, тогда какъ надъ ними идутъ выше свода-опорныя стрѣлы; окна такія же какъ въ суассонскомъ соборѣ. — Съ точки зрѣнія разсматриваемой здѣсь системы слѣдуетъ обратить вниманіе и на западныя части парижскаго собора. Мы говорили уже (II, 15) о своеобразной обдѣлкѣ столповъ между боковыми кораблями. Западный фасадъ ¹ важенъ по отношенію къ первой прочной установкѣ системы, заключаая въ себѣ порту для сооруженія готическихъ фасадовъ въ сѣверовосточной Франціи вообще; благолѣпная полнота соединяется въ немъ съ трезвымъ, но еще не римически развитымъ членораспорядкомъ: простыми высокими устоями подбѣль опъ на три доли, съ большимъ порталомъ каждая, съ шишевою гале-

¹ Denkmal. der Kunst, рис. 50, фиг. 4.

реею надъ порталами, съ большимъ круглымъ окномъ по серединѣ и стрѣльчатыми группами оконъ по бокамъ, съ другою галереей у подножія верхняго яруса башенъ и съ легкимъ подвышеніемъ послѣдняго разукрашенными стройными оконными группами. Въ порталахъ замѣтны нѣкоторыя разности, указывающія на разновременность сооруженія и на нерѣшительную еще вначалѣ установку системы; но они сплошь заполнены скульптурами, по боковымъ стѣнкамъ, по откосамъ арокъ, по обрамляемымъ послѣдними лопаткамъ, — заполнены до того, что это вредитъ уже ихъ общему складу и эффекту ихъ архитектурной формации; а оно тѣмъ болѣе здѣсь поражаетъ, что сочиненіе порталовъ само по себѣ лишено еще твердой архитектурной законченности. Круглое окно съ незатѣйливымъ узорчатымъ переплетомъ представляетъ еще въ самомъ простомъ видѣ то розетное образованіе, которое такъ блистательно развилось впоследствии. Двери замыкаются вверху горизонтальнымъ косякомъ (что впрочемъ не лежало въ первоначальномъ замыслѣ). Къ позднѣйшему времени, какъ было замѣчено, относится передѣлка верхнихъ частей средняго корабля, которая въ устройствѣ высокихъ съ узорчатымъ переплетомъ оконъ слѣдовала уже системамъ, развившимся въ другихъ мѣстахъ; еще позже, во второй половинѣ 13-го вѣка, и въ декоративныхъ формахъ этого именно времени, возведены оба фронтона на поперечномъ кораблѣ. — По части сооруженія башенныхъ шпицовъ, которыхъ на парижскомъ соборѣ нѣтъ (равно какъ и на большей части соборныхъ церквей во Франціи), знаменательнымъ образцомъ можетъ служить верхъ югозападной башни сеплесскаго собора, эффектный тѣмъ болѣе, что здѣсь — рѣдкое исключеніе въ области французской готики — верхній ярусъ пиуень стройнымъ осьмиугольникомъ, надъ которымъ подымается въ заключеніе шпиль.

Въ другихъ памятникахъ система развивается изъ добытыхъ однажды элементовъ инымъ способомъ. Такова законченная около средины 13 вѣка церковь въ Мантѣ (Mantes), работа парижской строительной школы, отличающаяся многими особенностями конструкціи и обдѣлки, при очевидномъ влияніи (въ фасадѣ) нормандской готики (см. ниже). — Таковъ освещенный въ 1257 г. клиросъ Сен-Квентенской церкви (St. Quentin), который подходит къ системѣ, выработавшейся въ церкви Сен-Ремі въ Реймъ. Равно мѣрно и клиросъ церкви въ Орбѣ (деп. Марны). — Такова далѣе церковь Пресв. Богородицы въ Гамѣ, разновременной постройки, съ обширною еще крытою, и обдѣланная на раннеготическій ладъ. — Таковы наконецъ многочисленныя примѣры въ Иль-де-Франсѣ: западныя части св. Северина въ Парижѣ, церкви въ Мон-Потрадамъ и въ Прелѣ (Presles), близъ Суассона, ордена Мшимовъ въ Компіэнѣ, церкви въ Муші-лѣ-Шатель и въ Марисселѣ близъ Бовѣ, св. Гервасія въ Поп-Сен-Максансъ, крытый ходъ на южной сторонѣ ланскаго собора и т. д. Также и въ Шампань: рампилюсская церковь, храмъ Пресв. Богородицы въ Донимари, церковь въ Сен-Менеу (St. Ménehould), и мн. др. — Нельзя отказать въ самобытномъ значеніи нѣкоторымъ благолѣпнымъ хороннымъ постройкамъ: такъ-называемой Палатѣ Мавровъ или Мертвыхъ (Salle des Mores или des Morts) въ Урекамиѣ, и особенно изящной трапезницѣ при св. Мартинѣ-во-Поляхъ въ Парижѣ. Окна послѣдней расположены

вышеуказаннымъ способомъ, то-есть по два узкострѣлчатыхъ проема въ рядъ, съ круглымъ надъ ними отверстіемъ, уже выработавшимся здѣсь въ красивую сквозную розетку.



Трапезная при св. Мартинъ-во-Поляхъ въ Парижѣ. По Гильерми.

Настоящiе свои размѣры и среднюю ей могучесть система эта получаетъ въ цѣлой чередѣ обширныхъ и высокихъ соборовъ, которыхъ зодчiе обрабатываютъ дошедшіе къ нимъ элементы съ новой силою, проводятъ ихъ съ большей еще выдержкой, развиваютъ до блистательнѣйшихъ эффектовъ и постепенно приближаютъ къ совершенству.

Первымъ изъ числа такихъ зданій предстаетъ намъ шартрскій соборъ,¹ отстроенный послѣ пожара 1195 г. съ сохращеніемъ нѣкоторой доли прежняго западнаго сооруженія и освященный въ 1260 по окончаніи существенныхъ частей храма. Къ тремъ продольнымъ кораблямъ и такому же трехиридельному поперечью присоединяется здѣсь пятикорабельный клиросъ, замыкающійся полуциркулемъ, съ обходами вокругъ и съ устройствомъ выступающихъ часовень, при чемъ сплошная между ними связь обойдена немногопроизвольнымъ образомъ. Подъ боковыми кораблями и клиросными обходами пущенъ кругомъ криптообразный скелеть. Внутренность отличается торже-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 1.

ственнымъ достоинствомъ: надъ высокими корабельными аркадами висится еще величавѣе среднее пространство (при 43 футахъ ширины въ 108 фут. вышиною); столпы снабжены каждый четырьмя пристрѣльниками и выработаны въ этой композиціи по опредѣленному началу (хотя впрочемъ съ перемежкой округлыхъ и многоугольных формъ); окна расположены еще въ томъ простомъ двучастномъ подѣлѣ, о какомъ сейчасъ говорено, только уже съ богатою розетною прорѣзью въ кругломъ проемѣ надъ обоими стрѣльчатыми окнами. Система наружныхъ устоевъ представляетъ зачатки декоративнаго развитія, будучи особенно богата нестрымъ аркаднымъ украшеніемъ надъ связывающими ихъ перемычками, хотя и довольно еще игрива (то есть произвольна) въ своей отдѣлкѣ. Вся внѣшность зданія въ цѣломъ разсчитана на чрезвычайно богатое башенное сооруженіе (какъ по угламъ его, такъ и надъ среднимъ скресткомъ кораблей), выполненное однако въ верхнихъ частяхъ своихъ только по западному фасаду; да и здѣсь правильному развитію его помѣшали удержанныя какъ нарочно части древнѣйшей постройки. Зато щипцовыя (фронтальныя) стороны поперечья развернуты самымъ красивымъ и эффектнымъ образомъ, съ выступающими впередъ порталными свѣями, которыя обильно украшены скульптурой, но въ которыхъ отдѣлка эта нѣсколько сдерживается главными архитектурическими формами, и съ великолѣпными прорѣзными окнами въ верхнихъ своихъ частяхъ. — Вслѣдъ за соборомъ должно привести церковь св. Отца (St. Père) въ Шартрѣ, разновременное сооруженіе, которое, еще заключая въ себѣ романскія части, принадлежитъ вмѣстѣ съ тѣмъ довольно строгому и преуспѣвшему уже развитію готики.



Одно въ вѣзросѣ шартрскаго собора. По Фергуссону.

Далѣе идетъ реймскій соборъ,¹ основанный 1212 г. и оконченный къ исходу вѣка мастеромъ Робертомъ изъ Куей (умерш. 1311): онъ задуманъ по вполне развернутому плану, но въ нижнихъ частяхъ своихъ обнаруживаетъ еще слѣды старобытной обдѣлки, и даже рѣшительныя романизмы — въ поперечномъ кораблѣ (въ Шампаньи вообще не такъ легко отрѣшались отъ романизмовъ, какъ наприм. въ Иль-де-Франсѣ); зато въ верхнихъ частяхъ онъ очевидно разсчитанъ на могучій эффектъ, производимый высотой (средній корабль, при 38 футахъ ширины, подымается на 113 или даже на 120 футовъ), и соответственно тому выработавъ энергически; въ верховыхъ окнахъ виденъ первый самостоятельный моментъ развитія системы узорчатаго перенлета, въ совершенно строгомъ еще характерѣ; система наружныхъ опоръ отличается ясною и благородно-простою разработкой; внѣшность закончена богатымъ и блестящимъ башеннымъ сооруженіемъ, но, къ сожалѣнію, отъ верхнихъ его частей, послѣ пожара 1481 г., сохранились

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 50 фиг. 8; рис. 51, фиг. 1.

только фасадная прясла, да и тѣ безъ вѣнчающихъ шпилей. Фасадъ, классическій образецъ французской системы, расчлененъ однообразно въ ширину между устоями и идетъ вверхъ ритмическою чередой этажей; порталы выдвигаются изъ-за устоевъ въ видѣ сѣней, правда нерешенные опять скульптурами, но эффектно увѣнчанные и завершеныя щипцеобразными надстройками, въ которыхъ представляется первый примѣръ готическихъ фальшивыхъ щипцовъ; эффектно также великолѣпно-выработанное прорѣзное окно средней

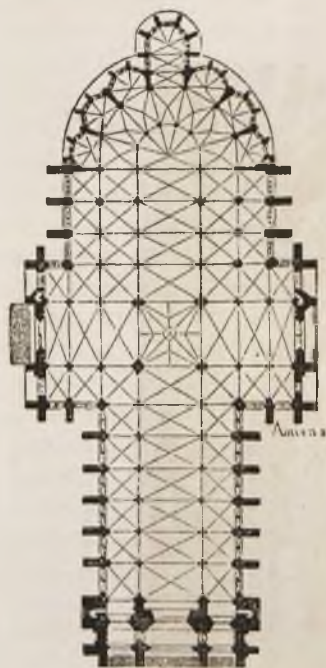


Фасадъ реймскаго собора. По Шапюи.

части, съ грушами стрѣльчатыхъ оконъ по бокамъ и по разнымъ ярусамъ легко-восходящихъ башенъ. — Кажется сродственнаго этому характера была церковь Сенъ Никдзъ въ Реймсѣ, основанная 1229 г. Гугономъ Анбержъ, отстроенная потомъ подъ надзоромъ Роберта изъ Куси и сложенная уже въ 18-мъ столѣтн; фасадъ, судя по старымъ рисункамъ, былъ отдѣланъ не столь богатою рукой, но въ свою очередь также очень эффектенъ (нѣкоторыми мотивами номиналь ошъ отчасти систему германской

готики). Аркады сохранившагося крытаго хода отличаются характеристическими формами 13-го столѣтія.

За тѣмъ слѣдуетъ аміэнскій соборъ, ¹ основанный 1220 г. и законченный въ главныхъ своихъ частяхъ 1288-го, подъ руководствомъ зодчихъ Роберта изъ Люзарша, Томаса изъ Кормана и сына его, Ренô (Renault). Здѣсь совершеннѣйшую выработку французской готики представляютъ вопервыхъ основной планъ, о трехъ долевыхъ корабляхъ съ пятикорабельнымъ клиросомъ и съ окружающимъ обходъ его сплошнымъ вѣнцомъ многоугольныхъ часовень, а потомъ и вся внутренняя отстройка зданія; вну-



Планъ аміэнскаго собора. По Виолле-ле Дюку.



Аміэнскій соборъ. Система корабельнаго устройства. По Виолле-ле-Дюку.

треннему пространству дано еще сильнѣйшее стремленіе въ высоту (при 38 футахъ ширины средней корабль поднять на 132 фута), но съ соблюденіемъ строжайшаго благородства въ пропорціяхъ, тогда какъ архитектура оконъ отличается уже богато-группированнымъ развитіемъ своихъ рейковыхъ и прорѣзныхъ работъ. Западная половина собора старѣ восточной; поэтому въ послѣдней есть отличительные элементы позднѣйшаго уже развитія, какковы наприм. вышеупомянутое непосредственное соединеніе трифорій съ системою находящихся надъ ними верховыхъ оконъ, спаружи — обнавішеніе

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 3 и 9.

последних вимбергами (но въ весьма простомъ еще видѣ) и съ тѣмъ вмѣстѣ парядная уже обдѣлка системы опоръ. Значительно развитого башеннаго сооруженія при этомъ соборѣ и не предполагалось. Существовавшая прежде середняя башня была истреблена пожаромъ 1329 г. и замѣнена потомъ легкою деревянною постройкой. Даже и фасадъ не былъ повидимому первоначально разсчитанъ на увѣличаніе башнями; онъ составляетъ декоративное лицевое сооруженіе умѣренной глубины, отдѣланное, какъ водится, очень богато, но не совсѣмъ удачно въ общемъ распредѣленіи. Двѣ уже позднѣйшія башенныя надстройки производятъ невыгодный эффектъ, такъ какъ каждой изъ нихъ дано лишь полуквадратное основаніе. (Есть кромѣ того и другія позже выполненныя части).

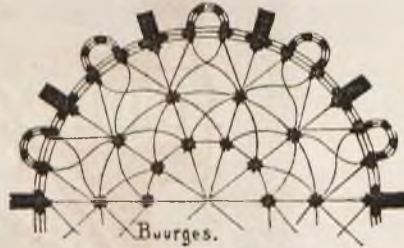


Внутренній видъ соборнаго клироса въ Бовэ. По Шляйеру.

Далѣе идетъ соборъ въ Бовэ (Beauvais), котораго отстроены впрочемъ только клиросъ и поперечье. Начатое въ 1223 г., сооруженіе его кажется пошло дружно только съ 1240; а клиросъ оконченъ въ 1272. Оно воспроизводитъ систему амьенскаго собора, но въ болѣе еще легкой, своеобразно плавной выработкѣ формъ и въ такомъ развитіи воспаряющаго элемента, которое значительно уже превышаетъ мѣру одной чистой эффектности. (Серед-

нему кораблю дано 146 футовъ высоты при ширинѣ въ 45 фут.). По техническое умѣнье не созрѣло еще до выполнения такого замысла; постройка обрушилась въ 1284 г. и повела къ возстановленію, которое, при удвоенномъ числѣ внутреннихъ опоръ, еще болѣе помутило ясность системы. (Поперечье принадлежитъ началу 16-го столѣтія).

Другіе важные монументы стоятъ въ близкой связи съ тѣми строительными школами, которыя участвовали въ возведеніи помянутыхъ соборовъ; но отличаются иногда и характеристическими особенностями. Корабельное устройство церкви Сенъ Дені, 1231—81 гг., кажется близко подходить къ позднѣйшимъ частямъ амьнскаго собора; ея благородная и вообще эффектная обдѣлка оригинальна угловатая, но въ то же время плавно расчлененная, основною формою столбовъ. Подобными формами отличается и соборъ въ Труа (Troyes), котораго клиросъ принадлежитъ болѣею частью второй четверти тринадцатаго вѣка, а остальные части значительно-позднѣйшему времени. — Буржскій соборъ,¹ въ главномъ также относящійся ко второй четверти 13 го вѣка (и украшенный вышешмянутыми, 1, 559, позднероманскими боковыми порталами), слѣдуетъ пятикорабельному плану и общему расположенію нарижекаго, но возводитъ все это на новую ступень развитія, устраняя хоры надъ внутренними боковыми кораблями и выдвигая этимъ въ нихъ высоту, такъ что внутрення пространства, отъ сравнительно-низкихъ вѣнскихъ боковыхъ кораблей, поднимаются очень эффектно тремя ступенями въ уровень съ высотой среднего. Средній того же вѣка, но съ болѣе легкой выработкой архитектурныхъ формъ, принадлежитъ клиросъ лѣманскаго собора, замѣчательный притомъ богатымъ и оригинально расположеннымъ видомъ часовень — Потому турецкій соборъ, очень удачное воспроизведеніе въ меньшемъ видѣ соборовъ сѣверо-восточной Франціи. (О фасадѣ его поговоримъ ниже). Подходящею сюда обдѣлкою отличается и тамонская церковь св. Юліана.

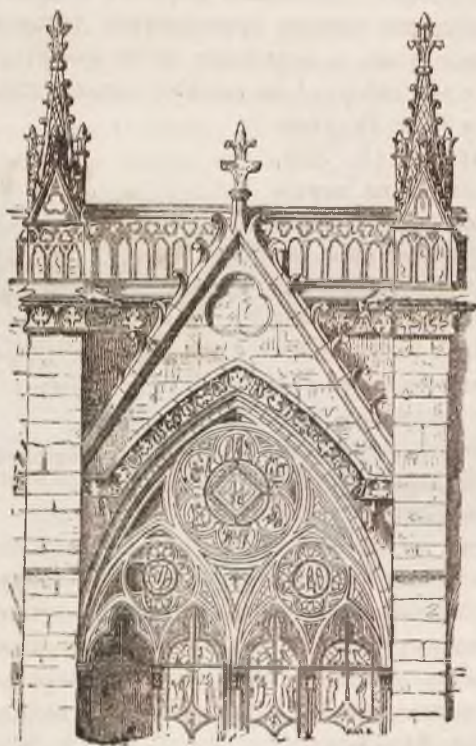


Округлость клироса буржскаго собора.
По Виолле-ле-Дюву.

Къ архитектурическому развитію, высказавшемуся въ чередѣ вышеназванныхъ соборовъ, примыкаетъ далѣе цѣлый рядъ часовень или капеллъ, имѣющихъ особенное значеніе по своей тщательной, иногда блестящей художественной выработкѣ и по разнымъ особенностямъ въ планѣ и сооружеиіи. Къ числу ихъ надо отнести: архіепископскую часовню въ Реймсеѣ, ранней поры 13-го столѣтія, двурядную (первый ярусъ ниже верхняго) и отличающуюся строгой еще обдѣлкою, — замковую часовню въ Сенъ Жерменъ анъ Лѣ (St. Germain-en-Laye) съ красивымъ уже декоративнымъ раз-

¹ Denkmäler der Kunst, т. 50, фиг. 2.

витиём оконной системы, — бывшую дворцовую часовню въ Парижѣ, такъ-называемую «святую» (Sainte-Chapelle), выстроенную съ 1213 по 1248 годъ Петромъ изъ Монтерò (Pierre de Montereau), подобно реймской съ сравнительно низкимъ первымъ ярусомъ; внутренности дано богато-расчлененное развитіе съ полхроматическою отчасти декорацией, которою пестрота однако уже существенно вредитъ ясности общаго впечатлѣнія; вышность особенно замѣчательна еще нѣскольکو игривымъ расположеніемъ навѣсцевъ (вимберговъ) надъ большими и строго расчлененными прорѣзными окнами, тѣмъ болѣе, что это чуть-ли не самый ранній примѣръ украшеній такой формы. (Нѣкоторыя части отдѣлки принадлежатъ позднѣйшему времени, иныя — даже недавнему возстановленію часовни). — Несуществую-



„Святая часовня“ въ Парижѣ. Верхняя часть оконъ и устоевъ. По Гальябд.

щую болѣе часовню Богоматери при Сен' Жермен' де-Прё въ Парижѣ, строенную тѣмъ же мастеромъ и оконченную въ 1225 г.; — Богородичную же часовню при клиросномъ обходѣ церкви въ Сен' Жермеръ, и т. д.

Въ числѣ значительныхъ сооруженій 13-го вѣка должно еще привести: церковь въ Сен' Мартен' о-Буа, недалеко отъ Клермона, въ узкомъ департаментѣ, — кафедральный соборъ въ Мо (Meaux), — начатый послѣ 1238 г. соборъ въ Шалонъ-на Марнѣ и основанную 1262 г. церковь

ев. Урбана въ Труа. Впрочемъ послѣднія три зданія, благодаря частымъ перестройкамъ или замедлившемуся производству первоначальныхъ работъ, относятся большею частью къ позднѣйшимъ уже эпохамъ.

Нѣкоторыя бургундскія постройки, принадлежащія готической системѣ 13-го столѣтія, обличаютъ наклонность къ старобитнымъ элементамъ, при особенномъ отчасти усвоеніи послѣднихъ. Церковь Пресв. Богородицы въ Дижонѣ — массивно-обдѣланное сооруженіе, съ могучими первично-готическими колончатыми аркадами внутри. Она примѣчательна выступомъ западной стороны, который внизу, по старобургундской системѣ, образуетъ обширное предѣшніе, а наверху — хоры, открывающіеся широкими аркадами, надъ которыми пущены въ два яруса рядино-воздушныя галереи. — Клиросъ осеррскаго собора, 1215 — 34 г., держится внутри отчасти на колоннахъ, отчасти на расчлененныхъ столбахъ и снабженъ абсидною часовней, которая открывается къ клиросному обходу чрезвычайно красивой аркадою, воспроизводя этимъ мотивъ реймской церкви Сен'Ремі. (Остальныя части собора новѣе). — Церковь въ Семюръ-ан'Океуа представляетъ крайне милостивую выработку вышеописанной двучастной системы оконъ съ прорѣзнымъ кругомъ наверху. (Крытый ходъ при церкви обдѣланъ нѣсколько тяжеловатѣе).

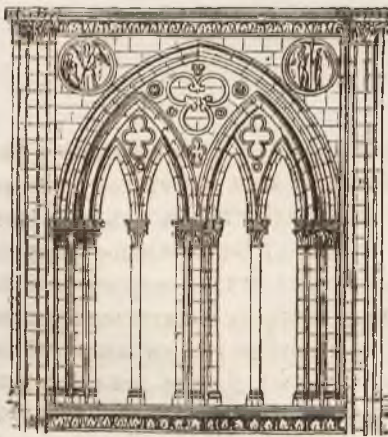
Нормандія, съ самаго начала 13-го вѣка, слѣдуетъ въ обширныхъ размѣрахъ готической системѣ восточныхъ областей; но и она охотно держится за старобитные коренные приемы, и подъ взаимодѣйствіемъ ихъ приходитъ къ выработкѣ характерно-своеобразныхъ мотивовъ. Значительное развитіе, наступившее здѣсь въ позднѣйшія эпохи романскаго стиля, энергическая послѣдовательность, обнаружившаяся при этомъ какъ въ архитектурномъ складѣ вообще, такъ и въ выработкѣ частныхъ подробностей, смѣлая и свѣжая привѣтность декоративной обдѣлки, все это еще такъ близко лежало сердцу нормандскихъ мастеровъ, что и при усвоеніи ими формъ готическаго стиля, не могло не оказать болѣе или менѣе опредѣленнаго воздѣйствія. Съ тѣмъ вмѣстѣ (и по той же вѣроятно причинѣ) слабо ощущается потребность въ лицеваательной отдѣлкѣ. Вотъ отчего развивается здѣсь именно архитектура фасадовъ въ такомъ же строгомъ, крѣпко замкнутомъ въ себѣ характерѣ, что и въ эпоху романизма, и по большей части безъ того избытка лицеваательной примѣи, какой свойственъ готикѣ соедѣнныхъ восточныхъ провинцій.

Нѣкоторые памятники ранней поры 13-го вѣка усваиваютъ себѣ во внутреннемъ сооруженіи систему простыхъ колончатыхъ аркадъ, обыкновенно

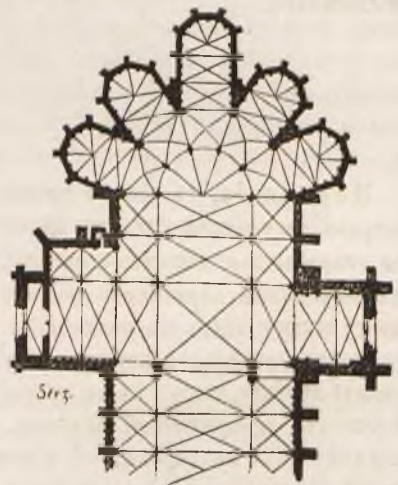
въ массивномъ видѣ и съ отзывами романизма въ обдѣлкѣ или въ размѣщеніи. Таковы освященная 1226 г. церковь въ Лувьѣ, фундушевая церковь въ Мортенѣ и каедральная въ Лизьѣ. Последняя, выстроенная повидимому съ 1226 г., представляетъ въ то же время одинъ изъ раннихъ примѣровъ нормандскихъ фасадныхъ сооружений въ значительной степени выработки и уже съ богато-изукрашеннымъ расчлененіемъ въ предѣлахъ строгихъ основныхъ формъ.

Руанскій соборъ заключаетъ въ себѣ смѣсь разныхъ основныхъ формъ архитектурноинической системы. Главное его сооруженіе относится къ эпохѣ съ 1200 по 1280 г.; развѣ лишь немногія частности могли сохраниться изъ прежней постройки; иное, особенно снаружи зданія, принадлежитъ позднѣйшимъ временамъ готики. Въ клиросѣ господствуетъ система колончатыхъ аркадъ съ абсидными часовыми старобытно-романскаго стиля; а въ кораблѣ, чуть ли не имѣвшемъ первоначально въ виду верховые хоры, — система расчлененныхъ столбовъ, подходящая къ фекампейской (II, 16). Фасадъ замѣчательнъ своеобразнымъ устройствомъ, разсчитаннымъ на большую ширину, и снабженъ двумя башнями, которыя, въ видѣ самостоятельныхъ массъ, выступаютъ надъ боковыми изгибами зданія; древнія части фасада носятъ очень первобытный характеръ, но онъ весь почти закрытъ позднѣйшими декораціями. — Церковь аббатства Э (Eu) держится во внутреннемъ сооруженіи системы руанскаго собора.

Клиросъ св. Стефана въ Канѣ (Caen), богатымъ расположеніемъ плана подходящий къ иль-де-франескимъ памятникамъ, а собственно соору-



Клиросный трифорій каедральнаго собора въ Бейѣ. По Ножену.



Планъ клироса севьскаго собора. По Виолле ле-Дюку.

женіемъ — къ романскимъ переднимъ кораблямъ (I, 466), отличается изящно-плавнымъ, богато-украшеннымъ расчлененіемъ, въ которомъ декоративный элементъ позднѣйшихъ романскихъ монументовъ Нормандіи преобразованъ уже по началамъ готики, хотя въ частностяхъ съ явными еще

отзывами чистѣйшаго романизма и съ разнородными признаками личнаго художническаго произвола. — Соборъ въ Бейё, хранящій въ своихъ корабельныхъ аркадахъ вышеописанный прелестный образецъ позднѣйшей романской архитектуры, отличается такою же почти обдѣлкой, только гораздо болѣе выдержанной со стороны готической формациі. Оба зданія представляютъ, особенно по галерейнымъ аркадамъ, разнаго рода прорѣзи, съ оригинальнымъ, схематично-параллелистическимъ изводомъ дуговыхъ линий, — въ такомъ характерѣ, который наиболѣе подсердцу англійской готикѣ. Кафедральный соборъ въ Бейё значителенъ притомъ и своимъ обширнымъ фасадомъ. Соборъ въ Кутансѣ также примыкаетъ къ этому направленію; только игривая декоративность сейчасъ названныхъ построекъ принимаетъ здѣсь опять болѣе строгій характеръ. Выѣшность его знаменательна по своей удачно-выдержанной массивной энергіи; башни фасада, смѣло поднимаясь въ высоту, отличаются въ верхнихъ частяхъ воздушно-легкою силой.

Сезескій соборъ (Sèez) представляетъ систему сгроможденнаго вверхъ колоннаднаго сооруженія съ легкими пристрѣлинами въ видѣ добавочныхъ сводоопоръ. Кліросъ, обновленный около 1260 г., охваченъ вѣнцомъ сильно выступающихъ многоугольныхъ часовень, которыхъ наклонныя боковыя стѣнки вѣроятно предназначены дать болѣшую благонадежность смѣло задуманному зданію. — Такимъ же кліроснымъ устройствомъ отличается и церковь въ Сенъ Пьерръ сюръ Дивъ, болшею частью передѣланная нѣново.

Церковь св. Клотильды въ Грандъ Анделі, остатки кліроса жюміэжской церкви, чуть-ли не совсѣмъ исчезнувшіе (и извѣстные лишь по рисункамъ) остатки церквей въ Мортимерѣ и Сенъ Вандриллѣ, и транзная въ Бонпюлѣ — дальнѣйшіе образцы архитектуры того времени. Равно и изящно-легкій крытый ходъ въ крѣпостномъ монастырѣ Монъ Сенъ Мишель, близъ Авраша, отличающійся очень оригинальною обдѣлкой и подходящій къ стилю ранней англійской готики.

Въ Бретани, въ качествѣ раннеготическихъ, отчасти еще переходныхъ примѣровъ, должно привести остатки боопортекаго монастыря, близъ Трергъ, древнѣйшія части собора въ Сенъ Бриёкѣ и остатки кордельерскаго монастыря въ Кемнёрѣ.

Оригиналенъ соборъ въ Долѣ, особенно корабельнымъ своимъ сооруженіемъ, — съ колоннами, къ которымъ, въ видѣ арочныхъ опоръ, прислонены обыкновенныя пристрѣлины, тогда какъ, въ качествѣ опоръ подъ вѣтви свода, употреблены вольностоящія, не приставныя колонки, красивыя и живописно-аффектныя. Кліросъ, съ расчлененными столнами и прямолинейнымъ замкомъ восточной стороны, принадлежитъ, кажется, позднѣйшему времени.

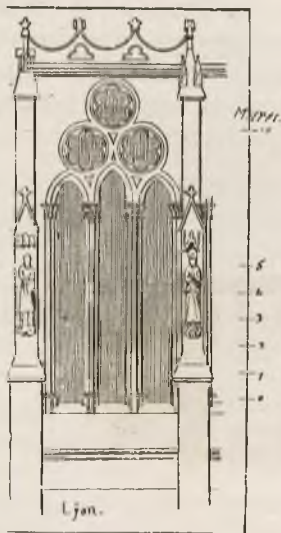
Церковь св. Спаса (St. Sauveur) въ Редонѣ, построенная съ 1252 г., но вся почти разрушенная въ западныхъ своихъ частяхъ, представляетъ значительное гранитное сооруженіе, отличающееся крѣпкою системой перемычныхъ арокъ.

На югѣ Франціи, столь богатомъ и блестящемъ въ періодъ романскаго стиля, встречаемъ въ готическую эпоху, и именно въ 13-мъ столѣтіи, несравненно менѣе монументальной дѣятельности. Альбигойскія войны, кровавые суды для подавленія еретическихъ помысловъ сокрушили слишкомъ надолго матерьяльный и духовный цвѣтъ этого края. Гдѣ и находить себѣ доступъ новый готическій стиль, тамъ формы его являются по большей части въ тупой, неосмысленной обдѣлкѣ или въ нескладной пѣмѣси съ разными воспоминаніями туземно-романскихъ приемовъ. Въ отдѣльныхъ только случаяхъ сѣверная система непосредственно переносится въ края юга, да и тутъ не безъ значительныхъ видоизмѣненій, возникавшихъ изъ общаго строя южныхъ формъ. Вездѣ, по крайней мѣрѣ въ наружности этихъ построекъ, преобладаетъ крѣпкое массивное наслоеніе.

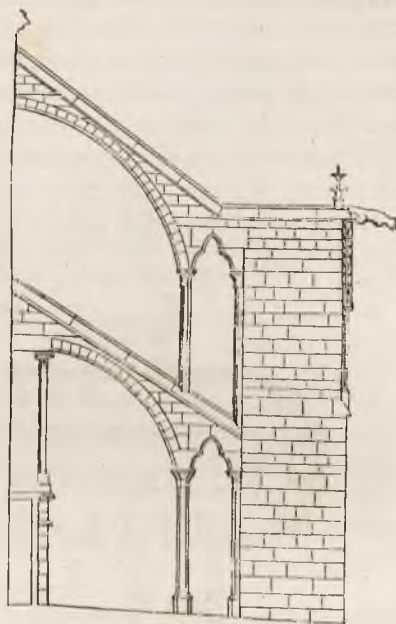
Такъ, усвоеніе раннеготическихъ архитектурныхъ формъ въ болѣе или менѣе замѣтной пѣмѣси съ романскими воспоминаньями находимъ въ церкви св. Барнарда въ Романсѣ близъ Валанса, въ церкви св. Антонія близъ Вьенны, въ позднѣйшихъ частяхъ вьеннскаго собора, въ развалинахъ церкви св. Феликса въ Монсѣ (Montseau) и въ начатой съ 1220 г. вильиогульской (обѣ въ департ. Эрѣ), въ церкви св. Павла въ Парбоннѣ, основанной 1229-го, и въ клиросѣ симоррекой церкви, невдалекѣ отъ Тулузы. — Къ этимъ зданіямъ примыкаютъ, по сродству формъ, двѣ очень красивыхъ сѣни въ крытыхъ ходахъ при преждебывшемъ августинскомъ монастырѣ (что нынѣ музей) въ Тулузѣ, и при арль-сюр-текеской церкви (Arles-sur-Tech) въ Русильонѣ. — Напротивъ церковь въ Вальманѣ (Valmagne), съ 1257 г., церкви св. Маяна въ Виллеманѣ (обѣ въ департ. Эрѣ), св. Павла въ Клермон'л' Эрѣ (Clermont-l'Herault), оконченная 1313, и наконецъ церковь въ Лодевѣ, отличаются болѣе самостоятельнымъ готическимъ характеромъ и расчлененіемъ, хотя еще при немного варварской обдѣлкѣ и массивной тяжеловатости всѣхъ вышнихъ формъ.

Болѣе живое и выработавшееся до значительной эффектности сближеніе съ раннеготическимъ стилемъ сѣверной Франціи обнаруживаетъ во первыхъ ліонскій соборъ. Въ восточныхъ частяхъ его, въ клиросѣ, замыкающемся простымъ многоугольникомъ, и въ находящихся при немъ башняхъ видны еще слѣды романскихъ воспоминаній; но въ его корабельномъ сооруженіи развертывается уже ясная и стройная система, основанная на расчлененномъ столпѣ. Верховія окна отличаются своеобразно-первичной группировкой въ три стрѣльчатыхъ проема врядъ, съ тремя маленькими сверху розами. Фа-

садъ, плоско-декоративнаго характера, обличающей только плохое пониманіе сѣвернаго мотива, принадлежитъ въ главномъ позднѣйшимъ временамъ.



Лионскій соборъ. Вѣнчая архитектура верховыхъ оконъ. По Шейрѣ.



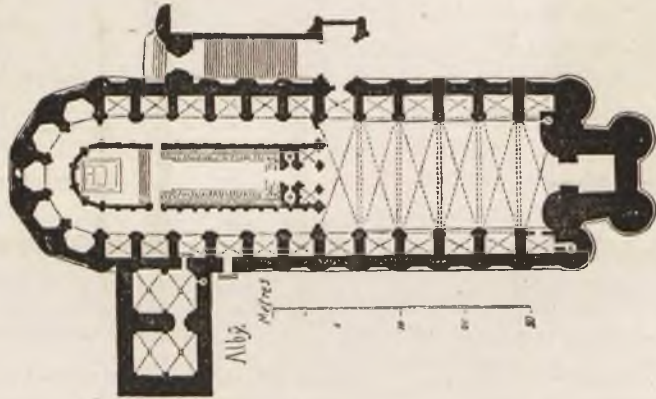
Система опорныхъ арокъ въ верхней части клермон' ферранскаго собора. По Виоллѣ лѣ-Дюку.

Подобны этимъ нѣкоторыя зданія смежныхъ половъ французской Швейцаріи, отличающіяся строгой и въ то же время могучей простотой: соборъ въ Лозаннѣ, 1235—75 гг., съ романскими опять воспоминаніями въ клиросѣ (бургундскаго стили) и съ перемежкой расчлененныхъ столбовъ колоннами въ среднемъ кораблѣ; — позднѣйшія части женевскаго собора, и корабль церкви Пресв. Богородицы въ Шѣшатѣ лѣ, освященный въ 1276 г.

Въ архитектурѣ трехъ кафедральныхъ соборовъ видно уже непосредственное примкновение къ школѣ, сложившейся въ сѣверо-восточныхъ краяхъ Франціи, съ тѣми, правда, отнѣнами, которыя, обусловливаясь отчасти матеріаломъ, въ сущности касаются только склада внѣшнихъ формъ. Наиболее выдержанное изъ этихъ зданій — клермон' ферранскій соборъ въ Оверни, начатый 1248 г.; клиросъ его освященъ въ 1285, а остальное (за исключеніемъ недостающаго фасада) докончено впоследствии. Матеріаломъ служила очень твердая лава, которой свойство подало поводъ къ легкой и смѣлой системѣ опорныхъ арокъ, тогда-какъ снаружи для главныхъ линий осталось преобладающимъ горизонтальное направленіе. — За тѣмъ идетъ клиросъ лиможскаго собора, зданіе совершенно подходящаго характера и изъ такого же почти твердаго матеріала (гранита). Поперечная сѣнь позднѣе; передній корабль, съ древнѣйшими въ немъ остатками, никогда не былъ вполне достроенъ. — Третьимъ изъ этихъ сооруженийъ является клиросъ парбонн-

скаго собора, 1272—1332, отличающийся величавой и могучей смѣлостью пропорцій. (Остальныхъ частей храма нѣтъ уже и здѣсь).

Есть одна архитектурная форма, которая повела южно-французскую готику къ проявленію себя болѣе самостоятельнымъ образомъ: это именно сооруженіе однопредѣльныхъ церквей, какія впрочемъ нерѣдко устраивались и въ романскую эпоху, благодаря принятію системы коробоваго свода для по-крышъ. Передній корабль тулузскаго собора — простой, характерный примѣръ раннеготической архитектоники этого рода. — Общій планъ пополняется иногда низкими часовнями, выступающими изъ за устоевъ, какъ на-прим. въ церквахъ нижеей Каркасонны и въ церкви мѣстечка Монпеза



Планъ собора въ Альбѣ. По Шапюй.

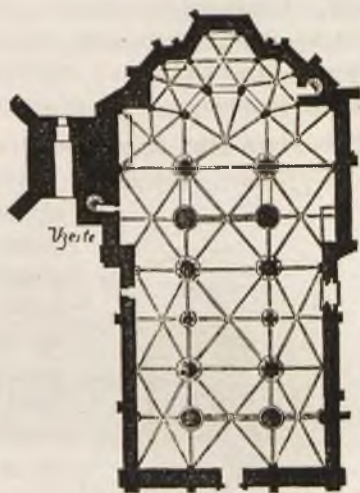
(въ департ. Тарна и Гаронны). — Иногда вся толща устоя втягивается во-внутрь, что подаютъ поводъ къ новой своеобразно-энергической выработкѣ цѣлаго. Примѣръ этому видимъ въ основанномъ 1282 г. альбійскомъ со-борѣ (Alby). Но отстройка послѣдняго, а съ нею и дальнѣйшее развитіе этой системы, принадлежитъ уже существенно послѣдующимъ временамъ.

Мы прежде имѣли случай упомянуть объ оригинальныхъ помѣслахъ романскаго расположенія и романской формы стилия съ готическими въ западной части Франціи, о разныхъ переходахъ между ними и о главныхъ примѣрахъ подобныхъ явленій въ церкви св. Радегунды и въ соборѣ города Пуатье, а также въ соборѣ и другихъ зданіяхъ города Анжера (I, 555 и 557). Тотъ пошибъ, въ какомъ складъ строительной системы, унаслѣдованный отъ романизма этихъ мѣстностей, явился переработаннымъ въ готическій, при-нято называть «анжуйскимъ стилемъ». При этомъ декорация фасада въ

соборахъ Анжера и Пуатье существенно слѣдуетъ образцу сѣверной полосы края.

Подходящій сюда примѣръ величаваго развитія внутреннихъ пространствъ представляетъ корабль соборной церкви въ Бордò, выстроенный съ 1252 г. — То же направление обличаетъ и южная порталная сѣнь тамошней церкви св. Северина, 1267 г., — нарядная декоративная вещь, немного отзывающаяся стариною.

Съ другой стороны и здѣсь встрѣчается иногда непосредственный переносъ сѣверной системы. Такъ видно это въ базасскомъ соборѣ (значительно перестроенномъ внутри), котораго планъ слѣдуетъ образцу севезскаго (тогда какъ тамъ же маленькая церковь Меркадель остается вѣрна старобытному туземному направлению), и въ церкви мѣстечка Узестъ (Uzeste), недалеко отъ Лангона, которая принадлежитъ уже впрочемъ переходу къ эпохѣ 14-го столѣтня.



Планъ узестской церкви. По Паркеру.

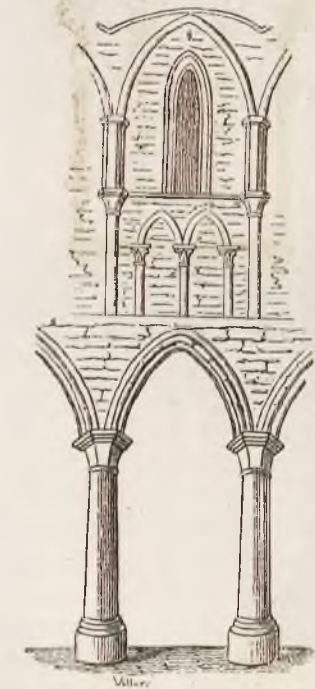
Нидерланды и Лотарингя.

При переносѣ готической архитектурной формы въ Германію слѣдуетъ во первыхъ обратить вниманіе на передовые западные края. Состоявъ прежде въ близкой связи съ культурными элементами германскаго Прирейня, отчасти непосредственно отъ нихъ завися, они готовятся теперь играть роль промежуточнаго звена между французскимъ и германскимъ обычаемъ. Положенію этому способствуетъ вначалѣ скорѣе недостатокъ въ рѣшительномъ какомъ-либо взглядѣ на вещи, нежели присутствіе определенной характеристической своеобразности. Общія коренныя черты новой строительной системы принимаются здѣсь безъ всякаго особеннаго старанія провести и выработать ихъ до конца. Романскія воспоминанія дѣйствуютъ при этомъ въ видѣ случайныхъ условій. Гдѣ и подражаютъ иногда богатымъ формамъ плана и расчлененія лучшихъ французскихъ памятниковъ, тамъ все же по большей части недостаетъ осмысленной передачи ихъ системы.

Особенно слѣдуетъ сказать это объ обширѣйшей сравнительно дѣятельности сѣверныхъ мѣстностей, провинціи западной Нидерландіи.

Несуществующій уже нынѣ значительный памятникъ, аррасскій соборъ, кажется подходилъ къ болѣе строгой обдѣлкѣ рашей сѣверо-французской готики, съ связанными попарно колоннами въ клиросномъ пространствѣ и съ простыми, перасчлененными еще окнами. — Другой, также разрушенный, соборъ въ Люттихѣ, съ массивными внутри столпами, повидимому стремился къ подобному же развитію, хотя и исходя еще отъ романскихъ основъ.

Преобладающимъ было, кажется сплошь, простое готическое колоннадное сооруженіе, иногда съ полуроманскими формами въ подробностяхъ, иногда какъ бы чуждавшееся декоративной отдѣлки, иногда, наконецъ, соединявшее болѣе формобильныя видообразованія французскаго стиля съ простымъ въ сущности общимъ замысломъ. Сюда принадлежатъ въ Южномъ-Брабантѣ: корабль виллереской церкви (Villers), третьей четверти 13-го столѣтія, древнѣйшая часть Богородичной церкви въ Дистѣ, около 1253 г., клиросъ св. Леонарда въ Лео (Léau), воспроизводящій снаружи въ простомъ готическомъ стилѣ ту кровельную галерею, которая такъ часто попадается въ нѣмецко-романской архитектурѣ; — въ Геннегау развалившаяся церковь въ Альнѣ (Alnes); — въ Намюрской области церковь Пресв. Богородицы въ Динанѣ (Dinant), обдѣланная на своеобразно-старинный ладъ; — въ Лимбургѣ выстроенная съ 1240 г. тонгернекая церковь, внутри которой столпы перемежаются колоннами. — Также двѣ-три простыхъ доминиканскихъ церкви средины 13-го столѣтія, особенно та изъ нихъ, что въ Лувенѣ (Löwen). — Примѣрами болѣе богатой выработки могутъ служить недоконченная церковь св. Вальбурги въ Фюриѣ, въ Западной Фландріи, корабль и перрескаго собора (относимый къ 1254—66 гг.) и клиросъ брюссельскаго, продолженіе стараго сооруженія (I, 325) во второй половинѣ 13-го вѣка, тогда какъ всѣ другія части собора принадлежатъ уже слѣдующимъ эпохамъ готики.



Церковь виллерескаго аббатства.
Система корабля. По Шёсу.
(Schayes).

Клиросъ гентскаго собора (съ 1274 г.) подходит по плану и (первоначальной) отстройкѣ къ болѣе развитой системѣ французскихъ соборныхъ церквей, но не безъ своеобразнаго очерствленія противъ послѣднихъ. — Также и клиросъ собора въ Утрехтѣ, о которомъ впрочемъ трудно рѣшить, относится ли начало его къ этому еще періоду. — Повидимому всего ближе примыкаетъ къ нынѣшней-выработавшемуся французскому типу сент-омерскій соборъ въ Западной Фландріи, но также не безъ произвольностей въ замыслѣ.

Существенно отстываетъ отъ этого Маринская церковь въ Утрехтѣ, такъ-называемая «Бууркеркъ». Она слѣдуетъ образцу раннеготическихъ церквей средней Германіи; у ней такіе же высокіе корабли и круглыя столпы, обставленные пристрѣлками.

Рядомъ съ церковными постройками возникли особыя сооруженія для разныхъ городскихъ цѣлей, каковы цеховыя сборища, отправление собора того



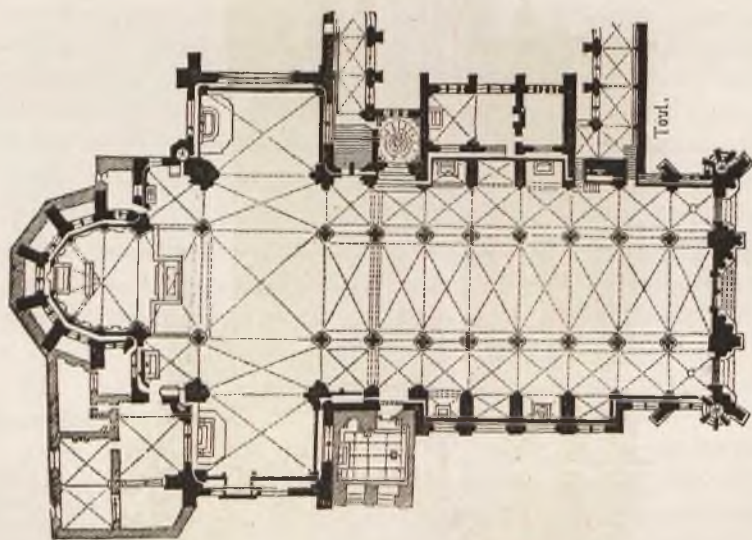
Городская дума въ Иперѣ. По Шапюі.

или другого ремесленного производства. Палата суконщиковъ въ Иперѣ (*Halle-aux-draps*, — нынѣшняя городская дума), 1200—1304 гг., — одно изъ колоссальныхъ зданій такого рода, многояэтажное, съ наряднымъ убѣчианіемъ и съ высокою колокольней надо веѣмъ. Палата въ Брюгге (съ 1284 г., но принадлежащая бѣльшею частью позднѣйшимъ временамъ) —

также очень значительное зданіе. Изъ числа городскихъ думъ къ 13-му вѣку относится алоустская (нынѣ это мясной рынокъ). Впослѣдствіи сооруженія такого рода и архитектурная ихъ выработка приобрѣтають высокое значеніе.

Лотарингія въ свою очередь обладаетъ нѣсколькими раннеготическими церквами съ простыми колоначатыми аркадами внутри. Таковы св. Мартинъ въ Мецѣ и Сен' Никола-дѣ-Гравьеръ въ Вердѣнѣ (1231 г.).

Другія слѣдуютъ болѣе развитой системѣ круглаго, обставленнаго при-стрѣлинами, столпа, но обыкновенно въ простѣйшей обдѣлкѣ нежели во Франціи и всегда безъ богатыхъ клиросныхъ плановъ тамошнихъ соборныхъ церквей. Сюда принадлежатъ каедральный соборъ въ Тулѣ (съ позднеготическимъ фасадомъ) и тамошняя церковь Сен' Жанг'у (St. Gengoult);



Планъ тульского собора. По *Revue archéologique*, V.

соборъ—съ четырехугольными часовенными выступами по угламъ между клиросомъ и поперечьемъ и съ возвышающимися поверхъ ихъ башнями; Сен' Жанг'у—съ наклонными многоугольными выступами на тѣхъ же мѣстахъ, что напоминаетъ церковь Сент' Иведъ въ Бренѣ (II, 14) и часто встрѣчается въ нѣмецко-рейнской готикѣ. — Такова еще церковь св. Викентія въ Мецѣ.

Переносъ вполнѣ выработанной системы французскихъ соборовъ находимъ мы въ древнѣйшихъ частяхъ соборной церкви этого города, Здѣсь усвоены

мотивы, выработавшіеся въ позднѣйшихъ частяхъ амьенскаго собора. Только болѣе дебелые размѣры корабельныхъ аркадъ, тяжелая сравнительно масса столповъ, и завершеніе нижней ихъ части вмѣстѣ съ прислоненными къ нимъ сводоопорными стрѣлами сплошнымъ толстымъ вѣнцомъ капители, указываютъ на то, что здѣсь, по крайней мѣрѣ въ первое время постройки, господствовало еще не такъ свободное направленіе.

Германія.

Германія долго держалась обдуманно и крѣпко романской формы стіля; не скоро и не безъ колебанія приняла она готическую; но, разъ ее усвоивши, она такъ же рѣшительно схватилась за новизну, такъ же вдумчиво стала разрабатывать и эту задачу. Тутъ слѣдуетъ прежде всего замѣтить, что въ Германіи моменты перехода отъ романской формы стіля къ готической почти сплошь приурочиваются еще къ первой (чему примѣры уже и были нами приведены), такъ-какъ, при явномъ сначала преобладаніи романтизма, закону его подчинились и новыя направленія художественности; весьма лишь не много найдется примѣровъ настоящей ранней готики этого края, въ которыхъ отзывались бы собственно романскія воспомнанія.

Теперь Германія усваиваетъ себѣ вполне-выработавшуюся систему съверо-французской готики 13-го вѣка. Есть значительные образцы продолженія здѣсь тѣхъ же самыхъ стремленій. Однакожь и тутъ приходятъ моменты нѣкоторыхъ особенностей въ пониманіи и въ обдѣлкѣ. Сначала это, правда, были только какъ бы послѣды романтизма: вѣдь хотя и векорѣ поступились своеобразностями его подниба, но все же оставалось кое-что отъ коренного пространственнаго его строя, отъ твердости, лежавшей въ основѣ его сооружений, отъ бьющей ключемъ силы въ видообразованіи подробностей, — оставалось и невольно переносилось на новую форму стіля. Къ этому присоединялся еще одинъ элементъ взаимодѣйствія, — небывалый дотолѣ конструктивный способъ для множества архитектурныхъ работъ, предпринятыхъ только-что учрежденными тогда нищенскими орденами, этими носителями и посредниками новыхъ направленій той эпохи, — работъ, производимыхъ по системѣ готики, но съ ограниченіемъ ея самымъ незатѣйливымъ размѣромъ, простыми и строгими формами, рѣшительно одними только основными чертами. Мы стало-быть заранѣе должны ожидать отъ германской обдѣлки готической системы большей строгости, болѣе сдержанной энергіи и въ то же время, когда дѣло дойдетъ до многосложныхъ расчлененій, — болѣе полноты внутреннихъ силъ. Есть, правда, и примѣры соперничества съ эксцентрической высокопарностью французской готики; но тѣмъ не менѣе

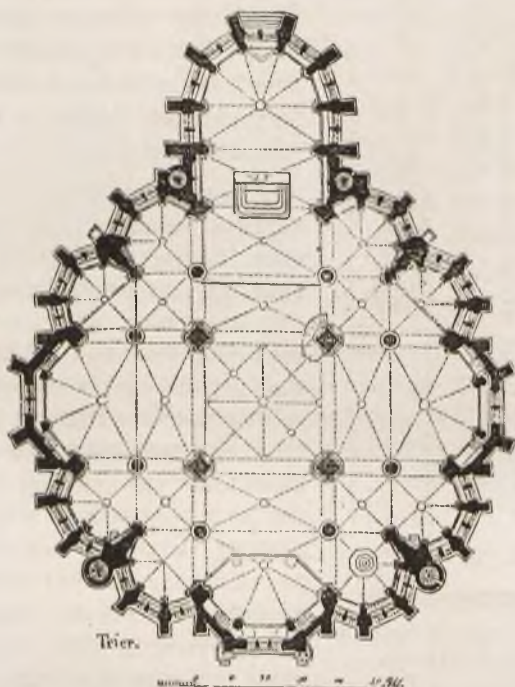
справедливо, что въ Германіи предпочтительно стремились къ болѣе спокойному эффекту вообще. Наконецъ заявляетъ себя здѣсь и совершенно особый взглядъ на дѣло, — направленіе, которое можно назвать исключительно-національнымъ. Оно перестаетъ нагромозжать внутреннее пространство вверхъ и вверхъ, какъ дѣлала французская готика, — правда, по закону строгой послѣдовательности и словно завершая этимъ развитіе старой базиличной системы; готика нѣмецкая выработала, напротивъ, такъ-называемую «хоромную систему» (Hallensystem), давая внутреннимъ пространствамъ одинаковую высоту и сводя ихъ такимъ образомъ къ крѣпко-замкнутому въ себѣ эффекту. Мотивы этого рода представляла уже и позднероманская архитектура (именно вестфальская); слѣдуя ей-то образцамъ, хоромная система распространяется сперва въ довольно тѣсныхъ кружкахъ, исподволь, но уже и съ самаго начала заявляетъ себя спорадически во всѣхъ прочихъ областяхъ нѣмецко-готической архитектуры.

Вотъ отчего, даже въ первую эпоху своей дѣятельности, архитектура эта предстаетъ въ живомъ многообразіи измѣчивыхъ системъ и разнообразной обработки, конечно уступая сѣверо-французской готикѣ въ единствѣ и опредѣленности, но зато предоставляя болѣе простора индивидуальнымъ силамъ.

Среди памятниковъ ниже Рейнскихъ странъ есть отличные образцы перваго введенія готики на германскую почву, образцы переноса французской системы въ богатой ея выработкѣ, но съ строгимъ отстраненіемъ ея блеска, и наконецъ примѣры собственно-нѣмецкой характеристической обдѣлки.

Еще въ видѣ перехода отъ нарядно-романизирующаго пошиба къ чисто-готическому предстаетъ (не вполне уцѣлѣвшая) церковь въ Оффенбахѣ на Главѣ. Въ существенныхъ частяхъ она вѣроятно принадлежитъ второй четверти 13-го вѣка. — Насупротивъ стоитъ церковь Пресв. Богородицы въ Трирѣ, построенная между 1227 и 1243 или развѣ очень немногимъ позже, — зданіе, замѣчательное и по плану и по выработкѣ: это — многоугольно-расчлененное центральное сооруженіе, съ подвышеннымъ средокрестнымъ пространствомъ, подходящимъ къ выстуну клироса, и съ двойными абсидными выступами въ боковыхъ корабляхъ, такъ что не разъ упомянутый мотивъ клиросной постройки Сент'Иведа въ Брелѣ (II 14) перенесенъ здѣсь на центральное расположеніе. Композиція выдержана вездѣ съ остроумнымъ расчетомъ, а полная жизни и одушевленія обдѣлка удачно примѣняетъ къ условіямъ готической системы туземное чувство формъ, коренившееся глубоко въ романтизмѣ. Среди внутренняго пространства, въ видѣ опоръ центральной башни поставлены четыре круглыхъ столпа, облѣпленныхъ пристрѣлинами, а по боковымъ пространствамъ размѣщены тонкія колонны; арки и гизлы расчленены богато, во всей полнотѣ сочныхъ формъ;

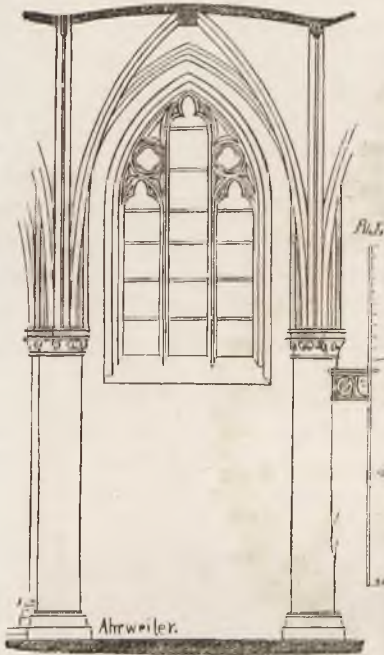
окна съ строгою узорчатою прорѣзью, по мотиву реймесскаго собора; порталы еще въ круглоружной, романской формѣ вообще, но уже явно подходящіе ко всему остальному въ подробностяхъ.



Планъ Богородичной церкви въ Трирѣ. По Х. В. Шмиату.

Церковь цистерціанскаго монастыря Маріи штатта въ пассаускомъ герцогствѣ, также начата 1227 г., отличается богатою французскою формою въ планѣ, съ вѣщомъ полукруглыхъ еще абсидныхъ часовень; но сохраняетъ при этомъ самую простую готическую строгость въ сооруженіи, опертю на незатѣйливо-дебелыя, круглыя колонны. — Къ ней примыкаютъ по характеру другія постройки, въ которыхъ также замѣтно упомянутое нами стремленіе свести систему готики на упрощенный по возможности формальный законъ: доминиканская церковь въ Кобленцѣ (съ 1249 г.), кармелитская въ Крѣйцнахъ, миноритская въ Кельнѣ (освященная 1260 г.), корабль церкви въ Карденѣ, св. Мартина въ Мюнстермаифельдѣ и въ которыхъ отдѣльныя части другихъ зданій, какъ наприм. клиросы фундаментальной церкви въ Санктъ-Гоарѣ и маленькихъ церквей въ Гирценахъ, Намеди, Ункелѣ. — Таковы еще церковь въ Толей (Tholey), отличающаяся яснымъ расположеніемъ, съ простымъ многоугольнымъ замкомъ клиросной части по восточной сторонѣ каждого изъ трехъ ея кораблей и съ круглоружнымъ порталомъ, похожимъ на порталъ Богородичной церкви въ Трирѣ; восточныя части церкви въ Санктъ-Ариуалѣ; однопрѣдѣльная церковь въ Кильбургѣ, начата съ 1276 г.

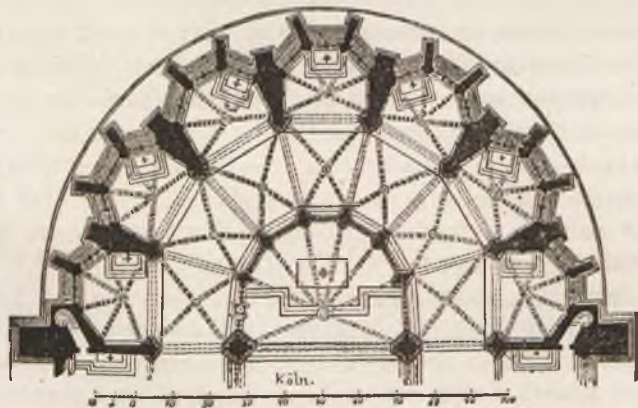
Ту же обдѣлку встрѣчаемъ далѣе въ городской альвейлерской церкви (1245—74 гг.). Она, подобно церкви въ Толосѣ, замыкается тройнымъ клиросомъ, но боковыя части послѣдняго расположены при этомъ наискось, а не прямо. Не слѣдуетъ вмѣстѣ замѣтить какъ образецъ хорошаго сооруженія, съ кораблями одинаковой высоты. (Въ позднеготическое время вдѣланы въ нее верховыя хоры).



Внутренняя система городской церкви въ Арвейлерѣ. По Ф. Г. Миллеру.

Система этой готики, стремится придать ей вполне сдержанный, твердый характеръ, что не мѣшаетъ однако въ то же время и зачаткамъ расчле-

Переносъ системы французско-готическихъ соборовъ, во всей полнотѣ и своеобразности ея композиціи, и притомъ какъ въ планѣ, такъ и въ отстройкѣ, обличаетъ намъ кѣльнскій соборъ¹, основанный 1248 г. и, въ первый періодъ своего сооруженія, вѣроятно съ самаго его начала и вплоть до конца столѣтія, выполнявшійся подъ руководствомъ мастера Гергарда фонъ Риле. Этой эпохѣ принадлежитъ вся нижняя часть клироса. Особенно вліятельнымъ примѣромъ или подлинникомъ служилъ для него, повидимому, амьенскій соборъ; но и здѣсь обнаруживается уже та строгость обдѣлки, которая при всемъ богатствѣ си-



Клиросный замокъ кѣльнскаго собора. По Буассерѣ.

ненія органически-движущейся силы, которая должна была повести германскую готику къ возрастающимъ успѣхамъ. Это благоуспѣшное развитіе оз-

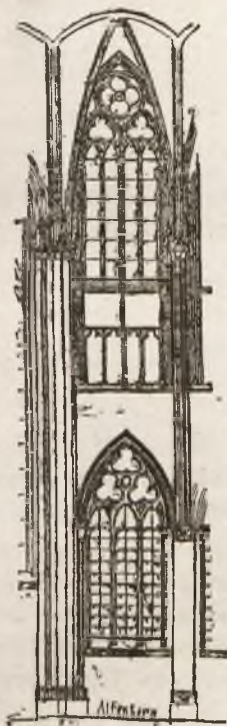
¹ Denkmäler der Kunst, рис. 54 и сл.

наменовалось въ плавпо-оживленныхъ формахъ верхней части клироса (освященнаго въ 1322 г.), за отстройку которой принялись подъ конецъ вѣка и которую мы разсмотримъ впоследствии. То же обличаетъ и громадный пятикорабельный передъ зданія, задуманный однакожь по всей вѣроятности въ такомъ устройствѣ еще при самомъ основаніи клироса. (Надобно замѣтить, что середній корабль, при 44 футахъ ширины, поднять въ высоту на 140 футовъ).

Въ то же почти время выстроена и сосѣдняя цистерціанская церковь въ Альтенбергѣ, основанная въ 1253 г. Клиросъ ея также расположенъ по плану французскихъ соборовъ, но передъ о трехъ только корабляхъ. При мѣньшихъ размѣрахъ нежели кѣльнской соборъ, держится она въ главныхъ своихъ формахъ сравнительно простѣйшаго характера вышеприведенныхъ зданій, тогда какъ между-тѣмъ отдѣльные ея члены, и въ особенности арки, отличаются той плавною, игриво-живою формацией, которая напоминаетъ еще старобытныи помилъ членовъ Богородичной церкви въ Трирѣ. Постройка окончена вполнѣ и здѣсь уже значительно позже настоящей эпохи. Освященіе послѣдовало въ 1379 г., не ранѣе. (Въ повѣйшее время церковь послѣ сильнаго пожара восстановлена опять).

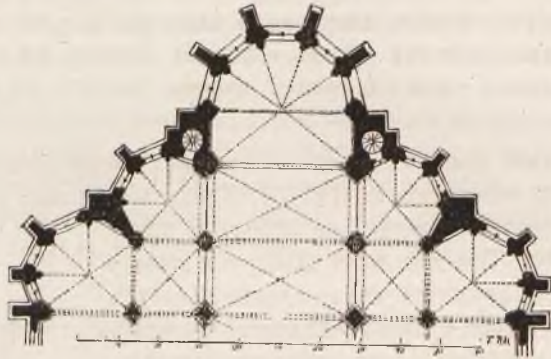
Какъ бы введеніемъ къ той новой, пріятно оживленной выработкѣ, которая замѣчается въ верхней части кѣльнскаго соборнаго клироса, служатъ остатки церкви св. Вернера въ Бахарахѣ, гдѣ и крылья поперечныхъ кораблей, да и самый клиросъ замыкаются многоугольникомъ. Освященіе, послѣдовавшее въ 1293 г., относится къ выработанному въ благороднѣйшей формацин восточному замку хора. Остальные части—позднѣйшаго уже времени. Передъ зданія вовсе не были отстроены.

Основанный въ 1263 г. соборъ въ Кеантенѣ (съ удержаніемъ нѣкоторыхъ полуромаискихъ еще остатковъ) подходитъ къ той французской отчасти обдѣлкѣ, какой держалась кѣльнская строительная ложа, но въ примѣненіи этой системы обнаруживаетъ однакожь и извѣстную долю самобытности. Онъ пятикорабельный, безъ поперечья; каждый корабль замыкается клирообразнымъ многоугольникомъ, но клиросъ боковыхъ кораблей лежалъ наискось, какъ въ Арвейлерѣ, только съ живописнѣйшимъ еще эффектомъ, благодаря своему удвоенію. Двойные боковые корабли — одинаково значительной высоты; напротивъ середній корабль (35-ти футовъ въ ширину и только 75-ти вышиною) безъ чрезвычайнаго подъема, свойственнаго французскимъ соборамъ, представляетъ строгомѣрное, сдержанное пространственное развитіе, такъ что и здѣсь видна въ цѣломъ по крайней мѣрѣ нѣкото-



Внутренняя система альтенбергской церкви близъ Кѣльна, до ея восстановленія.
По В. Гергарту.

рая наклонность къ достиженію эффекта «хоромной системы». Восточная половина зданія выстроена къ началу 14-го столѣтія, остальное — послѣ,



Запокъ клироса въ спейерскомъ соборѣ. По Шампелю.

но все держится однако предначертанной исчерпа системы, хотя и въ позднѣйшемъ ея видообразованіи.

Подобныя же общія черты замѣтны въ группѣ монументовъ югозападной Германіи, верхнерейнскихъ и смежныхъ съ ними швабскихъ и швейцарскихъ земель.

И здѣсь видимъ сначала нѣкоторые отзывы перехода отъ романской архитектуры, какъ наприм. въ рурфакской церкви въ верхней Альзаци, въ церкви учрежденнаго въ 1245 г. цистерціанскаго монастыря Гиаденталя близъ Швейнш-Галля, въ порталѣ рехенсгофенской церкви, невдалекѣ отъ Штутгарта, и т. д.

И здѣсь встрѣчаемъ образцы готики, сводимой къ простѣйшимъ основнымъ формамъ, въ орденскихъ церквахъ и въ другихъ, которыя строились по ихъ примѣру; таковы: цистерціанская церковь въ Каннелѣ, въ цюрихскомъ кантонѣ, очень незатѣйливыя доминиканскія церкви въ Цюрихѣ (говорять, будто 1230 г.), въ Базелѣ (клиросъ 1261—69), въ Бернѣ (съ 1265); — простая колончатая доминиканская церковь въ Эслингенѣ (св. Павла, освященная 1268 г.); выстроенная тамъ въ подобномъ же родѣ, только въ болѣе легкихъ формахъ, францисканская церковь св. Георгія, которая недавно вся почти снесена; — обдѣланная такъ же строго, но снабженная благолѣпными паружными частями, Маринская церковь въ Рѣйтлингенѣ (1247—1343).

Далѣе и здѣсь предстаетъ намъ усвоеніе французской системы въ полной выработкѣ блестящихъ ея формъ и также съ явными свидѣтельствами

самобытныхъ пріемовъ. Важнымъ произведеніемъ въ этомъ именно вкусѣ является во первыхъ фундаментальная церковь въ Вимфенъ-имъ-Талѣ, которая, по достовѣрному историческому свидѣтельству, построена съ 1262 по 1278 г. мастеромъ, образовавшимся въ Парижѣ и, какъ тогда обыкновенно говорили, — «французскимъ дѣломъ» (*opere francigeno*). Кромѣ немногихъ маловажныхъ частей восточной стороны, свидѣтельствующихъ, что постройка начата еще во всей строгости вышеприведенныхъ зданій, совокупность ея представляетъ вполнѣ выработавшійся стиль французской школы, и притомъ съ такой зрѣлостью и живостью во всѣхъ расчлененіяхъ, что, сравнительно съ детальными формами большихъ французскихъ соборовъ и съ ихъ по большей части нѣсколько древнѣйшею порой, это обличаетъ уже новую ступень развитія.

Къ той же почти эпохѣ относится корабль фрейбургскаго мюнстера, ¹ въ Брейсгау (съ означеніемъ на западной сторонѣ 1270 г.). Внутренняя его система, обусловленная въ образованіи столбовъ не совсемъ выгоднымъ влияніемъ романизма, лишена вполнѣ-соотвѣтственнаго ей развитія въ особенности недостаткомъ трифорія, или поствѣнной галереи; зато система наружныхъ устоевъ отличается простымъ и яснымъ благородствомъ. Притомъ въ древнѣйшихъ восточныхъ частяхъ замѣтно еще влияніе вышеописаннаго грубо-сокращеннаго стиля готики, тогда какъ все остальное развернуто уже въ богатѣйшихъ формахъ. Западная сторона снабжена внутри богато-отдѣланной входною сѣнью (*Halle*), а поверхъ ея башнею, которая въ нижнихъ своихъ ярусахъ очень проста. (Влѣстѣннѣйшій верхъ ея принадлежитъ уже слѣдующей эпохѣ).

Равно и законченная въ 1275 г. корабельная постройка страбургскаго мюнстера подходитъ къ этой же системѣ, но отличается болѣе гениальной и оживленной выработкой внутренности; она соотвѣтствуетъ кораблюцеркви Сенъ-Деня и вѣроятно опирается на изученія этого именно храма, но съ удачнымъ притомъ ограниченіемъ излишней высококонарности, съ широкимъ вообще замысломъ и вполнѣ гармоническимъ пространственнымъ эффектомъ. Къ нему съ 1277 г. примкнуло фасадное сооруженіе, ² по плану и подъ руководствомъ мастера Эрвина Штейнбахскаго. И тутъ видно изученіе французскихъ образцовъ; общее расположеніе, весь распорядокъ частей, главные декоративные элементы тѣ же самые, что и въ великолѣпныхъ соборныхъ фасадахъ сѣверной Франціи. Только все это выработалось здѣсь въ болѣе плавное благородство, въ болѣе одушевленную грацію. Соразмѣрности и массы вообще просты, но въ надлежащихъ мѣстахъ употреблено изящно легкое расчлененіе; скульптурныхъ прикрасъ много, но безъ того крайняго преизбытка, который подавляетъ во французскихъ образцахъ. Потомъ, вполнѣ уже оригинально, привводитъ сюда отдѣлка тонкимъ брусковымъ и прорѣзнымъ узоромъ, который, раскидываясь по всѣмъ порожнимъ площадямъ, придаетъ воздушную игру формъ прозрачную одежду тяжелымъ массамъ. Это первый, правда только еще декоративный, но удивительно эффект-

¹ *Denkmäler der Kunst*, рис. 53, фигг. 1—4. — ² Тамъ же, рис. 53, фиг. 8.

ный опытъ преобразить въ живое расчлененіе даже и тяжеловѣсную форму вѣшнихъ опоръ. Въ розетное окно средней части сооруженія вставлена лучистая прорѣзь, подлинно очаровательная въ своемъ родѣ. По смерти Эрвина (1318 г.) постройка продолжалась по его плану еще въ теченіе двад-



Strasbourg.

Розетное окно въ фасадѣ страсбургскаго мюнстера. По Шапюи.

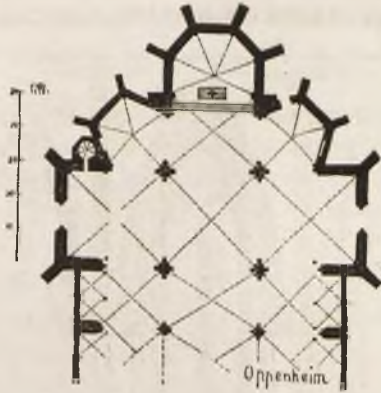
цати лѣтъ; тогда допущены были нѣкоторыя измѣненія, съ тѣмъ чтобъ выиграть болѣе пространства кверху. Все возводимое за тѣмъ въ послѣдствіи обдѣлывалось уже совсѣмъ на иной ладъ.

Къ этой же эпохѣ принадлежать далѣе: въ Альзации кольмарскій мюнстеръ (повидимому, въ существенныхъ его частяхъ); клиросъ церкви св. Юмы въ Страсбургѣ (съ 1270 г.); позднѣйшія части главной церкви въ Шлетштадтѣ; — въ Швабіи салемакская церковь (Сальмансвейлеръ, 1282—1311), простое по плану сооруженіе съ преобогато-выработанной прорѣзью въ окнахъ.

По среднему Рейну и въ смежныхъ съ сѣверовостока гессенскихъ земляхъ особенности нѣмецкой готики развиваются въ обширномъ размѣрѣ и въ опредѣленно-выраженной формациіи.

Правда, и здѣсь нѣтъ недостатка въ примѣрахъ, повторяющихъ данныя только формы и способъ обдѣлки ихъ по описаннымъ выше образцамъ. Маленькая церковь въ Гейснидтѣ, въ Веттерау, хранитъ (въ корабельной своей

части) переходный еще типъ раннеготического стиля въ упрощенно-грубой формации. Ничто подобное замѣчаемъ также въ клиросѣ и башнѣ Николаевской церкви во Франкфуртѣ на Майнѣ.—Клиросъ Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ (съ 1262 г.), при своей обычно-простой, раннеготической формѣ, замѣчательнъ лежащими нѣкося боковыми часовнями по угламъ между поперечья и клироса, подобно тому, какъ встрѣчается это въ Сенъ Жангу въ Тулѣ, да отчасти, пожалуй, и въ иныхъ нижерейнскихъ образцахъ (въ Арвейлерѣ и Кеахтенѣ), съ тою, конечно, разницею, что обдѣлка тутъ свободнѣе. (Блестящее корабельное сооруженіе относится къ началу слѣдующей эпохи).—Къ боковымъ кораблямъ майнцакаго собора пристроены, съ 1279 г., боковыя часовни, которыхъ окна развертываютъ все великолѣпнѣе узорчатой прорѣзи, доходящей до самыхъ игривыхъ комбинацій.



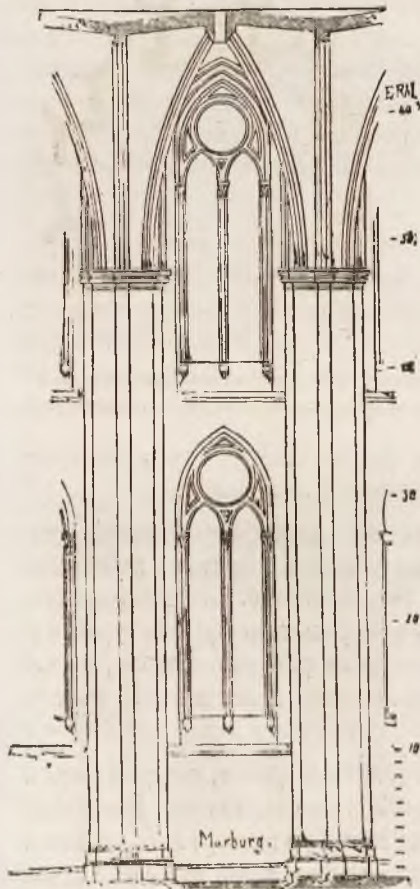
Планъ восточной части Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ. По Моллеру.

Но особенно эти мѣстности представляютъ намъ дальнѣйшее развитіе «хоромной системы», съ кораблями одинаковой высоты, и притомъ въ самыхъ раннихъ, рѣзко отчеканенныхъ образцахъ готического стиля. Надо предполагать тутъ извѣстное взаимодѣйствіе съ вестфальскою архитектурой, гдѣ способъ хоромнаго сооруженія установился еще въ романскую эпоху, но гдѣ зато держались этой романской ея формы довольно долго и въ 13-мъ столѣтіи.

Раннимъ характеристическимъ примѣромъ такой постройки, который сверхъ того значительно повліялъ и на все образованіе нѣмецкой готики, должно въ-первыхъ привести Елисаветинскую церковь въ Марбургѣ ¹ (1235—83 гг.). Новое въ готической системѣ пространственное расположеніе проведено здѣсь и рѣшительно, и въ высокой степени эффектно; между тѣмъ какъ въ самомъ способѣ обдѣлки повторяются еще формы, выработавшіяся для системы возвышеннаго надъ другими средняго корабля. Внутренность покоится на могучихъ круглыхъ столбахъ, обставленныхъ пристрѣлинами, — такихъ, какіе употреблялись первоначально въ видѣ опоръ для поддержки гораздо большихъ тяжестей. Крылья поперечныхъ кораблей замыкаются клирообразными многоугольниками, подобными настоящему клиросу восточной стороны. Система оконъ слѣдуетъ въ расположеніи и обдѣлкѣ образцу Богородичной церкви въ Трирѣ; она двурюсная, тогда какъ, не смотря на то, вся внутренность составляетъ одно сплошь-нераздѣльное верховое пространство. Фасадъ снабженъ башеннымъ сооруженіемъ, превосходно развитымъ въ простыхъ своихъ массахъ; но легко поднимающіяся верхнія части послѣдняго обличаютъ еще раз-

¹ Denkmäler der Kunst рис. 43, фигр. 6 и 7.

ныя попытки придать ему во что бы ни стало предполагавшійся эффектъ; а совокупность фасада представляетъ главныя черты такого сооруженія со всѣми особенностями нѣмецко-готическаго стиля. Порталъ между башнями отличается простою ясностью и весьма умѣренно украшенъ скульптурой; надпортальная часть принадлежитъ позднѣйшему времени. Въ двухъ малыхъ боковыхъ порталахъ замѣтны еще слѣды романизма.



Елисаветинская церковь въ Марбургѣ. Внутренняя система. По Моллеру.

ныхъ формахъ внутреннихъ столбовъ. — Церковь св. Стефана въ Майнцѣ болѣе подходитъ къ вышеприведеннымъ гессенскимъ зданіямъ.

Другіе характеристическіе памятники той эпохи, замѣчательные особенностями своего склада, слѣдующіе: монастырская церковь въ Альтенбергѣ на р. Ланѣ (около 1267 г.), однопрдѣльная, съ просторными хорами для монахинь наверху; — такъ-называемый «высокій залъ» (der hohe Saalbau) въ марбургскомъ замкѣ, простою строгостью своихъ формъ рѣзко противоположный декоративной роскоши чертоговъ позднероманскаго стиля; — такъ-называемая «жидовская купальня» (Judenbad) во Фридбергѣ, водоемная постройка съ колончатою лѣстницей для схода внизъ.

Фундушевая церковь въ Вецларѣ держится того же самаго устройства; но въ обдѣлкѣ подробностей представляетъ свидетельства переходовъ по всѣмъ возрастамъ готическаго стиля (въ клиросѣ). Окна здѣсь уже не двурядныя, а удлиненной, нераздѣльной формы; но въ то же самое время главный порталъ, находящійся на южной сторонѣ зданія, отличается еще полуроманскимъ складомъ. — Другіе примѣры подобнаго стиля, принадлежащіе отчасти слѣдующему столѣтію, находимъ въ Грюнбергѣ, Фридбергѣ, Гайнѣ, Франкенбергѣ, Веттерѣ, Альсфельдѣ. Но объ этихъ зданіяхъ нѣтъ еще такихъ обстоятельныхъ извѣстій, которыя позволяли бы положительно опредѣлить разновременныя ихъ части.

Соборъ во Франкфуртѣ на Майнѣ основанъ въ 1238 г.; передніе корабли относятся къ этому именно періоду постройки. Они также системы хоромнаго сооруженія, но подъ вліяніемъ упрощенно-строгаго способа обдѣлки, особенно въ простыхъ основ-

Мы сейчасъ только упоминали о романскомъ хоромномъ строительствѣ въ Вестфалии и о томъ, какъ долго оно держалось. Принадлежащія сюда памятники, со включеніемъ значительныхъ построекъ, стоящихъ на переходѣ между романскимъ и готическимъ способомъ обдѣлки, — соборъ въ Падерборгѣ, мюнстерская церковь въ Герфордѣ, корабль фундушевой церкви св. Маріи въ Липпштадтѣ, приведены были нами прежде (I, 530). Къ нимъ, также въ качествѣ переходныхъ еще построекъ, но съ преобладаніемъ уже готическаго элемента, примыкаютъ Іоанновская церковь въ Оснабрюкѣ и Николаевская часовня въ Оберъ-Марсбергѣ, — послѣдняя прелестно выработанное сооруженіе съ самыми граціозными романскими формами въ древнѣйшихъ своихъ частяхъ и съ самымъ благороднымъ развитіемъ раннеготическаго стилиа въ позднѣйшихъ.

По отношенію къ ранней готикѣ заслуживаютъ потомъ вниманія нѣкоторыя многоугольныя клиросныя постройки, именно: клиросы Петровской церкви въ Зѣстѣ, съ тройнымъ многоугольнымъ плано очертаніемъ, церкви св. Оомы тамъ же, приходской церкви въ Гаммѣ, а также и клирообразно замкнутое сѣверное крыло поперечнаго корабля въ падерборнскомъ соборѣ. — Сверхъ-того маленькая церковь въ Гиркгаузенѣ и башенная сѣнь приходской церкви въ Брилонѣ.



Внутренній видъ минденскаго собора. По Шиммелью

Самобытно-выработавшаяся готическая система существенно принадлежитъ въ Вестфалии повидимому только послѣдней четверти 13-го вѣка. Отличнѣйшимъ образцомъ ея можетъ служить корабельное сооруженіе минденскаго собора. Оно равномѣрно относится къ разряду такъ-называемыхъ «хоромныхъ», которыхъ система развита въ немъ какъ не лзя лучше и

вполнѣ сообразно съ своими началами. Здѣсь точно такъ же исчезъ малѣйшій отзывъ романизма, какъ во внутреннемъ расположеніи всякій слѣдъ готическаго паренья въ высоту. Пространственные размѣры широки и свѣтлы; столпы, круглые и обставленные каж-



Окно въ корабль мпиденскаго собора.
По Калленбаху и Шмидту.

данные пожалуй очень просто. Ее же встрѣчаемъ въ передѣлкахъ разныхъ древнѣйшихъ построекъ.

ческаго паренья въ высоту. Пространственные размѣры широки и свѣтлы; столпы, круглые и обставленные каждый осью пристрѣлками различной толщины, поднимаются вверхъ легко и свободно; такъ же легко отрѣшаются отъ ихъ капителей и ребра свода, смотря по изгибамъ потолка. Окна боковыхъ стѣнъ, при всемъ широкомъ своемъ просторѣ, не вредящіи однако твердости строевыхъ массъ, заполнены чрезвычайно богатой декоративной прорѣзью, сохранившей еще всю энергію раннеготическаго видообразования въ подробностяхъ.

Церковь св. Іакова въ Липпштадтѣ, фудушева церковь въ Лемго, нижняя городская церковь въ Варбургѣ, приходскія церкви въ Штромбергѣ и Арисбергѣ примыкаютъ сюда какъ почти современные примѣры этой системы, менѣе затѣливые вообще, и отчасти обдѣ-

ланные пожалуй очень просто. Ее же встрѣчаемъ въ передѣлкахъ разныхъ древнѣйшихъ построекъ.

Саксонскія земли представляютъ многообразныя попытки мѣстнаго усвоенія готики, которыя хотя отчасти и любопытны своей самобытностью, но не водворили однако ни какого общаго направленія, ни какого производства, которое могло бы назваться школою.

Магдебургскій соборъ ¹ былъ конечно первымъ зданіемъ въ цѣлой Германіи, усвоившимъ себѣ прежде всѣхъ и еще подъ рѣшительнымъ господствомъ романскаго стиля существенные элементы пріемовъ французской ранней готики. О древнѣйшихъ частяхъ его, отличавшихся характерно-романскою обдѣлкою, говорено было выше (I, 334). Верхъ клироса и поперечья, строившіяся приблизительно до 1300 г., составляя ихъ продолженіе, по

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 5; 54 А., фиг. 7 и сл.

уже въ болѣе готической формѣ. (Все прочее возведено впоследствии). — Какъ ничтожные остатки самой ранней, переходной еще готики въ верхне-саксонскомъ краѣ должно привести развалины церкви въ Родѣ и клироса въ Вейдѣ, равно какъ и францисканской церкви въ Альтенбургѣ. — Къ нимъ примыкаетъ массивно-простой фасадъ церкви Пресв. Богородицы въ Акенѣ на Эльбѣ.

Половию характерной своеобразности западный клиросъ и аумбургскаго собора (чуть ли не съ 1249 г.). Простой по замыслу, вездѣ крѣпко сомкнутый въ своихъ частяхъ, отличается онъ сильнымъ и живоподвижнымъ расчлененіемъ, которое перенесено здѣсь въ законъ готики, какъ лучшее наслѣдіе народно-романскаго чувства формы, и которое проступаетъ и въ орнаментныхъ узорахъ. Высокій амвонъ, подбляющій этотъ клиросъ отъ середняго пространства собора, обличаетъ то же самое направленіе, только въ болѣе декоративной обдѣлкѣ. — Клиросъ фортекой церкви (въ Шульфортѣ, съ 1254 по 1268 г.) носитъ подобныя тому коренныя черты, развитыя еще легкоподвижнѣе и также не безъ нѣкоторыхъ романскихъ отголосковъ въ подробностяхъ.

Эрфуртъ въ крытомъ ходѣ своего собора обладаетъ такимъ памятникомъ, который, иногда въ цѣловкихъ еще попыткахъ, переходитъ отъ сдвигшей на готику романской формы къ различнымъ приѣмамъ самобытно-готической обдѣлки. — Тамоннія орденскія церкви Босыхъ братьевъ, Провѣдниковъ и Августинцевъ можно привести въ примѣръ того, какъ въ подобныхъ сооруженіяхъ обыкновенно упрощали готическую форму стили. — Таковую жъ точно простоту видимъ въ клиросѣ тамонней фундушевой церкви св. Севера (1273 г.).

Гейлигенштадтъ, что въ Эйхфельдѣ, представляетъ въ фундушевой церкви св. Мартина такой памятникъ послѣдней четверти 13-го столѣтія, который при развитіи готической системы не отстаетъ отъ основныхъ романскихъ мотивовъ; а Брауншвейгъ — въ клиросѣ церкви св. Эгидіи (послѣ 1278 г.) — такое сооруженіе, которое передаетъ французскій мотивъ въ дебелой и часто еще подавляющей тяжеловѣсности. (Корабль ея — нѣсколько позднѣйшая хоромная постройка).

Напротивъ, гальберштадтскій соборъ, то есть западная, примыкающая ближе къ фасаду (I, 534) часть переднихъ кораблей его, усваиваетъ себѣ французскую систему чрезвычайно счастливо и придаетъ ей во всѣхъ соразмѣрностяхъ, въ общемъ распорядкѣ и въ расчлененіи самую чистую и благородную выработку. (Та же система, только въ позднѣйшей уже обдѣлкѣ, продолжается и во всѣхъ прочихъ частяхъ зданія).

Только немногіе памятники слѣдуютъ хоромной системѣ гессо-вестфальскихъ областей. Корабль піанбургской церкви представляетъ намъ подобный примѣръ въ простой и благородной обдѣлкѣ. — Маринская церковь въ Хейлигенштадтѣ передаетъ эту систему въ своеобразномъ характерѣ, съ осьмиугольными столбами внутри, которые обставлены по угламъ пристрѣлинами. Стоящая возлѣ церкви маленькая часовня св. Анны — миловидное декоративное сооруженіе раннеготическаго стили. — Еще своеобраз-

нѣ мейсенскій соборъ, начатый во второй половинѣ 13-го вѣка и оконченный въ главныхъ своихъ частяхъ въ первой половинѣ слѣдующаго. Въ силу романскаго преданія (или подъ вліяніемъ крайне-упрощенной готики орденскихъ построекъ) онъ снабженъ внутри четырёхугольными столпами, которые и съ передней и съ задней стороны подѣлены плавнымъ расчлене-



Южное крыло поперечнаго корабля мейсенскаго собора. По Швехтену.

ніемъ. Поэтому въ эффектѣ внутренняго пространства обнаруживается особаго рода смѣнная игра между массивно-связанною силой и легкимъ движеніемъ. (Ближайшіе къ поперечью столпы, обдѣланные проще остальныхъ, принадлежатъ еще постройкѣ 13-го столѣтія, а всѣ другіе — позднѣйшей). Нѣкоторыя части, какъ наприм. южный щипецъ поперечнаго корабля, отличаются характерно-декоративною формаціей. Рядомъ съ соборомъ стоятъ часовня св. Магдалины и красная осьмиугольная двурусная часовня св. Іоанна (1291 г.).

Еще болѣе одиночно попадаются раннеготическіе монументы въ остальныхъ германскихъ краяхъ.

Прежде всего подходятъ сюда богемскіе по близкому отношенію своему къ саксонскимъ. И здѣсь еще ощутительны отголоски романизма. Такъ наприм. въ упомянутой нами выше (I, 535) церкви св. Агнесы въ Прагѣ, Такъ же въ весьма важномъ корабельномъ сооруженіи Варооломеевской церкви въ Колинѣ, — хорошей постройкѣ, энергически развернутой изъ полуроманскаго еще основанія и отличающейся богатою растительною орнаментикой, — и наконецъ въ каурцимской церкви, обдѣланной на такой же ладъ. — Очень простое зданіе раннеготическаго подшиба, безъ примѣси романизмовъ, представляетъ древняя синагога въ Прагѣ.

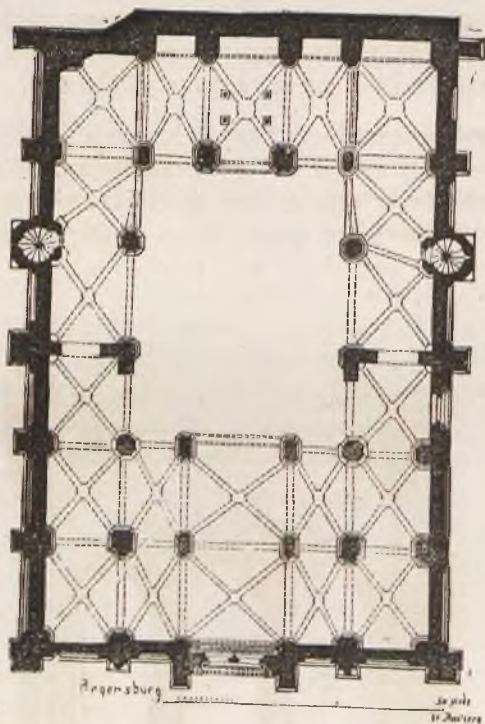
Франконія въ восточной части клироса монастырскаго церкви въ Гейльсброннѣ (1263 — 80) обладаетъ простымъ образцомъ зарождающейся готики, также съ примѣсью переходныхъ мотивовъ, а въ щипцовыхъ аркадахъ зальцбургскаго монетнаго двора, близъ Пейнтахта на Заль, — очаро-



Аркада въ щипцѣ зальцбургскаго монетнаго двора. По Гейделофу.

вательнымъ декоративнымъ произведеніемъ того же подшиба. — Какъ на значительную постройку исхода этого вѣка должно указать на корабль церкви св. Лоренца въ Шюрибергѣ; въ живомъ расчлененіи столбовъ, надъ которыми стѣны поднимаются тяжелыми массами, воспроизводитъ онъ французскую систему. Богато обдѣланный фасадъ этой церкви въ существенныхъ его частяхъ надо отнести къ слѣдующей эпохѣ. (Клиросъ принадлежитъ исходной порѣ готики).

Для Баваріи особенно важны некоторыя постройки въ Регенсбургѣ: церковь св. Ульриха (такъ-называемый «старый приходъ»), зданіе со-всѣмъ необычайнаго сооруженія, прямоугольникъ съ обходами и хорами во-кругъ, удивительнѣйшая смѣсь формъ романскихъ и полуроманскихъ съ пер-вично и закончено готическими; здѣсь по произволу то держались старины, то склонялись къ весьма развитому уже новому, такъ что, не смотря на старобытные мотивы, вы ясно видите что время постройки должно во вся-



Планъ „старого прихода“ Въ Регенсбургѣ. По Поппу и Бюлзу.

комъ случаѣ относится къ началу столѣтія; Доминиканская церковь, 1274 — 77 гг., зданіе, возведенное въ строгихъ формахъ этихъ орденскихъ построекъ, но конечно значительнѣйшее изъ всѣхъ, обширное, полное до-стоинства и выработанное въ самыхъ благородныхъ размѣрахъ; наконецъ—древнѣйшія части собора, основаннаго въ 1273 г. Это роскошное и вели-чаво задуманное сооруженіе, котораго главныя черты, рассчитанныя на строгомѣрное распределеніе пространства, кажется даны были въ перво-начальномъ планѣ. Но немногое изъ того, что выполнено, принадлежитъ разсматриваемой нами порѣ, именно только низъ трехчастнаго (отвѣчающаго кораблямъ) клироса, который даже и въ прикрасахъ носитъ пошибъ перво-бытноты готики, да еще на южной сторонѣ, выѣтъ съ некоторыми другими частями, все сооруженіе бокового клироса, отличающееся строго-выдержан-ною обдѣлкой.

Покажется трудно еще рѣшить, что, кроме этого, въ Баваріи можетъ относиться къ 13-му вѣку, — хоть бы наприм. часовня св. Афры въ Зеллгенгау, близъ Ландегута.

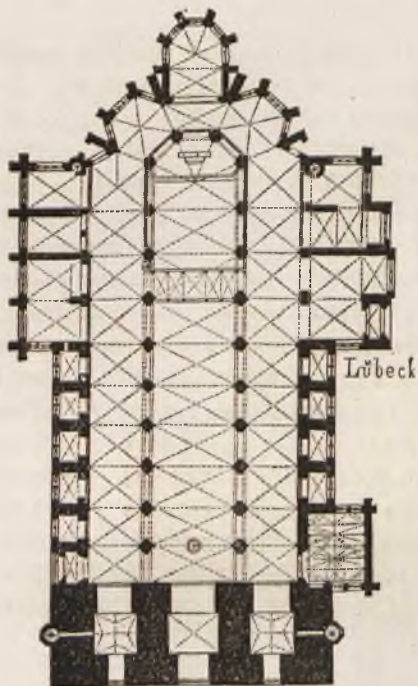
О вступленіи готики въ австрійскіе края, о первомъ видообразованіи ея здѣсь въ 13-мъ вѣкѣ, также нѣтъ у насъ достаточныхъ извѣстій. Для стили нѣкоторыхъ орденскихъ церквей, каковы наприм. фризахская и виллахская въ Каринтіи и т. д., надо предполагать такія же условія, какими определялось сооруженіе подобныхъ храмовъ и въ другихъ странахъ. Клиросъ миноритской церкви въ Неттау въ Штирїи (около 1286 г.) выдають за развитую уже раннеготическую постройку, городскую приходскую церковь въ Муравъ, тамъ же, за раннее, но еще массивно-тяжелое сооруженіе. Монастырская церковь въ Имбахъ, близъ Кремса, и Маринская на Лехъ церковь Иѣмецкаго Ордена въ Грацъ, приводятся какъ однородно выработанные монументы готики, и постройка первой приурочивается къ эпохѣ 1269 — 89 гг., а послѣдней къ 1283 г. Упомянутые прежде крытыеходы въ Хейлигенкрѣйцъ, Ліліэнфельдъ, Клоостернѣйбургъ содержать въ себѣ переходныя формы отъ роскошнаго завершенія романизма къ готическому стилю и отчасти образцы блестящаго расцвѣта ранней готики. Въ Хейлигенкрѣйцъ присоединяются къ этому и другія значительныя черты, каковы наприм. спальные хоромы (die Hallen des Dormitoriums) въ нижнемъ ярусѣ, которыя, при всей простотѣ плапа, представляютъ элементы раннеготической обдѣлки.

Въ заключеніе должно еще оглянуть края германскаго сѣверовостока, при неослабно-продолжавшемся въ эту сторону опѣмченіи туземныхъ племенъ. Въ поздній періодъ романизма, далеко въ глубь 13-го столѣтія, здѣсь выработалась техника кирпичнаго зодчества и, во взаимодействіи съ характеромъ національныхъ условій быта, породила особенныя способы и приемы художественной обдѣлки. Готическая форма стили вошла сюда только подъ пеходъ 13-го столѣтія и ознаменовалась небольшимъ числомъ замѣчательныхъ произведеній. Обдѣлка готики подверглась здѣсь тѣмъ же преобразующимъ условіямъ, что и романизмъ.

Самый западный памятникъ раннеготическаго кирпичнаго зодчества — это развалина монастырской церкви въ Гуде, недалеко отъ Верне въ Ольденбургѣ, — значительное столбовое сооруженіе съ романскими еще отголосками, но выработанное уже съ благородною граціей, придающей этимъ остаткамъ чрезвычайно выдающіея пошибъ.

Любекъ обладаетъ нѣсколькими готическими памятниками поздней поры вѣка, въ массивно-простой, тяжеловатой обдѣлкѣ: таковы церкви св. Гаква и св. Эгидіи; обѣ возведены на хоромный ладъ, но послѣдняя оживлена нѣкоторыми тонкими чертами расчлененія. Такова еще начатая въ

1276 г. Маріинская церковь, колоссальная постройка, повторяющая систему французских соборов (средній корабль пущенъ на 44 фута въ ширину и на 134 въ высоту) въ самой простой, безприкрасной строгости, дѣйствуя одною только силой своихъ массъ и своихъ пространственныхъ размѣровъ. — То, что примыкаетъ къ этимъ стремлѣніямъ въ мекленбургскомъ краѣ, какъ наприм. основанная 1294 г. церковь въ Доберанѣ; — все существенно относится уже къ слѣдующей эпохѣ готики.



Планъ Маріинской церкви въ Любекѣ.
По Шлѣссеру и Тишбейну.

Въ бранденбургской марші численнѣе перевѣсъ раннеготическихъ памятниковъ — дознанное дѣло. Нѣкоторые изъ нихъ (какъ часто водилось прежде) еще гранитные, но съ употребленіемъ при томъ болѣе удобной кирпичной техники для облицовки проемовъ. Таковы переходныя еще церкви св. Іоанна и св. Іакова въ Пренцлау, а равно и часть монастырскихъ зданій основаннаго въ 1250 г. монастыря Зеденника. — Самобытную кирпичную постройку, въ особенной притомъ выработкѣ, представляетъ монастырская

церковь въ Берлинѣ ¹ (съ 1274 г.), также съ отзвуками переходнаго стиля въ кораблѣ; это — могучее столбовое сооруженіе, замѣчательно обдѣланное въ орнаментной части и уже легко-эффектное въ своемъ нѣсколько позднѣйшемъ клиросѣ. Также благолѣпная церковь хоринскаго монастыря (послѣ 1273 г.) съ разноформными столпами, съ многоразличнымъ расчлененіемъ и съ хорошими первоначальными попытками удовлетворить требованіямъ новоусвоенной системы при стѣснительныхъ условіяхъ туземной техники. — Далѣе — цѣлый рядъ другихъ, не такъ важныхъ монастырскихъ построекъ, отчасти захватывающихъ архитектурныя отношенія слѣдующаго уже вѣка, въ Губенѣ, Гавельбергѣ, Нейендорфѣ въ Старой Марші (Altmark), въ Бранденбургѣ, Ней-Руппинѣ, Кёнигсбергѣ въ Новой Марші, въ Пренцлау, Ней-Бранденбургѣ въ Старгардскомъ округѣ, Грамцовѣ въ Укермаркѣ; также нѣкоторыя маленькія городскія церкви: въ Нейштадт' Эберсвальде, во Франкфуртѣ на Одерѣ (Николаевская церковь), въ Лукау (фасадъ мѣстной Николаевской церкви).

Въ Помераніи должно привести позднѣйшія части корабля монастырской церкви въ Кольбацѣ, корабль камминскаго собора, художественно и

Въ Помераніи должно привести позднѣйшія части корабля монастырской церкви въ Кольбацѣ, корабль камминскаго собора, художественно и

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 7.

строгомѣрно выработанное столбовое сооруженіе, и монастырскую церковь св. Екатерины въ Штральзундѣ (говорятъ, будто 1251—1317 гг.), съ круглыми, а также и осьмиугольными столпами въ кораблѣ.

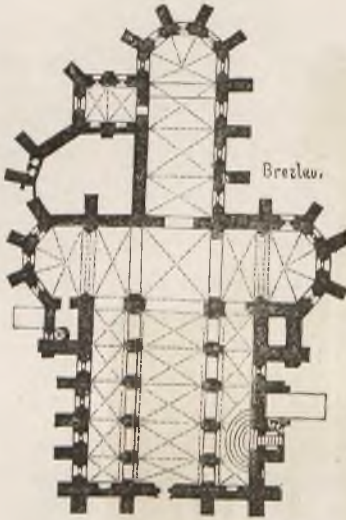


Западный фронтонъ хорвиской церкви. По Брехту.

Въ Пруссіи изъ церковныхъ зданій этой эпохи слѣдуетъ назвать только Маріинскую церковь въ Эльбингѣ, оконченную, какъ полагаютъ, въ 1284 г., но впоследствии значительно передѣланную. — Важнѣе построеніе укрѣпленныхъ замковъ рыцарей Нѣмецкаго ордена, основавшаго въ этомъ краѣ свое господство. Начало этихъ сооруженій, выработавшихся потомъ отчасти съ такой величавой и своеобразной пышностью, принадлежитъ исходу 13-го вѣка и тотчасъ же обнаруживаетъ то рыцарское благородство, какимъ вообще отличалось ихъ архитектурное направленіе. Сюда надо прежде всего отнести первое сооруженіе маріенбургскаго замка (съ 1280 г.), отъ котораго въ такъ-названномъ послѣ «Высокомъ замкѣ» (Hochschloss) уцѣлѣли знаменательные остатки, именно въ сѣверномъ крылѣ; вышность послѣдняго, увѣнчанна янарядно-декоративнымъ, полуроманскимъ еще круглодужнымъ фризомъ, и высокострѣльчатая порталная его сѣнь напоминаютъ собой устройство восточныхъ замковъ, которое, кажется, и подлинно оказало здѣсь свое внушающее вліяніе. Потомъ—остатки лохштедтскаго замка на Фриш-

гафъ, собственно тамошняя часовня, отдѣланная наподобіе вышеозначенныхъ частей Маріэнбурга.

Для раннеготической архитектуры Силезіи преимущественно важны нѣкоторые остатки въ Бреславлѣ: древнѣйшія части Доминиканской церкви съ изящными мотивами перехода къ готикѣ; первоначальныя части церкви св. Мартиа (бывшей замковой часовни); верхъ соборнаго клироса, и — главное — древнѣйшія части Святोकрестовской церкви (1288—93 гг.). Последняя съ растянутымъ въ длину клиросомъ, съ клирообразно обдѣланными крыльями поперечья и — что составляетъ рѣдкую особенность — съ криволинейною церковью (св. Варооломея) какъ подъ этими частями, такъ и подо веѣмъ трехкорабельнымъ передомъ храма. Кліросъ (если не цѣлое свѣрхъ того кривоое пространство) относится къ вышеозначенному времени.



Планъ крпты Святокрестовской церкви въ Бреславлѣ. По Вибекингу.

Криволинейная, Миноритскую въ Троицау, и разныя церковныя постройки въ Бейтенѣ.

О переносѣ готики въ области бывшей польской державы знаемъ мы до сихъ поръ очень мало. Крайне поврежденная недавно доминиканская церковь въ Краковѣ обличаетъ въ древнѣйшихъ своихъ частяхъ повтореніе отдѣлки, употребленной въ бреславской доминиканской церкви.

Британскіе края.

Въ Англии, послѣ того какъ переносъ готики на сооруженіе катедраля въ Кентерберійскаго клироса остался въ сущности безплоднымъ, попытки усвоенія этой формы стили сдѣлались замѣтны вначалѣ 13-го столѣтія, и въ весьма обширной уже мѣрѣ со второй его четверти. Однакожь національный характеръ противился принятію этой системы во веѣхъ крупныхъ ея послѣдствіяхъ (по французскому образцу), противился даже условному, по сколько-нибудь

замкнутому въ себѣ слѣду этихъ послѣдствій (какъ въ Германіи); онъ въ сущности повелъ только къ декоративному употребленію новаго элемента, разработанному, правда, очень богато, оригинально и своеобразно, но изначала придавшему англійской готикѣ характеръ какой-то игривой помѣи, ублюдожности.

Болѣе чѣмъ гдѣ-либо держались здѣсь за основу романскаго преданія, какъ со стороны пространственнаго распорядка, такъ и со стороны чрезмѣрно развѣрнушагося въ немъ декоративнаго направленія. Съ постоянно возростающей трезвостью въ распредѣленіи пространствъ охотно соединяли излишне-богатое расчлененіе подробностей и не меньшее богатство всякаго рода прикрасъ; преимущественно озабочиваясь этими деталями, легко отступались отъ могучихъ размѣровъ зданія, имѣвшихъ особенно для французской системы столь существенную важность съ самаго первоначала. — Церковныя пространства, теперь какъ и прежде, обыкновенно растягивались здѣсь въ длину, замыкались прямою линіей и, у значительныхъ памятниковъ, снабжались въ клиросной части вторымъ еще поперечнымъ кораблемъ, который, подчиняясь въ своихъ размѣрахъ главному поперечью, служилъ какъ бы подготовкой къ простѣйшему пеходу пространственнаго движенія. Своеобразно при этомъ устройство продолговатой также часовни (такъ-называемой «Богородичной», Ladychapel), обыкновенно прилегающей къ восточной сторонѣ клироса. Размѣры зданія въ высоту, за очень немногими только изъятіями всегда вѣрные стародавнему закону высоты базиличной системы, вообще говоря не значительны; формальной выработки воспаряющаго элемента здѣсь нѣтъ почти совсѣмъ. Въ романизмѣ для верховыхъ пространствъ довольствовались сплошь и рядомъ деревяннымъ покрытіемъ, которое не совсѣмъ было оставлено и при введеніи готической системы, а въоцѣдствіи подавало поводъ къ очень оригинальнымъ развитіямъ. Сначала правда замѣняли его въ большей части случаевъ стрѣльчатымъ крестовымъ сводомъ, но или вовсе не связывая расчлененія послѣдняго съ расчлененіемъ опорныхъ частей, или только едва обозначая эту связь самыми легкими чертами; равно и систему вѣншихъ устоевъ ограничивали однимъ безусловно необходимымъ, избѣгая всякаго самобытнаго ея развитія. Проемы, именно оконныя отверстія, довольно долго сохраняли слѣды романизма; ихъ обыкновенно выводили безъ узорчатаго нерешета въ тонко стрѣльчатую дугу (такъ-называемыя «ланцетныя окна») и, смотря по пространственнымъ условіямъ, располагали въ грунтахъ. Башня надъ скресткомъ главнаго поперечья съ продольнымъ кораблемъ постоянно удерживалась изъ романскаго преданія; напротивъ для видообразованія фасада ни какого постоянного закона не выработалось. — Тѣмъ богаче, какъ уже замѣчено, расчленялись отдѣльныя архитектурныя части въ плавномъ и легко дробящемся движеніи, съ выраженіемъ смѣлой прихоти и своеобразнаго разгула. Столны корабельныхъ аркадъ, многоразличныя по коренному складу, разрѣшаются въ бездну тонкихъ колонокъ или стрѣлъ, а не то—сами игриво обставляются такими колонками. Не менѣе живая игра формъ, вызывающая иногда снова стародавніе рѣзные приемы, занимаетъ арки, которыми сомкнуты столны. Красивыя ланцетныя аркады покрываютъ стѣны внутри и снаружи. Такимъ же образомъ расчленяются оконныя и дверныя отверстія,

При этомъ должно однако замѣтить, что такъ какъ вообще мало заботились о правильномъ возведеніи фасада, то и порталы, въ свою очередь, не достигли самостоятельно-эффектнаго архитектурнаго развитія; далѣе, — что вся архитектурно-декоративная система не имѣла ни какого особеннаго отношенія къ скульптурной прикрасѣ, и что гдѣ иногда употреблялась послѣдняя, тамъ она по большей части привходила произвольно и безсистемно. Вообще вся декоративная эта сторона, не будучи связана ни какимъ глубокимъ архитектурнымъ организмомъ, далеко не была свободна отъ разнаго рода произвольностей. Арки, вопрекоръ римскому закону, часто дѣлаются разнопроѣсныя. Тамъ, гдѣ они скрещиваются или группируются воедино и подають болѣе или менѣе поводъ къ узорчатоу расчлененію, ихъ пускають въ концентрически-параллельныхъ линіяхъ, также съ различнымъ опять проѣсомъ сравнительно-узкихъ и широкихъ арокъ, что при кажущемся, вышнесхематичномъ согласіи обнаруживаетъ явное отсутствіе живого римскаго чувства. Тѣмъ же схематическимъ характеромъ отличается наконецъ и растительный орнаментъ англійской ранней готики, которому придаютъ странно-условныя, свернутыя въ видѣ завитковъ листовыя формы. Во всемъ этомъ есть элементы, сродственные раннеготическимъ системамъ Нормандіи, что зависить отъ близкихъ политическихъ и народныхъ соотношеній между обоими этими краями. Но памятники нормандскіе, подъ влияніемъ сѣвероваосточной Франціи, отличаются болѣе крѣпкой внутренней связью, болѣе могучей всецѣлостью. Конечно и англійская готика, сколь ни усиленно преслѣдовала она частное свое направленье, не могла вполне избѣгнуть этого вліянія. Часто она вгоргается въ народно индивидуальныи способъ обдѣлки, такъ что частное видоразличіе англійскихъ формъ смѣшивается съ видоразличіемъ французскихъ, или то въ большей, то въ меньшей степени преобразуется по закону послѣднихъ. Въ видѣ очень рѣдкаго исключенія вполне выработавшаяся французская система переносится иногда на англійскую почву даже и во всей своей особенноти, только весьма умѣренно видоизмѣняясь національнымъ взглядомъ.

Къ самымъ раннимъ произведеніямъ англійской готики принадлежать два огромныхъ сооруженія въ южныхъ округахъ, съ кораблями одинакой высоты, — такіе опыты пространственнаго склада, которые, напоминая сѣверогерманскіе образцы, опять-таки остались безъ дальнѣйшихъ послѣдствій: это именно восточная пристройка къ клиросу вичестрскаго собора (съ 1202 г.) и клиросъ церкви храмовниковъ въ Лондонѣ (освященный 1240). Къ нимъ примыкаетъ еще крытое деревомъ хоромное сооруженіе или палата въ королевскомъ вичестрскомъ дворцѣ (заключено около 1236 г.).

Первопомянутая постройка еще содержитъ въ себѣ элементы переходныя. Слѣды ихъ замѣтны также въ церкви Сентъ-Джайльза въ Оксфордѣ, въ церквахъ чарлтонъ-оп'отмурской, боксгровской, ротвеллской, кеттонской (1232—50 гг.), въ богато-изукрашенныхъ остаткахъ церкви гластонбѣрійскаго аббатства, въ замѣчательной небольшой круглой церкви литгл'менльстедской, и т. д.

По части характеристической выработки раннеготическаго стиля въ Англии, надо прежде всего обратить вниманіе на значительное число памятни-

ковъ, принадлежащихъ сѣверовосточной полосѣ, герцогству юркскому и смежнымъ округамъ, и отличающихся широкою дѣятельностью одной общей туземной школы, мало зависѣвшей отъ влiянiя сосѣдняго материка. Здѣсь слѣдуетъ назвать: поперецѣ юркскаго собора (второй четверти 13-го столѣтiя), въ богатомъ декоративномъ развитiи вышеозначеннаго рода, съ разнообразною перемежкой арочныхъ формъ, особенно поражающею въ хорovýchъ аркадахъ, съ печатью французскаго еще влiянiя въ розеттѣ окна древнѣйшаго южнаго фронтона, тогда-какъ группа большихъ ланцетныхъ оконъ, за-



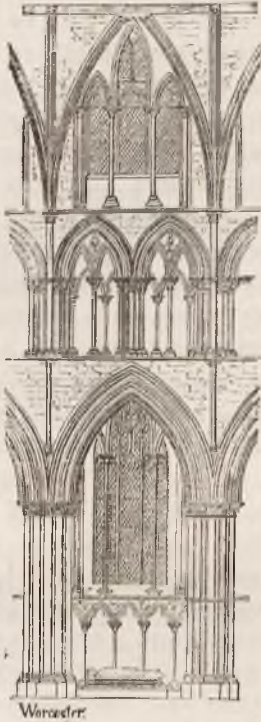
Беверлейскiй мюнстеръ. Внутренняя система восточныхъ частей. По Пети (Petit).

полняющая стѣну позднѣйшаго сѣвернаго фаса очень знаменательно выражаетъ туземный принципъ; — беверлейскiй мюнстеръ, статное сооруженiе, замѣчательное въ своихъ подробностяхъ столь же энергическою, какъ и своевольно игривою обдѣлкой (западныя части хоть и моложе, выполнены однако по системѣ восточныхъ); — рипонскiй мюнстеръ, съ полнымъ достоинства фасаднымъ сооруженiемъ, о двухъ башняхъ, производящiй успокоительный эффектъ хорошо расположенною системою ланцетныхъ оконъ (внутренность силою почти передѣлана); — развалины церкви аббатства Ривд (Rievaulx), беиландской и клироса фаунтенской (Fountains); церковь св. Кутберта въ Дарлингтонѣ; церковь въ Скелтонѣ; любопытную по декорации и ёп' монктонскую; восточную часть дѣргамскаго собора («девятислтанную часовню»); развалины церкви въ Тейнмутѣ и красивую часовню въ Керкетидѣ.

За тѣмъ слѣдуетъ привести рядъ построекъ, выполненныхъ въ продолженiе или завершенiе древнѣйшихъ памятниковъ и по ихъ же системѣ: — восточныя части рочестерскаго собора, съ столь рѣдкимъ въ готикѣ сооруженiемъ обширной кривы (клиросъ съ 1227 или 1239 г.); — позднѣйшiя части собора въ Чичестерѣ, съ сильнымъ въ верховьи клироса подходомъ къ французской рашней готикѣ и вмѣстѣ съ подѣломъ

передней части храма на пять кораблей, — единственный такого рода примѣръ въ цѣлой Англiи; — позднѣйшiя части ромейской церкви, съ болѣе органическимъ расчлененiемъ внутренности, нежели какое вообще свойственно англiйской готикѣ, но при этомъ безъ верховыхъ сводовъ и даже безъ предположенiя возвести ихъ; — передѣлку западныхъ частей сент'альбанской церкви, въ выдержанно-готической формаци, также безъ сводчатаго покрытiя, и немного позднѣйшiй клиросъ этой церкви; — клиросъ элiйскаго собора (1235—52), котораго система особенно отличается своимъ сдержанно-яснымъ развитiемъ, и присоединенное къ западной его части почти около

того же времени предельные (такъ-называемая «Галилея»); фасадъ питер-бороускаго собора, выступающій по всей ширинѣ зданія въ видѣ высоко-



Ворестерскій соборъ. Внутренняя система клироса. По Бриттону.



Веллскій соборъ. Внутренняя система переднихъ кораблей. По Бриттону.

распахнутой стрѣлчатой сѣни, съ стройными башнями по угламъ; — древнюю «Богородичную часовню» въ бристольскомъ соборѣ; — Богородичную часовню и сѣверное крыло поперечья гирфордскаго собора, — последнее очень любопытный и характерный въ своемъ родѣ образецъ прихотливости отделки въ англійской ранней готикѣ, съ почти прямолинейными боками стрѣлчатыхъ оконъ и галерейныхъ аркадъ, хотя и заполненныхъ узорчатою прорѣзью.



Веллскій соборъ. Капиталь столпа въ переднемъ кораблѣ. По Бриттону.

Далѣе — кой-какіе остатки въ Вельсѣ: корабельныя аркады церкви кѣмгерскаго аббатства (Cwmhir), близъ Рейндера, живо расчлененныя по оцѣнчивой основной формѣ, — и развалины древняго собора въ Лландлаффѣ, съ романскими опять воспоминаньями.

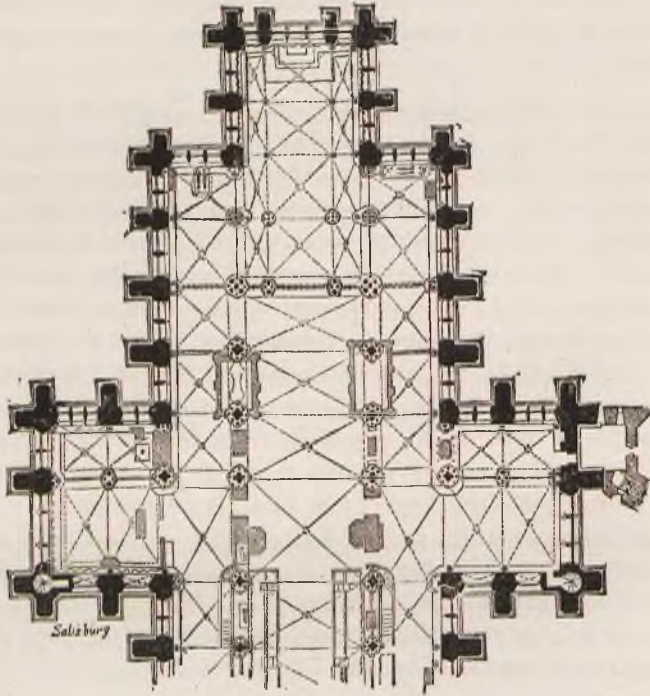
Важнѣйшія зодческія стремленія 13-го вѣка, и уже съ самой ранней его поры, отчасти рѣшительно вдавался въ разработку національной особенноти, отчасти болѣе или менѣе подчиняясь французскимъ вліяніямъ, заявляютъ себя въ постройкѣ цѣлаго ряда новыхъ соборовъ, по различнымъ мѣстностямъ страны. Другіе памятники примыкаютъ возможности къ ихъ направленіямъ.

Прежде всего слѣдуетъ назвать соборъ въ Веллзѣ (Wells). Западныя его части, съ 1214 г., принадлежатъ первой половинѣ столѣтія, низъ восточныхъ — второй, а ихъ верхъ — позднѣйшей эпохѣ. Первые представляютъ внутри крѣпко-замкнутую въ себѣ систему, благодаря которой своеобразный способъ обдѣлки, съ устраненіемъ всего произвольнаго, прихотливаго, перимического, и притомъ съ полнымъ развитіемъ въ орнаментѣ оригинальныхъ видообразованій англійской ранней готики, развертывается какъ нельзя лучше и удовлетворительнѣй. Относящійся также къ первому періоду постройки фасадъ снабженъ выступающими по бокамъ башнями и богатою декоративною отдѣлкой; по ему опять-таки недостаетъ продуманной общей связи и выработки. Онъ богато украшенъ скульптурою, но въ такомъ несообразномъ распорядкѣ, что ея (кромѣ фронтоннаго вѣнца средней части) обдѣланы устои; послѣдніе, теряя отъ того свое статическое значеніе, совершенно превращаются въ кивоты для статуй. — Вліянія и послѣдствія системы корабельнаго устройства въ Веллзѣ обнаруживаются въ развалинахъ церкви венлобскаго аббатства и св. Лаврентія въ Ивегамъ, въ (разновременномъ, съ позднѣйшими верхними частями) клиросѣ карлейльскаго собора и въ церкви аббатства Тинтернъ.

Далѣе идетъ въ ресторекій соборъ, который, за исключеніемъ нѣкоторыхъ древнѣйшихъ частей, принадлежитъ своимъ клиросомъ первой половинѣ 13-го вѣка. И здѣсь, въ клиросной части, находимъ строго-сдержанное развитіе національнаго элемента, но уже съ наклономъ къ болѣе живому расчлененію противъ того, какое видѣли мы въ Веллзѣ. Въ кораблѣ замѣтно болѣе трезвое и произвольное воспроизведеніе той же системы.

За тѣмъ слѣдуетъ вполне подходящее сюда по стилю зданіе, — соборъ въ Салисбѣри, выстроенный съ 1220 по 58 г. Наружныя части закончены не многимъ позже. Онъ представляетъ особенно-характеристическій примѣръ развитія и общаго эффекта внутреннихъ пространствъ по англійской системѣ, съ двумя поперечьями и непосредственно примыкающей къ клиросу Богородичною часовней; послѣдняя, которой потолокъ держится на воздушно-стройныхъ столпоколоннахъ, въ высшей степени граціозное произведеніе. Да и вся система внутренняго строя отличается легкимъ развитіемъ, которой гармоническій ритмъ нарушенъ однакожъ декоративнымъ произволомъ въ неизящныхъ, прорѣзью заполненныхъ, аркадахъ трифорія. Вся кругомъ наружность выработана съ ясною простотою. Фасадъ состоитъ изъ высокаго, возведеннаго передъ главнымъ корпусомъ, декоративнаго сооруженія, безо всякой впрочемъ скульптурной отдѣлки. Средняя, богато-изукрашенная и снабженная высокимъ шпиромъ, башня, — значительнѣйшая этого рода постройка во всей англійской готикѣ. — Остатки церкви иетлійскаго аббатства (Net-

ley), близъ Винчестра (съ 1249 г.), выдають вліяніе строительной логи, дѣйствовавшей въ Салисбѣри.



Планъ восточныхъ частей салисбѣрійскаго собора. По Бриттону.

Линкольнскій соборъ, обширѣйшею западной своей частью (кромя нѣсколькихъ тяблъ, которыя постарѣе) принадлежитъ первой половинѣ 13 го вѣка, а восточной частью — второй. Онъ образуетъ удачное, съ живымъ художественнымъ чувствомъ проведенное звено между англійскою манерой и французскою. Въ западной части отношеніе это выдержано строже и въ первобытѣйшихъ сравнительно формахъ, въ восточной — съ явною наклопностью къ блестящимъ формамъ французской готики. Громадное окно, заповняющее собой восточную стѣну (которая и здѣсь прямолинейна, даетъ богатѣйшій образецъ благородно-выработанной прорѣзи по французской системѣ. Между наружными частями заслуживаетъ особеннаго вниманія средняя опять башня, выполненная въ статномъ раннеготическомъ характерѣ. — Фасады пріоратской церкви въ Бингамъ и обвалившейся церкви кройлаидекаго аббатства представляютъ воспроизведеніе узорчатой прорѣзи линкольнской.

Небольшой личфильдскій соборъ ¹ обнаруживаетъ въ западныхъ частяхъ своихъ, при нарядно-богатой отдѣлкѣ, подобное же стремленіе сочетать

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 52, фиг. 7 и сл.

англійскіе мотивы съ французскими, но далеко не въ столь тѣсномъ со-
проникновеніи. Двубашенный фасадъ существенно держится французскаго
начала, но утратилъ все сильныя коренныя черты послѣдняго (онъ лишился
даже устоевъ) и опять-таки покрытъ произвольно мелкою декорацией. Вос-
точные части все почти принадлежать гораздо позднѣйшей эпохѣ.

Церковь вестминстерскаго аббатства въ Лондонѣ (съ 1245 г.) —
единственный примѣръ безусловнаго усвоенія французской системы, съ об-
ходомъ и вѣнцомъ часовень въ планѣ клироса, съ высокопарными propor-
ціями въ сооруженіи, съ соответвенною тому организаціей всехъ внут-
реннихъ формъ, съ развитіемъ системы наружныхъ устоевъ. Все цѣлое све-
дено при этомъ къ одному строгому и полному важности закону, который,
чуждаясь всякаго декоративнаго излишества дѣйствуетъ только своей соб-
ственной возвышенностью, какъ въ пропорціяхъ, такъ и въ рѣшающихъ дѣло
формахъ. Англійская народная манера замѣтна въ однихъ лишь второстепен-
ныхъ подробностяхъ. (Средняя клиросная часовня должна была въслѣдствіи
уступить мѣсто великолѣпной часовнѣ Генриха VII. Фасадъ принадлежитъ
18-му уже столѣтію). — Подходящую сюда форму плана встрѣтимъ еще
только въ клиросѣ церкви тьюксбѣрійскаго аббатства.

Особенно знаменательные примѣры англійской раннеготической системы и
постояннаго ея развитія представляетъ далѣе цѣлый рядъ капитульныхъ
домовъ. * Домъ, находящійся при оxfordскомъ соборѣ, — простой четырехъ-
угольникъ, въ изящно-благородномъ раннеготическомъ характерѣ. Другіе —
все сплошь многоугольники, по большей части съ колонною посреди для
поддержки свода: капитульный домъ въ Линкольнѣ отличается притомъ
нарядной строгостью, личфильдскій — роскошною орнаментикою, вест-
минстерскій — строго церковнымъ характеромъ, салисбѣрійскій, при-
надлежащій уже второй половинѣ вѣка, — особеннымъ достоинствомъ и
очень благороднымъ развитіемъ готической системы; іоркскій, выстроен-
ный подъ конецъ столѣтія, также очень богатъ и значителенъ, но уже не
столь тщательно выработанъ; веллзскій, около 1300 г., при болѣе произ-
вольныхъ формахъ, замѣчателенъ своей криптообразною подстройкой.

Впрочемъ въ Англіи есть много небольшихъ городскихъ церквей, съ призна-
ками пошиба 13-го вѣка. Иногда встрѣчается въ нихъ тотъ первоначальный
переходъ отъ формы простыхъ ланцетныхъ оконъ къ заповняемымъ узорча-
тыми переплетами, какой замѣтили мы выше во Франціи, въ суассонскомъ
соборѣ, въ церкви Сенъ-Ле-д'Эссерана (стр. 19), и т. д. Въ качествѣ по-
добныхъ примѣровъ слѣдуетъ назвать бронзоверскую церковь въ Вар-
викширѣ и коттерстокскую въ Нортгэмптонширѣ.

Своенародный смыслъ заявляетъ себя далѣе въ разныхъ декоративныхъ
постройкахъ. Надгробныя памятники, каковъ наприм. воздвигнутый въ іорк-

* Такъ назывались дома, строившіеся при фундашовыхъ и соборныхъ храмахъ, а также и
при монастыряхъ, для должностныхъ въцерковныхъ собраніи принадлежащаго къ храму
или монастырю благаго и чернаго духовенства, которое составляло такимъ образомъ свой
особый сходъ или капитулъ.

скомъ соборѣ архіепископу Вальтеру Грею (умеръ 1255 г.), выстроившему, какъ думаютъ, поперечье этого собора, или каковъ еще сооруженный епископу Бридпорту (умеръ 1262 г.) въ салисбѣрійскомъ, благолѣпно украшаются колончатою и арочною отдѣлкой. Въ числѣ этого рода работъ должно особенно обратить вниманіе на такъ-называемые «каменные кресты», памятные столпы съ кивотами для статуй и съ вѣнчающимъ ихъ башеннымъ шпилемъ, каковы геддингтонскій подъ Кеттерингомъ, и находящіеся близъ Нортамтона и въ Вальтгамѣ, которые (не говоря о множествѣ несуществующихъ уже другихъ) сооружены были 1290 г. въ память королевы Элеоноры.

Шотландія въ 13-мъ вѣкѣ воспроизводитъ формы англійской ранней готики, въ строгой вообще отдѣлкѣ, но сохраняя долѣе воспоминанія романизма въ частныхъ подробностяхъ.

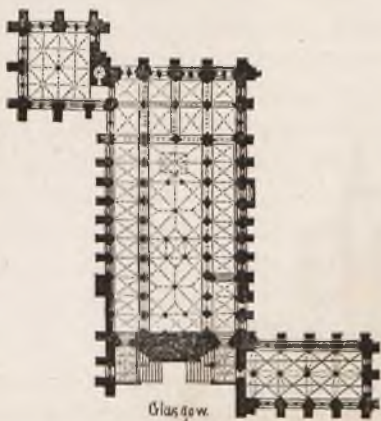
Переходные еще элементы проглядываютъ въ инчольмскомъ капитульномъ домѣ (Инчольмъ при устьѣ Форта), въ значительной церкви аббатства Эберброкъ и въ южномъ крылѣ поперечья эльгинскаго собора (съ 1223 г.), котораго клиросъ носитъ уже развитыя формы исходной поры вѣка (послѣ 1270), тогда какъ все остальное принадлежитъ позднѣйшему еще времени.



Узорчатое окно въ гласгоускомъ соборѣ. По Биллингеу.

Энергическою выработкой раннеготической системы отличается соборъ въ Глазго, особенно выстроенный около 1240 г. клиросъ, подъ которымъ выведена обширная крыша, обусловленная покатою въ томъ мѣстѣ земли.

Западная часть примыкает къ формамъ клироса, но поступательно ихъ развивая. Средній корабль съ плоской крышею. — Вотъ еще другіе примѣры



Планъ крыты гласгускаго собора. По Колли.

этой системы, удерживающей полу-романскую округлую форму въ подробностяхъ (что переходитъ даже и въ позднюю готику Шотландцевъ): церковь аббатства Пёсли (Paisley), къ югозападу отъ Глаго, развалины церкви аббатства Плёскардейнъ, на югозападъ отъ Эльгина, клиросъ дёй-фармлейнскаго собора и нѣкоторыя части дёйбленскаго (оба впрочемъ передѣланы), а также средній корабль обрушившейся голирудской церкви близъ Единбурга.

Въ развалинѣ маленькаго собора Гебридскаго острова Эйоны старобытныя формы ранней готики мѣшajúтся съ позднѣйшими. — Въ восточной части клироса керквальскаго собора на Оркнейскихъ островахъ древняя система (I, 475) является преобразованною въ готическомъ смыслѣ.

Въ Ирландіи, разсматриваемой здѣсь эпохѣ принадлежатъ повидимому церкви аббатствъ въ Джарнойнтъ, Ньютоунъ и Бектайвѣ.

Норвегія.

Норвегія, и въ ранней своей готикѣ, слѣдуетъ непосредственно англійскимъ образцамъ, какъ слѣдовала имъ въ каменныхъ постройкахъ позднероманскаго стиля.

Крайне замѣчательнымъ произведеніемъ, возникшимъ изъ такого именно перекося системы, съ своеобразною притомъ переработкою ея на мѣстный ладъ, представляется соборная церковь въ Дронтгеймѣ. Поперечный корабль ея (I, 563) былъ уже ранѣе возведенъ въ позднероманскихъ формахъ. Во второй четверти 13-го вѣка примкнулъ къ нему клиросъ, а съ 1248 г. присоединены передніе корабли. Впослѣдствіи зданіе подвергалось разнообразнымъ порчамъ и поврежденіямъ, такъ что въ первобытномъ видѣ сохранились только нѣкоторыя части его (да и тѣ мѣстами передѣланы). Клиросъ состоитъ изъ продолжнаго сооруженія, отъ котораго уцѣлѣли безъ перестройки только стѣны боковыхъ его кораблей, и потомъ изъ увѣнчанаго ку-

поломъ великолѣпнаго восьмиугольника, которымъ замыкается онъ къ востоку. Здѣсь, при помощи сподручнаго каменнаго матерьяла, развернуть во всемъ



Восточный видъ дроптгейскаго собора. По Минутоли.

блескъ декоративный элементъ англійской ранней готики, къ которому въ частности примѣшиваются романскія воспоминанія, черты удивительной классической обдѣлки и роскошно-игриваго фантастическаго элемента; при



Дроптгейскаго собора. Часть стѣнныхъ аркавъ въ обходѣ восьмиугольника. По Минутоли.

этомъ соблюдена вполне римическая соразмѣрность пропорцій, и цѣлое (насколько оно еще сохранилось) возведено свободною рукою къ торжественному совокушному эффекту. Это — дѣло мастера, распоряжающагося обильнѣйшимъ запасомъ формъ, который радостно чувствуетъ себя полнымъ его хозяиномъ и который въ то же самое время обвѣваетъ все прошлое печужи такимъ поэтическимъ чувствомъ, которое возникло чуть ли не на почвѣ родной древесѣврной поэзіи (какъ прежде было съ фантастическими рѣзными узорами въ норвежскихъ деревянныхъ храмахъ). Передніе корабли, отъ которыхъ уцѣлѣли наружныя только стѣны, обличаютъ то же направленіе, но не съ такою уже богатою фантазіей, а съ болѣе отчетливымъ развитіемъ собственно-готическаго элемента, съ безусловнымъ подражаніемъ стилю англійскихъ образцовъ.

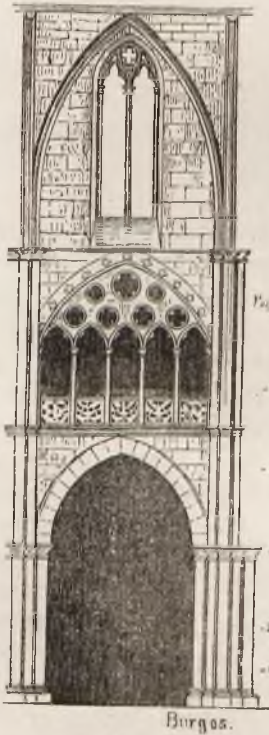
Вотъ еще другіе, правда гораздо маловажнѣйшіе, примѣры воспроизведенія англійской ранней готики: восточная часть Маріинской церкви въ Бергенѣ (съ 1248 г.); западная сторона тамошняго собора, опять уже въ нѣсколько богатѣйшей формаци; клиросъ собора въ Ставангерѣ, а также, повидимому, и дальская церковь (Dale) въ Согнѣ, которой порталы удостоиваются особенныхъ похвалъ.

Въ Швецію готическая форма перешла, кажется, черезъ сѣверогерманское посредство. Памятники южной области ея, Сконе, имѣютъ по крайней мѣрѣ много общаго съ нѣмецко-готическою архитектурой. Въ качествѣ примѣровъ переходной еще обдѣлки здѣсь воисервыхъ должно назвать церковь основаннаго въ 1267 г. монастыря «Сѣрыхъ братьевъ» въ Истадѣ и маленькую церковь въ Скавѣрѣ; какъ зданіе простого строго-готическаго характера, храмъ Пресв. Богородицы въ Гельзинборгѣ (съ подвышеннымъ, но безоконнымъ середнимъ кораблемъ). — Далѣе къ сѣверу также мотивами переходнаго еще стиля отличается, повидимому, церковь въ Стренгнесѣ, на озерѣ Меларь. — Унеальскій соборъ, существующій говорятъ съ 1287 г., напоминаетъ тѣ церкви германо-балтійскихъ странъ, въ которыхъ схема французскихъ соборовъ преобразована въ строгомъ и трезвомъ характерѣ, по условіямъ кирпичной постройки, и которыхъ первымъ примѣромъ предстаетъ Маріинская церковь въ Любекѣ (II, 5—). Зодчимъ этого собора называютъ Француза Этьенна де Воннѣй (Vonnéil). Значеніе вѣроятнаго здѣсь французскаго вліянія, а равно и соотношеніе между строительными предпріятіями сѣверныхъ и южныхъ прибалтійскихъ странъ, разъясняется, надо думать, впоследствии болѣе тщательными изысканіями археологовъ.

Испаниа.

Въ испанской готикѣ 13-го вѣка обнаруживается полная самоотдача богатому сѣверофранцузскому образцу, только видоизмѣненному тѣмъ романтическимъ смысломъ, который выдаетъ себя въ отзывахъ богато изукрашеннаго романизма этихъ мѣстностей и въ продолжающемся еще дѣйстви фантастическихъ мотивовъ мавританской архитектуры. Однакожь обнаруженные доселѣ извѣстия, при недостаткѣ за эту именно эпоху удовлетворительныхъ снимковъ, не допускаютъ еще здѣсь ни какого ближе опредѣляющаго сужденія, особливо насчетъ мелкихъ-сравнительно памятниковъ и насчетъ того національнаго элемента, который въ нихъ-то вѣроятно всего рѣзче и высказывается.

Важнѣйшимъ монументомъ въ сѣверной Испаніи предстаетъ основанный 1221 г. бургосскій соборъ. Онъ выстроенъ по сѣверо-французскому плану, съ обдѣлкой внутренней системы на первичный образецъ, съ старобытными мотивами въ клиросѣ, такъ что наприм. стержни расчлененныхъ столбовъ одѣты еще романско-фантастическимъ узоромъ. Также и фасадъ выведенъ рѣшительно по французскому способу, но значительно долей блестящаго своего верха онъ принадлежитъ позднѣйшей уже эпохѣ (что впрочемъ слѣдуетъ сказать и о нѣкоторыхъ другихъ частяхъ зданія). — Изъ числа прочихъ раннеготическихъ



Бургосскій соборъ. Внутренняя система. По Гулю.

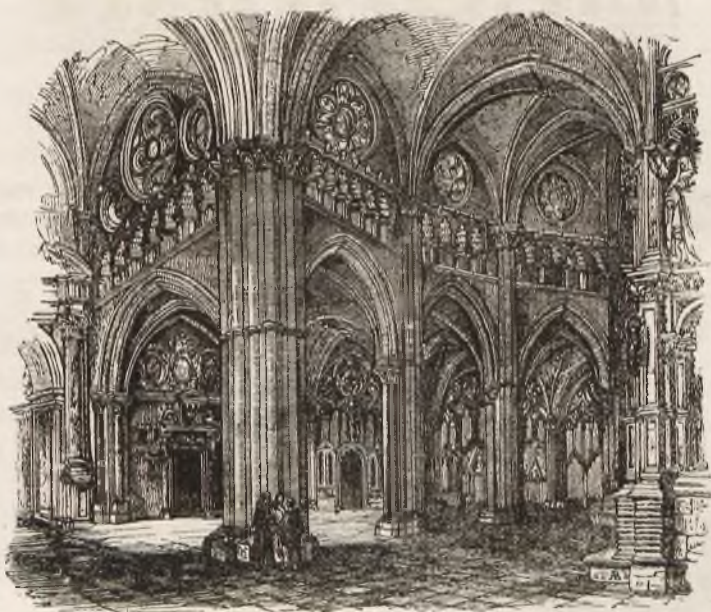


Бургосскій соборъ. Капитали и лѣвиной узоръ на колоннахъ клиросаго обхода. По Вилья-Амилю.

церквей въ Бургосѣ кажется особенно важны храмы Санта-Клара (послѣ 1248 г.) и Санта-Эстеваъ, — первый въ степенно-строгомъ типѣ, послѣдній съ болѣе оживленнымъ расчлененіемъ.

Время сооружеія церкви св. Франциска въ Балагерѣ (на сѣверовостокъ отъ Лериды) относится къ 1227 г., св. Мартина въ Гуэскѣ — къ 1250, храма Постра Сенора дель-Карменъ въ Барселонѣ — къ 1287. — На ряду съ другими образцами сѣверныхъ окраинъ слѣдуетъ еще разъ назвать порталъ таррагонскаго фасада. — По части крытыхъ ходовъ надобно привести сооруженный въ богатомъ переходномъ стилѣ крытый ходъ въ веруэльскомъ монастырѣ (къ юговостоку отъ Таррагоны) и простой готическій въ монастырѣ гуэртскомъ (между Мадридомъ и Сарагосою, — съ позднѣйшею надстройкой).

Въ южной Испаніи особенно значителенъ толедскій соборъ, ¹ основанный 1227 г. Архитектоника его слѣдуетъ образцу буржскаго собора



Внутренній видъ толедскаго собора. По Вилья Амизю.

во Франціи (II, 26); при богатомъ пятириздѣльномъ планѣ, корабли идутъ вверхъ уступами. Въ живо проведенномъ расчлененіи внутренности заявляетъ себя парадная мавро-романская декорация, придающая особенную прелесть конструктивному складу зданія и его эффекту, кажется между прочимъ и въ клироузѣ; она видна въ обдѣлкѣ корабельныхъ аркадъ и ихъ игриво-узорчатыхъ перемычекъ, въ галерейныхъ аркадахъ надъ ними, составленныхъ помавритански изъ разнообразной формы дугъ или же сплошь изъ энергическихъ многолопастныхъ, въ розетныхъ окнахъ надъ галереями середняго изъ боковыхъ кораблей, и т. д.

¹ Denkmäler der Kunst, рuc. 58, фиг. 1.

Далѣ принадлежатъ сюда соборы бадахосскій, корійскій, сегорвскій, баэскій (остатки такъ-называемаго стараго собора), отли-



Кларосный трифорій въ толедскомъ соборѣ. По Вилья-Амлю.

чающіеся вообще массивною строгостью и отчасти выстроенные еще въ переходномъ стилѣ, а равно и богатоукрашенный фасадъ церкви св. Марка въ Севильѣ, который обдѣланъ въ полумавританскомъ стилѣ.

О португальскихъ постройкахъ, которыя принадлежали бы ранней готикѣ 12-го столѣтія, нѣтъ у насъ до сихъ поръ ни какихъ извѣстій.

Италія.

Въ разныхъ мѣстностяхъ Италіи уже съ весьма ранней поры 13-го вѣка являются попытки къ введенію готики. Но мы и прежде указывали на то (I, 367), что романизмъ держался здѣсь съ непоколебимою энергіей. Не только (какъ было наприм. въ Германіи) обокъ съ готическими попытками долго строили по прежнему и въ романскомъ стилѣ; не только (какъ наприм. въ Англіи) соблюдали въ основаніи пространственный строй романизма, удовлетворяя требованіямъ готики единственно лишь въ преизбыткѣ отдѣльныхъ частей: даже и самая композиція того зданія, котораго строитель какъ будто обратился уже къ готической формѣ, часто остается еще вѣрною романскому преданію, и только тѣ либо другіе мотивы въ обдѣлкѣ подробностей, въ расчлененіи, въ орнаментовкѣ, обличаютъ склонность къ современному готическому вкусу. Благодаря этому возникаютъ такіа смѣшныя формы, которыя въ самомъ дѣлѣ можно столько же отнести къ романизму, сколько и къ готикѣ, и ко-

торыхъ классификація окончательнo рѣшается только преобладающимъ духовнымъ настроеніемъ — тѣмъ, что собственно придаетъ зданію художественную его душу. Тринадцатый вѣкъ представляетъ замѣчательныя такого рода произведенія, гдѣ животворное вліяніе готики какъ бы излилось на романскую основную форму. Декоративный элементъ, и съ совершенно преобладающей притомъ силою, является здѣсь рѣшителемъ спора между двумя стилями, какъ впрочемъ оно и должно быть по самому свойству паличныхъ условій; зато, при спокойной, размѣренной простотѣ основныхъ формъ, онъ развертывается обыкновенно ясными въ основаніи чертами, къ которымъ столь же размѣренно примыкаетъ потомъ и нарядная игра подробностей.

Произведенія ранней итальянской готики конечно очень разнообразны, смотря по различнымъ областямъ края, по мѣстнымъ школамъ и по направленію отдѣльныхъ мастеровъ, которыхъ индивидуальность, при такихъ обстоятельствахъ, должна была снискать существенное значеніе.

Вопервыхъ очень важны группы тосканскихъ памятниковъ. Здѣсь готическій стиль начинается весьма значительнымъ сооруженіемъ, церковью св. Франциска въ Ассизи (съ 1228 по 1253 г.), родоначальницей всѣхъ храмовъ францисканскаго ордена, оказавшаго столь сильное вліяніе и на историческое развитіе архитектуры. Она состоитъ изъ обширнаго нижняго храма-обдѣлаишаго еще въ переходномъ стилѣ, и изъ верхняго, представляющаго готическую систему въ строгомъ и ясномъ развитіи; внѣшность отличается простымъ массивнымъ характеромъ при (обычной на югѣ) плосконаклонной покрывшѣ. Первымъ мастеромъ постройки былъ Нѣмецъ Якобу съ; не льзя однако выводить принятую въ ней систему изъ Германіи, такъ какъ готика при началѣ этого сооруженія была еще и тамъ совершенно не развита.

Соборъ въ Аренцо, строившійся, какъ думаютъ, по плану того же мастера, но оконченный только подъ исходъ вѣка, представляетъ въ своей внутренности, при простой также обдѣлкѣ, чрезвычайно чистое и достойное развитіе готической системы. То же самое должно сказать о сооруженной съ 1278 г. въ простѣйшемъ еще характерѣ (но около 1566 существенно пердѣланной) доминиканской церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи. Къ этому направленію подходит не столь значительная церковь св. Доминика въ Праго. — Ему придавъ характеръ сухой строгости въ (пердѣланной потомъ нѣново) церкви св. Троицы во Флоренціи, сооруженной около 1250 г. по плану Николая Пизано.

Существенно отстываетъ отъ этой формы великолѣпный сізанскій соборъ, принадлежащій второй половинѣ 13-го столѣтія. Это — столбовое, сводчатое сооруженіе полуроманскаго еще стиля, гдѣ намеки на готику едва замѣтны въ расчлененіи столбовъ, въ большей легкости пропорцій, и гдѣ законъ ея высказался яснѣе только въ формѣ оконъ. Надъ скресткомъ кораблей, по романскому также преданію, и притомъ въ своеобразномъ характерѣ, возвышается куполь; постоянно перемежающіеся внутри слои бѣлаго и темнаго мрамора, явно противорѣча готическому складу, въ свою очередь напоминаютъ романизмъ. Западный фасадъ (съ 1284 г.) считается произведеніемъ ваятеля Джованни Пизано; унаслѣдованный отъ мѣстнаго рома-

низма подѣлъ частей выработанъ здѣсь сильно и нарядно по готическому закону, подходя преимущественно къ приѣмамъ французской готики; фасадъ снабженъ колончатыми порталами, галереями, большими круглыми окнами и высокими щитами. (Другія части собора принадлежатъ позднѣйшему времени). — Сосѣдняя церковь св. Квирика представляетъ подобную же обдѣлку порталовъ (1288 г.). — Орвіэтекій соборъ,¹ застроенный съ 1290 г. и продолжаемый въ 1310 подъ руководствомъ Лоренцо Мантани, является внутри преимущественно романскою колоннадою базиликой, а въ фасадѣ подражаетъ сѣнскому, съ тою только разницею, что энергическія формы послѣдняго сведены здѣсь силою на болѣе изъясную декоративную обдѣлку и припоровлены служить тонкой обрмовкой для скульптуръ и мозаикъ, заполняющихъ отдѣльныя части фасада.

Сюда же подходят по направленію другія строительныя работы вышеомянутаго Джованни Пизано: благолѣпное (кладбищное) сооруженіе Кампо Санто въ Пизѣ (1283.), тамоніяя церковка Санта Марія делья Синна; съ блестящею декоративною обдѣлкою во вѣншности, соборный храмъ въ Прато, церковь св. Доминика въ Перуджии; (въ пынѣшемъ ея сооруженіи принадлежитъ сюда четырехугольное клиросное пространство).

Другое опять направленіе развилось съ исходомъ вѣка во Флоренціи благодаря обширной дѣятельности тамоняго мастера Арнольфо ди Камбіо. Обзоръ его слѣдуетъ впрочемъ отложить до слѣдующаго періода, такъ какъ оно служитъ прямою подготовкой къ стремленіямъ 14-го вѣка.

Въ то же время въ тосканской архитектурѣ начинается художественная система могучихъ палатныхъ построекъ. Это — прочныя каменные дома, намекающіе своимъ полукрѣпостнымъ характеромъ на эпоху безпрестанныхъ городскихъ смуть и на всегдашнюю потребность въ обороноу, а красивыми аркадными окнами верхнихъ этажей обнаруживающіе всю отраду обезнеченнаго такимъ способомъ существованія. Изъкоторыя палаты, выстроенныя въ переходномъ еще стилѣ, каковы палаццо Гвинджи въ Луккѣ, палаццо подесты (посадника) въ Орвіэто, палата городской общины въ Перуджии, знаменуютъ собою эпоху 13-го вѣка, за которой слѣдуетъ потомъ крайне блистательное развитіе въ 14-мъ.

Верхняя Италия, въ изъкоторыхъ уже прежде поименованныхъ нами зданіяхъ (I, 370), стоящихъ на переходѣ между романскою и готическою обдѣлкой, обнаруживаетъ среди готическихъ формъ проблески зашедшей сюда искужи сѣверной формы. Храмъ св. Андрея въ Верчелли и особенно каедральный соборъ въ Асти замѣчательны этимъ по преимуществу въ

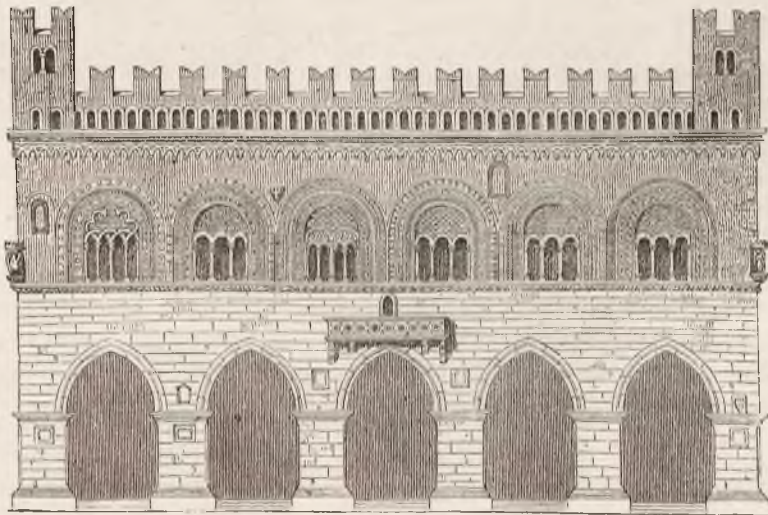
¹ Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 6.

полуготическихъ своихъ частяхъ. — Но еще болѣе значителенъ фасадъ собора, въ Генуѣ выдающій непосредственное вліяніе французскихъ образцовъ съ совмѣстнымъ въ то же время дѣйствіемъ тосканскаго способа обдѣлки.

Въ Венеціи церкви Санта Марія де' Фрари (съ 1230 г., построенная, говорятъ, по плану Николая Пизано) и Санти Джованни э Паоло (сооруженная, какъ думаютъ, учениками этого мастера) представляютъ образцы раннеготическаго колоннаднаго сооруженія, гдѣ къ замѣтованному изъ Франціи мотиву привходятъ нѣкоторыя подробности чисто-итальянской обдѣлки; первая изъ нихъ соединяетъ эти элементы въ довольно строгой еще формѣ, вторая — уже въ болѣе свободной.

Выше говорено о томъ (I, 371), какъ крѣпко держались романизма въ Миланской области, какъ медленно переходили тамъ къ готической обдѣлкѣ; причѣмъ указаны были и главные образцы этого направленія. Въ нѣкоторыхъ другихъ памятникахъ готическій элементъ выступилъ уже яснѣе: таковы Августинская церковь и храмъ св. Франциска въ Павіи, соборъ въ Виченцѣ, церкви св. Евфиміи и св. Пазарія въ Веронѣ, и т. д.

Особенно значительными и своеобразно-выработанными произведеніями верхнеиталійской архитектуры этого времени были общественныя городскія палаты (палацы), памятники самосознательнаго процвѣтанія и свободноразвитой жизни ломбардскихъ городовъ. Въ характеристическую противоположность полукрѣпостной замкнутости тосканскихъ палатныхъ построекъ, представляютъ они въ нижнемъ этажѣ обширное и тѣсное мѣсто сборища, открывающееся во все стороны крѣпкими столбовыми аркадами, тогда какъ залы верхняго этажа обыкновенно снабжены великолѣпно отдѣланными ар-



Общественная палата въ Пiacенцѣ. По Остену.

кадными окнами. Художественныя формы существенно отличаются за 13-й вѣкъ и здѣсь переходомъ отъ романизма къ готикѣ, такъ что столбовымъ

аркадамъ дано стрѣльчатое образованіе, а окнамъ круглодужное, причемъ послѣднія выведены въ богатѣйшій узоръ, благодаря употребительной для верхней части зданія искусной кирпичной кладкѣ. Сравнительно строгими и простыми примѣрами подобныхъ сооружений могутъ служить такъ-называемые бролетто ¹ въ Молицѣ и въ Комо. Отличную и съ блестящимъ достоинствомъ выработанную постройку представляетъ общественная палата (*palazzo pubblico*) въ Пиаченцѣ, съ 1284 г. Въ такомъ же родѣ, только проще обдѣлана кремонская палата; тамонская «казенная» или «судебная палата», *casa delle finanze*, отличается уже болѣе рѣшительнымъ готическимъ характеромъ и чрезвычайной изукрашенностью формъ. Остальное принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Рядомъ съ этимъ должно привести нѣсколько княжескихъ дворцовъ, особенно замокъ Висконти въ Павіи, обширное зданіе, которое, при простотѣ, крѣпкихъ и строгихъ формахъ по улицѣ, въ надворной своей архитектурѣ далеко не чуждо нарядной красоты: стрѣльчатая колончатая аркада представляетъ ее понизу, и богатые аркадные окна полуроманскаго стиля—вверху. Другого рода обдѣлку, поповѣе, встрѣчаемъ въ древнихъ частяхъ маптуанскаго зѣмка.

Въ южной Италіи нѣкоторыя церковныя постройки въ Неаполѣ выдаютъ французское вліяніе, неразлучное съ господствомъ Франгузовъ въ тѣхъ краяхъ (съ 1265 г.): таковы вѣрнѣе церкви Сан' Лоренцо, храмы Сан' Доменико Маджоре и Сан' Піетро-а-Маджелла.

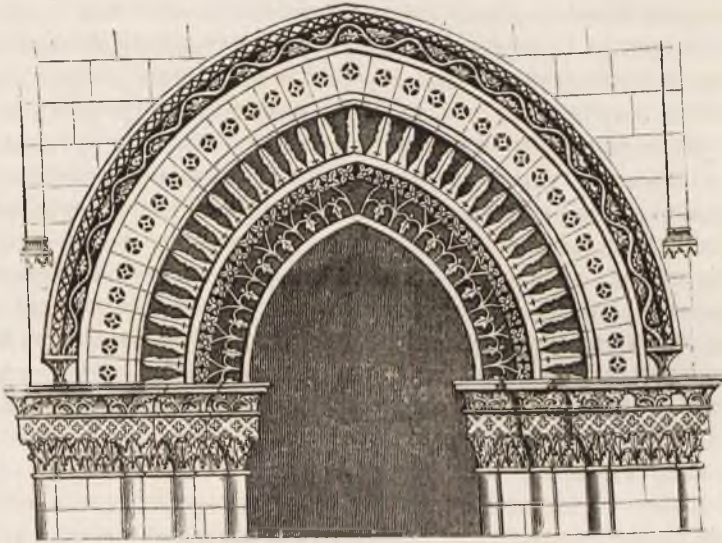
Фасадъ церкви Коллемаджо въ Аквилѣ приближается къ великолѣпнымъ тосканскимъ фасадамъ этого времени, только придавая мотивамъ ихъ какой-то страшно-фантастическій складъ.

Въ южной Апуліи должно обратить вниманіе на церкви Санта Марія д'Арбона и Сан' Піетро инъ Галатина, въ характерѣ простой и какъ бы переходной еще готики.

Нѣкоторые готическіе монументы этой эпохи въ Сициліи, на ряду съ отголосками старозавѣтнаго туземнаго вкуса, обличаютъ преимущественно слѣды ломбардскаго вліянія: таковы храмы Сан' Франческо въ Палермо (съ 1235 г.) и Сант' Агостино тамъ же; порталъ Сан' Джорджо и порталъ Оспедале (богадельня) въ Джирдженті; фасадъ Сант' Агостино въ Трапани, и т. д.

¹ Отъ средневѣковаго *brolium*, означавшаго зѣринецъ и всякое вообще огороженное или обсаженное деревьями пространство; *brolo* по новопитавянски — огородъ.

Для итальянской готики 13-го вѣка надобно еще принять въ расчетъ цѣлый рядъ декоративныхъ произведеній. Они отличаются особенно тѣмъ, что въ нихъ сплошь соединены, съ тонкимъ перѣдко тактомъ, самыя рѣзкія противоположности вкуса той эпохи: полуантичная обдѣлка при готической



Портальная арка церкви Сант' Агостино въ Палермо. По Г. Галли Пайту.

конструкціи. Но поводы къ такимъ сочетаніямъ идутъ изъ индивидуально-случайныхъ причинъ. Идѣ произведенія тосканской школы, особенно вышеупомянутыя каюедры Николая Пизано въ Пизѣ и Сіенѣ (1, 589), классическою выработкой своихъ лицезваній наводили на тотъ же самый путь и въ архитектурно-декоративной скульптурѣ; идѣ способствовали этому произведенія римской школы Козмати, удержавшей старозавѣтную полуантичную обдѣлку и при переходѣ къ основнымъ формамъ готики. Важнѣйшими трудами этой школы представляются: обдѣлка часовни «Святая Святыхъ» и Сан-Джованни ин' Латерано въ Римѣ, 1280 г.; алтарная сѣнь въ Сан-Паоло-фори-ле-мура, устроенная въ 1285 г. мастеромъ Арнольфомъ (то-есть знаменитымъ Флорентинцемъ Арнольфо ди Камбіо), и подобныя же сѣни въ церквахъ Санта Чечилія и Санта Марія ин' Козмединъ; надгробный монументъ папы Адриана V (умерш. 1276 г.) въ церкви св. Франциска въ Витербо; два позднѣйшихъ надгробныхъ памятника въ Санта Марія Маджоре и въ Санта Марія-сопра-Минерва въ Римѣ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Велѣдъ за установкою готической архитектурной системы шли рядомъ скульптурная отдѣлка и развитіе формальнаго закона ея приѣмовъ съ одной стороны, направленія и общаго строя духовнаго содержанія ея съ другой. Готическая пластика 13-го вѣка сходитя съ архитектурною композиціей въ величавости и простотѣ линий, въ строгомѣрномъ пареніи, въ выраженіи сильной борьбы задушевнаго чувства. Изъ простыхъ въ сущности основныхъ формъ, изъ болѣе или менѣе условныхъ мотивовъ, иногда не безъ взаимодѣйствія съ классическимъ элементомъ предшествовавшихъ или современныхъ стремленій поздняго романизма, развиваетъ она въ себѣ характеръ торжественнаго достоинства, одухотвореннаго аффекта, доходя въ нѣкоторыхъ, исключительныхъ правда, случаяхъ до дивной почти увѣренности въ плотскомъ, тѣлесномъ бытіи. * Но соотношеніе между архитектурнымъ и ваятельнымъ производствомъ оказываетъ на первыхъ порахъ свое рѣшительное и безусловное вліяніе; съ одной стороны пластика сильно возбуждается архитектурой, съ другой — она находитъ себѣ строгій предѣлъ къ художественному расчлененіи, такъ и въ техническихъ условіяхъ архитектурнаго цѣлаго. Далѣе послѣднихъ не идутъ даже и независимѣйшія изъ ея работъ. Вотъ почему обширная дѣятельность пластики раннеготического стиля наступаетъ преимущественно только тамъ, гдѣ архитектурная система успѣла заявить себя во всей полнотѣ своихъ богатыхъ послѣдствій.

СКУЛЬПТУРА.

Франція.

Въ большихъ соборахъ сѣверо-восточныхъ областей Франціи скульптура принимается самой щедрою рукой и съ удивительнымъ притомъ усердіемъ. Вышность зданія, — и въ особенности фасадъ, существенно разсчитаны на лицеваательную обдѣлку. Любовь къ такого рода украшенію, къ его красно-рѣчивому эффекту, къ откровенію передаваемого имъ мысленнаго содержанія, доходитъ до того, что самое излишество не считается здѣсь предосудительнымъ, что отъ этого тернить даже энергическая формація той или дру-

* Обыкновенно же относилась она къ нему слишкомъ свысока, какъ къ чему-то не только несостоятельному, но даже и недостойному.

гой отдѣльной части архитектурической композиціи (какъ впрочемъ ни рѣшительно архитектурической законъ удерживаетъ за собою преобладающее господство). Порталы сплошь заполняются пластическою работою, какъ по базаментамъ и расчлененіямъ боковыхъ стѣпокъ, такъ и по поддужьямъ среднихъ дверныхъ косяковъ, по верхнему надъ ними брусу и поддерживаемому послѣднимъ арочному люнету или тимпацу. Свободны оставались одні только характерныя архитектурическія линіи, тогда какъ все замыкаемыя ими пространства были оживлены пластикой, втѣсняемой въ эту раму иногда въ ущербъ римическимъ пропорціямъ, свисавшей нелѣпнымъ образомъ по наклоннымъ линіямъ арокъ и неизящно пересѣкавшей люнетъ стрѣльчатой дуги цѣлыми рядами фризозъ. Только введеніе фронтоннаго навѣса надъ острою дугою портала энергически скрѣпило воедино это чрезмѣрное обиліе скульптуръ; но въ полѣ между бедрами фронтона и самой арки опять-таки открылся тогда новый просторъ для усиленной скульптурной дѣятельности. Рядами пластическихъ фигуръ заполняются точно также и галереи, которыя особенно любятъ по фасадамъ французское зодчество; другія фигуры располагаются по другимъ мѣстамъ, подъ балдахинами устоевъ и т. п. Содержаніемъ этихъ рядовъ были великія таинства христіанскаго откровенія, въ догматическомъ ихъ развитіи, въ образахъ библейскихъ лицъ, въ символическомъ представленіи, и притомъ въ связи не только съ частными легендарными разказами о святыхъ, въ честь которыхъ сооружалась церковная постройка, но и съ отношеніями къ дѣйствительнымъ житейскимъ событіямъ, къ ихъ ежегодному возврату, дабы освятить эти отношенія высокимъ религіознымъ значеніемъ цѣлаго. То были самыя величавыя помыслы, которыми человѣческія силы настоятельно вызывались духовно проникать въ глубь всецѣлой задачи и вырабатывать технически-художественнымъ путемъ частныя ея подробности. Но крайній избытокъ послѣднихъ, который едва ли можно сравнить съ чѣмъ-либо другимъ, кромѣ чрезмѣрнаго богатства скульптурной отдѣлки на древнеегипетскихъ монументахъ, долженъ былъ, точно такъ же какъ и въ Египтѣ, заранѣе подрывать значеніе художественнаго развитія въ виду такой неосбытной задачи. Мысленный элементъ не переходилъ за черту извѣстной схематико-циклической нормы, да въ сущности и не могъ онъ идти далѣе, такъ-какъ само архитектурическое расположеніе неизбѣжно вело къ постоянной разбивкѣ цѣлаго на чисто одиночныя предметы. Массы этихъ одиночекъ требовали такого запаса и напряженія далеко не подготовленныхъ къ тому силъ, что его можно бы было ожидать развѣ только отъ многовѣковаго школьнаго производства (подобнаго тому, какое легло наприм. въ основу древнегреческому вапнію); поэтому приходилось употреблять въ дѣло силы очень неравныя и часто довольствоваться однимъ только общимъ намекомъ на художественныя замыслы, условною постановкою ихъ темъ и весьма нерѣдко даже варварски-грубою обдѣлкою. Архитектурическій распорядокъ велъ, какъ уже замѣчено, къ тому, что огромное большинство задачъ должно было ограничиваться изображеніемъ единичной, спокойно замкнутой въ себѣ фигуры, и оттого могло эффектно выработаться только въ моментахъ, среднихъ такому именно духовному и тѣлесному существованію. Тѣмъ не менѣе общее духовное движеніе было до того сильно, что все-таки успѣло произвести величественный общій эффектъ даже и въ пластическомъ

отношеніи, породить, при этихъ стѣснительныхъ условіяхъ, достойную совокупность стиля и, въ нѣкоторыхъ по крайней мѣрѣ изъ своихъ созданий, удачно приблизиться къ закону совершенной красоты, къ изображенію высшаго духовнаго благородства въ гармонически-выработанной тѣлесности.

Для начала стилистическаго развитія, еще въ переходѣ его отъ урочно-мертвеннаго характера прежнихъ порталныхъ скульптуръ, о которыхъ говорено выше, указываютъ, какъ на знаменательный образецъ, на скульптуры салисскаго собора и на тѣ, которыми украшены оба древнѣйшіе портала церкви въ Мантѣ (Mantes); а для наивно-грубоватаго выраженія новыхъ художественныхъ замысловъ — на изваянія западнаго портала въ ланскомъ соборѣ.¹

Далѣе, надо обратить вниманіе на скульптуры по западному фасаду парижскаго собора,² также принадлежація ранней порѣ 13-го столѣтія, — разумеется насколько онѣ уцѣлѣли въ первобытномъ видѣ послѣ передѣлокъ во второй половинѣ 18-го вѣка, послѣ революціоннаго разрушенія вконцѣ его и новѣйшихъ за тѣмъ возстановокъ. Мы указывали уже на разности въ порталномъ сооруженіи этого фасада. Нынѣшнее устройство послѣдняго началось кажется сѣвернымъ боковымъ порталомъ (Porte de la Vierge). Скульптуры его покидаютъ прежній мертвенный законъ, но не доработываются еще до новаго стилистическаго пошиба; при удачномъ вообще замыслѣ, въ обдѣлкѣ ихъ видно что-то еще нерѣшительное, въ одеждахъ какая-то вялая обвислость, съ отголоскомъ античнаго элемента на ремесленный можно-сказать ладъ. Тѣмъ знаменательнѣе здѣсь напротивъ проглядывающее уже движеніе внутренняго чувства; оно ведетъ къ удачному распорядку въ цѣломъ, къ плѣнительнымъ и яснымъ мотивамъ въ частностяхъ тѣлодвиженія, къ выраженію высокой важности и пріятно-кроткаго одушевленія, даже можно-сказать къ типу чисто-идеальнаго изящества въ образованіи головъ. Особенно отличается торжественно благолѣпнымъ распорядкомъ содержащееся въ люнетѣ рельефное изображеніе успенія Пречистой Дѣвы. — Средній порталъ, съ развитымъ на немъ величественнымъ цикломъ картицъ Страшнаго Судища, сильно потерпѣлъ отъ передѣлокъ. Южный боковой порталъ, рядомъ съ вышеприведенными древнѣйшими остатками (II, 15), представляетъ не много такихъ частей, которые относились бы къ этому собственно времени. — Скульптуры на фронтонахъ поперечнаго корабля сработаны во второй половинѣ 13-го вѣка, не ранѣе.

За тѣмъ слѣдуютъ скульптуры въ порталныхъ сѣняхъ поперечья шартресскаго собора.³ Здѣсь новый стилистическій элементъ является въ полной достоинства первичной своеобразности, съ строгой еще постановкою фигуръ, съ драпировкой одеждъ, расположенной умѣлою рукою въ тонкихъ складкахъ, и съ выраженіемъ торжественнаго мира въ головахъ, хотя и

¹ Сравни Schnaase, Geschichte der bild. Künste, V, 1, стр. 731, 735. — ² Сравни Bisson, reproductions photographiques. — ³ Denkmäler der Kunst, рис. 59, фиг. 6; рис. 60 А, фиг. 1.

отзывающихся еще условностью. — Къ нимъ примыкають далѣ скульптуры аміэнскаго собора, — уже чрезвычайно объемистыя произведенія, которыхъ выполненіе требовало по всей вѣроятности не мало времени; онѣ отчасти еще старобытной обдѣлки,¹ отчасти въ такомъ стилистическомъ характерѣ, котораго простыя, но крупныя и сильныя черты обнаруживаютъ новый стиль той эпохи въ совершенно своеобразномъ уже развитіи. Статуя Христа у средняго столпа главнаго портала отличается простымъ и строгимъ достоинствомъ. Рельефъ съ ликами апостоловъ на верхнемъ брусѣ южнаго портала особенно привлекателенъ моментами живаго общенія между ними. — Далѣ идутъ скульптуры реймскаго собора,² произведенія еще болѣе обширныя, требовавшія конечно еще больше времени и еще явнѣ выдающія разность трудившихся надъ ними художническихъ силъ. Есть здѣсь изваянія, которыя носятъ опять характеръ вышеописанной старобытной строгости, но отличаются при томъ величавыми и полными силы мотивами въ цѣломъ, приближаясь иногда замѣчательнымъ образомъ къ началамъ классической драпировки въ одеждахъ; есть однакожь и такія, которыя поражаютъ тяжелою, неуклюжею, варварски-грубою обдѣлкою. Другія, и такихъ много, полны свободнаго благородства въ постановкѣ и тѣлодвиженіи, въ крупныхъ и широкихъ мотивахъ одежды, въ одушевленномъ выраженіи головъ. До чистаго можно-сказать совершенства — забывъ всю стилистическую ограниченность — доходить послѣднее это направленіе въ статуѣ благословляющаго Христа у портала сѣвернаго крыла поперечья; фигура эта, при благороднѣйшей тѣлесности и такой драпировкѣ одежды, которыя передаютъ древній типъ Спасителя въ самомъ торжественномъ достоинствѣ и мягкомъ, свободно-плавномъ движеніи, носитъ въ головѣ и лицѣ (кромѣ только глазъ, которые немного косны) выраженіе возвышеннѣйшей кротости. — Равно и скульптуры такъ-называемой «Святой Часовни» въ Парижѣ, статуи апостоловъ и другія, представляютъ новый стиль въ полномъ развитіи, выказывая крупныя черты его съ свободнымъ достоинствомъ и щедрою иритомъ рукой.



Статуя Христа, у главнаго портала аміэнскаго собора.
По Віоля-лѣ-Дюку.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 60 А, фиг. 2. — ² Тамъ же, рис. 60 А, фигг. 3—6.

Такая же скульптурная отделка часто встрѣчается въ большемъ или меньшемъ объемѣ и на другихъ памятникахъ сѣверо-восточныхъ частей Франціи, обозначая собою разные ступени развитія. Современемъ насъ вѣроятнo подробности ознакомить съ ними ближайшія изслѣдованія и точнѣйшая оцѣнка ихъ художественнаго содержанія.



Статуя апостола въ св. Часовнѣ въ Парижѣ. По Виолле-лэ-Дюку.

При переносѣ архитектурической системы въ другія области края, на ваятельную примѣлъ кажется не обращалось вообще такого дѣятельнаго вниманія. Въ Нормандіи, какъ уже замѣчено, по большей части вовсе не имѣли ея въ виду. Но иногда попадаются и здѣсь замѣчательные ея примѣры. Такъ на древнѣйшихъ частяхъ фасада руанскаго собора находимъ въ люцетѣ арки одного изъ боковыхъ порталовъ рельефныя изображенія (изъ жизни Іоанна Крестителя) въ терико-утопченномъ стилѣ, однако не безъ живого чувства тѣлесности и съ высокимъ достоинствомъ въ драпировкѣ широкихъ одеждъ. Въ Бургундіи надо указать на скульптуры по portalу осеррекаго собора и на выработанныя въ томъ же вкусѣ декоративныя изваянія въ церквахъ городовъ Везелё и Семюръ-ан'Оксуа; въ юго-западныхъ областяхъ — на прекрасно-выполненныя

работы по portalу храма св. Северина въ Бордô, 1267 г.

Должно, кромѣ того, обратить вниманіе на скульптуры могильныхъ памятниковъ съ изображеніями погребенныхъ лицъ и съ разными пластическими и декоративными прикрасами.

Двѣ металлическихъ надгробныхъ плиты съ рельефами такого рода въ аміенскомъ соборѣ, памятники епископовъ Эвердра де Фульва (умерш. 1223 г.) и Годфруа д'Э (Еп., ум. въ 1237), служатъ характеристическими образцами моментовъ развитія скульптуры въ раннюю пору вѣка. Фигуры обоихъ прелатовъ отличаются строгимъ достоинствомъ и тщательно выработанною, мелко-складчатою обдѣлкою одеждъ.

Множество могильныхъ памятниковъ, изъ обыкновеннаго строеваго камня, выполнено въ царствованіе Людовика Святого, около середины вѣка. Подобными работами украшалъ онъ не только могилы своихъ предковъ, но и другихъ близкихъ ему людей. Эти монументы собраны теперь въ подземныхъ склепахъ сен' денисской церкви. ¹ Они характеристически отличаются

¹ См. De Guilhaemy, Monographie de l'église royale de St. Denis, etc.

крупными и полными чертами той эпохи; но великое множество однородныхъ въ сущности вещей, гдѣ сломъ приходилось ограничиваться повтореніемъ одного и того же мотива, а изобрѣтательность не встрѣчала себя по большей части ни какихъ опорныхъ точекъ въ жизненныхъ явленіяхъ, — вело зачастую къ чисто-ремесленной обдѣлкѣ. Къ лучшимъ посмертнымъ монументамъ изъ сооруженныхъ въ честь предковъ относятся памятники Роберта I и его супруги; особенно фигура послѣдней замѣчательна полными силами и богатыми линиями въ драпировкѣ одеждъ. Еще болѣе цѣнны по индивидуальному благородству подшиба памятники Людовикова брата Филиппа и сына его, Людовика, оба взяты изъ руоёмонтекаго аббатства (Roquemont) и снабжены прекрасно изваянными тумбами, на которыхъ покоятся фигуры.

Но къ какимъ противоположностямъ еще способно было художественное чувство, доказываютъ могильные памятники двухъ другихъ королевскихъ дѣтей, Иоанна и Бланки, сдѣланные изъ золоченой мѣди съ богатыми филифтяными украшениями и также перенесенные изъ Руоёмона въ Сен'Дені. При чрезвычайной нарядности орнамента, фигуры имѣютъ еще зародышно-грубый пошибъ и отличаются волиф-мертвеннымъ выраженіемъ.

Германія.

Германія съ тою же самою медленностью, съ какой приняла она готическую архитектуру, обратилась къ готическому стилю и въ пластикѣ. Старапіе свести архитектурическую систему къ возможной простотѣ удаляло здѣсь всякую охоту къ богатой отдѣлкѣ, водворившейся во Франціи; то случайное обстоятельство, что въ теченіе 13-го вѣка вообще въ Германіи мало пришлось сооружать готическихъ фасадовъ, естественно ограничило и вышній поводъ къ скульптурнымъ украшениямъ. Тѣмъ не менѣе тѣ пластическія работы 13-го вѣка, которыя пошли путемъ готики, обнаруживаютъ подчасъ живое и самостоятельно-своеобразное стремленіе. Обзоръ этого рода произведеній естественно дѣлится по мѣстнымъ группамъ.

Въ сѣверозападныхъ краяхъ слѣдуетъ указать на цѣлый рядъ примѣровъ, состоящихъ въ пластической отдѣлкѣ зданій съ наружной стороны, и особенно порталовъ.

Сюда относятся вонервыхъ скульптуры Богородичной церкви въ Трирѣ, второй четверти 13-го столѣтія. Главный порталъ, хотя въ сущности и романской еще формы, отдѣланъ въ разныхъ частяхъ своихъ обычною въ то время пластикой; другія подобныя работы встрѣчаемъ по верхнимъ площа-

дямъ входной стороны и у сѣвернаго (также полуроманскаго еще) портала. Характеръ фигуръ незатѣйливъ и строгъ, но въ немъ видны уже простые, крупные мотивы готики. Распределение скульптуръ въ главномъ порталѣ еще неудачно: идучи въ пять рядовъ по откосамъ низкихъ, полукруглыхъ арокъ, онѣ производятъ очень неблагоприятный эффектъ. Впечатлѣніе это нѣсколько смягчается въ боковомъ порталѣ тѣмъ, что арки заполнены здѣсь по большей части листовымъ орнаментомъ; находящійся въ арочномъ люнетѣ этого портала рельефъ, увѣнчаніе Пресвятой Дѣвы, соединяетъ съ строгостью обдѣлки нѣжно прочувствованное движеніе, придающее всей композиціи своеобразную уже прелесть. — Далѣе идутъ обдѣланныя въ такомъ же родѣ и отчасти вывѣтрившіяся теперь изваянія по порталу церкви въ Толей (Tholey), тяжелыя скульптуры въ полуциркульномъ южномъ порталѣ вецларскаго собора и, выработанныя гораздо мягче, — въ южномъ порталѣ западнаго поперечья пaderборскаго собора, также еще сохраняющемъ романскую форму полукруглой дуги. — Статуи у западнаго портала Елисаветинской церкви въ Марбургѣ носятъ явно-готическую форму стили, только въ грубомъ еще характерѣ.

Тѣмъ же способомъ обдѣлки отличаются фигуры надгробныхъ камней въ этихъ мѣстностяхъ, начиная почти съ середины 13-го вѣка. Должно въ особенности указать на могильный камень ландграфа Конрада тюрингенскаго (умерш. въ 1243 г.) въ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ, правда еще мертвенный, но съ оттѣнкомъ индивидуально-строгаго достоинства въ цѣломъ; на монументъ архіепископа Зигфрида фонъ Эпштейна (умерш. 1249 г.) въ майнскомъ соборѣ, съ изображеніями королей Генриха Расне и Вильгельма Голландскаго, въ мѣншую величину, по бокамъ этого прелата, возлагающаго на нихъ царскіе вѣнцы, — натянуто-принужденная композиція, отличающаяся однако живымъ чувствомъ въ подробностяхъ и уже очень замѣчательнымъ стремленіемъ къ лично-индивидуальной характеристикѣ; — на памятникъ строителя лахской церкви (Laach), съ изображеніемъ его въ ростъ выше обыкновеннаго, — и на такой же, только деревянный, памятникъ въ церкви зайпскаго монастыря, — оба, и особенно послѣдній, дебелой, но мощной работы.

Отдѣльный въ своемъ родѣ циклъ составляютъ принадлежація этому времени скульптуры бамбергскаго собора. Хронологически слѣдуютъ они непосредственно за находящимися тамъ замѣчательными изваяніями поздне-романскаго стили; мы прежде говорили (I, 379 и сл.), что въ пластическихъ работахъ сѣвернаго портала проглядываетъ начало перехода къ готикѣ. Послѣдней же принадлежатъ во первыхъ статуи южнаго портала восточной стороны, нѣсколько одиночныхъ статуй въ боковыхъ пространствахъ восточнаго клироса, и конная статуя св. короля Стефана венгерскаго въ среднемъ кораблѣ. Въ работахъ этихъ видимъ направленіе, существенно отмѣнное отъ

того, какое обличаютъ вышеупомянутыя древнѣйшія скульптуры; съ какою-то сухою важностью стараются онѣ выразить торжественный покой, отчасти мѣткимъ усвоениемъ себѣ классическихъ мотивовъ драпировки, отчасти полнѣею простотой крупныхъ линій готики; при этомъ обнаруживается и здѣсь тщательное наблюденіе естественнаго склада, въ нагихъ фигурахъ Адама и Евы, въ лошади упомянутой нами конной статуи, гдѣ лошадиная голова обдѣлана необыкновенно живо, тогда какъ въ то же самое время, изъ-за стремленія къ чувствительному выраженью, часто придается лицамъ та условная улыбка, которая напоминаетъ типы эгипетской скульптуры въ древней Греціи. — Многіе надгробные камни епископовъ, принадлежащіе въ свою очередь къ бамбергскимъ работамъ, отличаются при очень простомъ характерѣ фигуры такимъ же эгипетскимъ образованіемъ лица. Мы встрѣчаемъ его въ намятникахъ, посвященныхъ личностямъ 11-го вѣка, но равномѣрно и въ другихъ, идущихъ по конецъ 13-го, напримѣръ въ надгробномъ камнѣ епископа Бертольда фонъ Лейнигенъ (умерш. 1285 г.). Можно принять за достовѣрное, что, по первоначальному своему замыслу, этотъ типъ, существенно подходящий къ духовнымъ стремленіямъ готической эпохи и разрѣшающійся потомъ (особенно въ 14 мѣ вѣкѣ) въ выраженіе болѣе естественной мягкости и сентиментальности, вообще возникъ только съ началомъ готической формы стиля, и что поэтому монументы, поставленные лицамъ предшедшаго времени, сооружены на ряду съ прочими только уже въ этотъ позднѣйшій періодъ.¹ — То же самое должно сказать о мраморной гробницѣ епископа Свидгера фонъ Майендорфъ, бывшаго потомъ папою подъ именемъ Климента II (ум. въ 1047 г.). Крыша на этотъ саркофагъ сдѣлана въ позднѣйшее уже время;



Статуя Петра апостола въ бамбергскомъ соборѣ. Южный порталъ восточной стороны. Фр. Куглеръ.

¹ По отстройкѣ вновь собора; точно такъ же, какъ сооруженіе подобныхъ монументовъ въ честь лицъ минувшаго времени наступало и въ другихъ мѣстахъ вслѣдъ за большими перестройками, наприм. въ Сенъ Дені во Франціи, или по окончаніи соборнаго кляроса—въ Кельнѣ.

но по боковымъ его стѣнкамъ, кромѣ одной ещѣ съ фигурою усоншаго, сѣтъ нѣсколько аллегорическихъ фигуръ, отличающихся особенно живыми, размашистыми жѣстами. Это работа неоспоримо оригинальной, хотя и грубоватой художической руки, которая (еще въ смыслѣ торопливаго движенія поздне-романскаго стиля) гошится за живымъ по возможности выраженіемъ; тогда какъ въ мотивахъ драпировки и здѣсь вполнѣ явны уже типы начинающей готики.

Магдебургъ обладаетъ замѣчательнымъ памятникомъ раннеготической скульптуры въ конной статуѣ императора Оттона I на Старомъ Рынкѣ. ¹ Это — произведеіе строгаго и чрезвычайно простаго пошиба, но очень эффектное благодаря энергической постановкѣ фигуры и характерно-индивидуальной выработкѣ головы. Двѣ аллегорическія женскія фигуры, стоящія по бокамъ всадника, замѣчательны образованіемъ своихъ головъ, дышащихъ вполнѣ наивною естественностію (въ томъ чисто-саксонскомъ племенномъ характерѣ, какой сквозитъ вполнѣдствіи въ простѣйшихъ женскихъ головахъ кисти Крапаха). Архитектоническое подножіе этой группы обличаетъ въ первобытныхъ своихъ формахъ романскія еще воспоминанія; позже, подѣ конецъ 13-го вѣка, оно было расширено, и тогда присоединены къ нему другія фигуры въ стилѣ позднѣйшей этой поры. (Магдебургскій памятникъ былъ въ сильно поврежденномъ состояніи, отчасти даже изломанъ въ куски; теперь онъ опять возстановленъ). — Другая группа, изображающая того же императора и супругу его Эдию, въ небольшой раннеготической многоугольной часовнѣ магдебургскаго собора, отличается совѣтъмъ инымъ пошибомъ, будучи тяжеле въ своихъ формахъ и какъ-то рыхлѣе, расплывчатѣе въ обдѣлкѣ.

Чрезвычайно значительны скульптуры, украшающія внутренность западнаго клироса въ наумбургскомъ соборѣ. ² Воервыхъ статуи храмоздательей по стѣннымъ столнамъ клироса, выполненныя одновременно съ постройкою, — цѣлый рядъ мужскихъ и женскихъ фигуръ, изъ которыхъ нѣкоторыя стоятъ попарно. Здѣсь таже царитъ совершенно простой стиль въ спокойно-ясныхъ и крушыхъ линияхъ, тогда какъ въ тѣлесности фигуръ видно сильное жизненное чувство, а въ выраженіи характера, въ жѣстѣ и въ мотивированной имъ драпировкѣ одеждъ обнаруживается неизыскашное разнообразіе; въ то же время весь этотъ кругъ достойныхъ личностей проникнутъ общемою духовною чертою тихаго и скромнаго благородства. Рука художника достигаетъ почти совершенства безъ особеннаго стремленія къ виртуозно-

¹ Фон' Квастъ въ *Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst*, I, стр. 180. (Приложеннымъ здѣсь рисункамъ недостаетъ въ фигурныхъ частяхъ характерно-энергической своеобразности). — ² *Denkmäler der Kunst*, рис. 59, фиг. 1, 2.

сти; намекомъ на иѣзкій трепетъ души служить еще только полуусловная улыбка. Скульптуры лекторія (высокаго амвона), отдѣляющаго клиросъ отъ середняго корабля, распятіе съ Марією и Іоанномъ, и фризь со сценами изъ Страстей Христовыхъ примыкаютъ сюда въ качествѣ не много позднѣйшихъ работъ; послѣднія полны наивной свѣжести, а въ иныхъ отдѣльныхъ фигурахъ выражаютъ притомъ и сильный пафосъ. — Нѣкоторыя статуи въ клиросѣ мейсенскаго собора, ¹ императоръ Оттоъ I съ супругою и при нихъ два святыхъ, также относятся къ нѣсколько позднѣйшей дѣятельности того же самаго художественнаго направленія, какое высказалось въ наумбургскихъ статуяхъ. Онѣ и теперь еще расписаны красками (роспись эта была отчасти подновлена).

Замѣчательный надгробный памятникъ конца 13-го вѣка находится въ бреславской Крестовой церкви: это монументъ герцога Генриха IV (ум. въ 1290 г.). ² Крышка его сдѣлана изъ жженой глины съ обычнымъ изображеніемъ покойнаго, въ дебелыхъ, сильно выработанныхъ чертахъ, и съ старобытною росписью красками. Тумба, высѣченная изъ песчаника, представляетъ лица, участвовавшія въ погребеніи, и четырехъ ангеловъ, будто бы поддерживающихъ крышу; ангеламъ дано граціозно-наивное движеніе.

Болѣе обширную пластическую отдѣлку, близкую къ французско-готической системѣ и принадлежащую поздней порѣ вѣка, находимъ въ двухъ большихъ верхнерейнскихъ соборахъ. Въ особенно богатомъ развитіи представляеть ее страбургскій мюнстеръ. Но здѣсь большая часть скульптуръ погибла въ революціонныя бури конца прошлаго столѣтія и возстановлена въ новѣйшее за тѣмъ время, такъ что для разсматриваемой нами эпохи мы можемъ принять въ соображеніе только немногія части всей наличности. Нѣкоторыя работы, условно-тонкой отдѣлки, принадлежатъ какъ будто бы еще переходу отъ романизма къ готикѣ, именно — фигуры евангелистовъ и ангеловъ на средней колоннѣ въ южномъ крылѣ поперечья, на такъ-называемомъ «Эрвиновомъ столѣ». Изъ скульптуръ, украшающихъ порталъ этого крыла, значительны въ качествѣ старыхъ работъ символическія статуи ветхаго и новаго завета (Церкви и Синагоги): не блистая естественною полнотою, онѣ отличаются наивнымъ чувствомъ, тонкимъ движеніемъ, выработанною драпировкой одеждъ. (Предполагали, что подобно другимъ скульптурамъ портала онѣ сработаны дочерью строителя западнаго фасада, Сабинію фонъ Штейнбахъ, которой именемъ обозначена была и въ самомъ дѣлѣ одна изъ тамошнихъ древнихъ статуй). Сюда же подходятъ по роду и значе-

¹ Съ Нуттрихомъ (Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, II, Ser. Meissen) сравн Düssel-dorfer Kostümbuch, рис. 34. — ² Büsching, Grabmal Herzogs Heinrich des vierten von Breslau.

ню оба рельефа на порталныхъ аркахъ, изображающіе смерть и увѣнчаніе Царицы Небесной. ¹ Скульптуры западнаго фасада, въ богатствѣ распорядка, въ подробностяхъ распредѣленія и въ развитіи мысленнаго содержанья воспроизводятъ образецъ большихъ соборовъ сѣверовосточной Франціи; въ числѣ нетронутыхъ обновленіемъ частей особенно значительны статуи южнаго бокового портала, представляющія часто-встрѣчаемое символическое изображеніе двѣхъ мудрыхъ и двѣхъ юродивыхъ: онѣ отличаются вполне выработаннымъ стилемъ той эпохи и характеристическимъ разнообразіемъ движеній и мотивовъ экспрессіи. — Другой примѣръ обширной пластической отдѣлки находимъ во фрейбургскомъ мюнстерѣ, именно по portalу въ глубинѣ башеннаго сооруженія и по прилегающимъ къ нему внутреннимъ боковымъ стѣнкамъ этой сѣни. И здѣсь сплошь выдержана послѣдовательность замысла съ приурочкою къ нему множества символическихъ фигуръ, и здѣсь видна характерно-высказывшаяся особенность стиля.

Необходимо при этомъ затѣтить, что пошибъ готическихъ формъ замечательно выступаетъ и въ мелкихъ изваяніяхъ. Тутъ именно заслуживаютъ вниманіе рѣзба на камнѣ для изготовленія печатей къ грамотамъ, и въ томъ числѣ особенно лицевыхъ печатей духовенства и женщинъ, такъ какъ въ изображеніи длинныхъ одеждъ представлялся самый благопріятный случай заявить художественныя особенности стиля, да притомъ и время изготовленія такихъ печатей опредѣляется документальнымъ образомъ, а не по одиѣмъ догадкамъ. Есть уже и нѣкоторыя ближайшія изслѣдованія о подобныхъ работахъ въ Германіи, съ художественной ихъ стороны. ² Въ первой половинѣ 13-го вѣка появляются переходы изъ романскихъ формъ стиля къ готическимъ, во второй — уже определенное изящно-строгое развитіе послѣднихъ. Намекъ на эгипетскій складъ лица, нерѣдко ставящій работы эти въ параллель рѣзнымъ древнеэтрурскимъ камнямъ, встрѣчается по временамъ и здѣсь. Мастерскимъ такого рода произведеніемъ можно назвать печать Вигбольда фонъ 'Гольте, пресвитера въ Санктъ Морицъ близъ Мюнстера, съ 1270 по 1297 г. — Часто попадаетъ также рѣзба на слоновой кости. Оригинально обдѣланныя вещи этого рода состоятъ изъ шахматныхъ фигуръ, которыя рѣзались цѣлыми группами по большей части въ видѣ капителей.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 60 А, фиг. 7. — ² Franz Kugler, Beschreibung der in der K. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, стр. 22.

Англія.

Изъ эпохи романскаго стиля Англія не вынесла ни какой сколько-нибудь значительной скульптурной способности. Но свѣжая и бойкая жизнь, проявившаяся тамъ вмѣстѣ съ формами готической архитектуры, вскорѣ повела къ соотвѣтственной тому дѣятельности и по части пластическихъ изображеній. Тутъ развилось даже, во многихъ отношеніяхъ, характерно-оригинальное направленіе.

Встрѣчается бездна лицевыхъ монументовъ, надгробныхъ камней съ изображеніями покойниковъ.¹ Они представляютъ множество наглядныхъ примѣровъ зарождающагося развитія изъ чисто-первичныхъ типовъ, да потомъ и образцовъ самостоятельнаго замысла и обдѣлки въ народномъ вкусѣ. Надгробный камень одного епископа въ эксетерскомъ соборѣ, съ простою архитектурною обрѣзовкою, уже посвящею явный пошибъ раннеанглійской готики, содержитъ въ себѣ плоскую фигуру, которой черты проведены еще съ чисто варварски-ирландскимъ схематизмомъ. Его считаютъ памятникомъ епископа Варооломея, умерш. въ 1184 г.; но архитектурныя принадлежности указываютъ во всякомъ случаѣ на время послѣ начала 13-го столѣтія. Къ нему примыкаютъ, тамъ же, въ болѣе разбѣренномъ типическомъ характерѣ и съ такою же архитектурно-декоративною прикрасою, могильный камень, въ честь будто бы епископу Генриху Маршаллу (ум. 1206 г.), и другой — епископа Симона де Апулія (ум. 1223).² Напротивъ, на благолѣпномъ памятникѣ архіепископа Вальтера Грея (ум. 1255) въ іоркскомъ соборѣ,³ фигура, при всей простотѣ постановки, отличается характерными чертами уже мягко-обдѣланнаго готическаго стиля. — Особенно значительны надгробные камни рыцарскихъ особъ. Въ настоящую эпоху здѣсь отступаютъ отъ общаго на материкѣ обычая представлять усопшихъ въ торжественномъ покоѣ и даже по большей части съ сложенными на молитву руками; фигурѣ даютъ почти постоянно болѣе свободное, смѣлое можно-сказать движеніе, которое, съ явно-реалистическимъ замысломъ, крѣпко держится за жизненные мотивы и воспроизводитъ ихъ съ наивною подмѣтливостію, тогда-какъ охватывающая фигуру кольчужная броня и простое въ сущности полукафтаные вовсе и не требуютъ затѣйливой художественной обдѣлки. Уже и въ фигурахъ ранней поры столѣтія, при строгомъ еще типѣ и очень просто мотивированномъ тѣлодвиженіи, выступаетъ это направленіе; наприм. въ могильномъ камнѣ Вильяма Лонджесни (ум. 1227 г.) въ салисбѣрійскомъ соборѣ. Но вскорѣ потомъ заявляетъ себѣ вышеупомянутая сильнѣйшая оживленность: ноги обыкновенно скрещиваются, намекая этимъ на изящную или пожалуй даже стремительную поступь, руки представлены въ движеніи, мотивированномъ разнообразными цѣлями, перѣдко хватаются онѣ за рукоятку меча, какъ бы для энергической обороны отъ чьего-то нападенія. Англійскія

¹ См. вообще Stothard, The monumental effigies of Great-Britain. — ² См. Britton, Exeter Cathedral, Cathedr. antiquit, IV, pag. 20 и сл. — ³ Тамъ же, York Cath, I, pag. 46.

церкви содержатъ въ себѣ множество такого рода памятниковъ. Цѣлый рядъ ихъ находится въ церкви Храмовниковъ въ Лондонѣ. Къ самымъ замѣчательнымъ относится принадлежащій исходу вѣка монументъ герцога Роберта нормандскаго, сына Вильгельма Завоевателя, въ глосстерскомъ соборѣ.¹

Архитектура не разсчитывалась здѣсь вообще на такую обширную и продуманную пластическую отдѣлку, какъ сѣверофранцузская. Напротивъ, преобладающая въ ней декоративность ведетъ къ постоянному употребленію въ дѣло декоративныхъ скульптуръ, которыя, по большей части безъ всякаго самостоятельнаго значенія, сливаются воедино съ формами архитектурнаго орнамента. Въ послѣднемъ находить себѣ сподручный поводъ къ новому развитію та причудливость, о которой упоминали мы неоднократно прежде; она часто доходитъ до юмора, до гротеска, способна къ самой смѣлой выразительности, наприм. въ нахально-дерзкихъ образахъ чертей, которыя выглядываютъ тамъ и сямъ изъ-за капительныхъ прикраесъ въ поперечьи юркскаго собора. Но она точно такъ же смягчается до иѣжной граціи и нерѣдко радуется взоръ орнаментными видообразованіями миловиднѣйшаго изящества.



Ангель изъ скульптуръ на фасадѣ веллзскаго собора. По Флакману.

Архитектоническій остовъ заполняется самостоятельной лицевой пластикой только въ видѣ исключенія. Главнымъ этому примѣромъ можетъ служить фасадъ веллзскаго собора,² который, какъ уже говорено, по мѣрѣ развитія

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фиг. 8. — ² Cockerell, Iconography of the Westfront of Wells Cathedral. Fluxman, Lectures on sculpture, рис. 2—4.

своей строительной системы, снабжался очень богатой пластической отделкою, принадлежащею позднѣйшимъ десятилѣтіямъ первой половины вѣка, — множествомъ статуй, а также и рельефовъ, начинающихся въ догматическомъ опять порядкѣ съ моментовъ міротворенія и оканчивающихся, въ самыхъ верхнихъ частяхъ зданія, моментами Страшнаго Суда. Стилъ этихъ произведеній отличается строго-энергическимъ характеромъ и величіемъ, полнымъ простоты. — Другой замѣчательный образецъ, поздней поры вѣка, представляетъ намъ внутренность клироса въ линкольнскомъ соборѣ,¹ гдѣ скульптуры, болѣе въ вышеномянутомъ декоративномъ распорядкѣ, мѣстятся по стрѣльчатымъ люнетамъ восточныхъ трифорійныхъ аркадъ. Это сплошь почти ангельскія фигуры въ разнообразныхъ дѣйствіяхъ, изображающія «дѣло божественнаго спасенія при соучастіи ангеловъ»;² стилъ того времени выработался здѣсь до изящнаго благородства и отчасти до граціозно-свободнаго движенія, уже подготовляющаго собой дальнѣйшее стилистическое развитіе. Любопытны и нѣкоторыя другія скульптуры въ томъ же зданіи, а также еще въ капитульномъ домѣ салисбѣрійскаго собора, по фасадамъ соборовъ въ Личфильдѣ и Питерборо и церкви кройландскаго аббатства.

Исходной порѣ вѣка принадлежать сверхъ-того нѣкоторыя значительныя одиночныя скульптуры, именно: полныя достоинства бронзовые надгробные монументы короля Генриха III (умерш. 1272 г.) и королевы Элеоноры, жены Эдуарда I (ум. 1290), въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ,³ оба работы мастера Вильгельма Торелла около 1290 г., и скульптуры вышеномянутыхъ каменныхъ крестовъ, поставленныхъ въ память королевы Элеоноры.⁴ Ижеискія фигуры, въ обоихъ случаяхъ, отличаются простою граціей, знаменующей здѣсь также исходъ особенностей стили раннеготической эпохи. Полагали, что работы эти слѣдуетъ приписать вызваннымъ въ Англію итальянскимъ мастерамъ, и дѣйствительно въ архитектоникѣ приведенныхъ сейчасъ каменныхъ крестовъ есть мотивы, напоминающіе южно-готическій пѣдшибъ. Но пластическая обдѣлка во все не указываетъ на подобныя условія и отчасти даже прямо противорѣчитъ такому домыслу; причемъ надо имѣть въ виду и то, что Італія объ эту пору сама только еще подготовлялась къ усвоенію и первой выработкѣ готическаго элемента въ пластикѣ.

¹ Cockerell, Memoirs illustr. of the hist. and antiquities of the county and city of Lincoln. Wild, An illustration of the architecture and sculpture of the Cathedral church of Lincoln. — ² По иѣткому и важному, очень основательному толкованію Шнаазе. (Gesch. der bild. Künste, V, 1, стр. 777). — ³ Denkmäler der Kunst, рис. 60 А, фиг. 9 и 10. — ⁴ См. Flaxman, Lectures, рис. 5.

Италия.

Въ итальянской скульптурѣ 13-го вѣка романскій стиль является рѣшительно еще преобладающимъ, и въ произведеніяхъ Николая Пизано (I, 588 и сл.) вырабатывается онъ до дивной красоты путемъ энергическаго и сознательнаго возврата къ закону античной пластики. Дѣятельность этого мастера захватываетъ еще глубоко и вторую половину столѣтія.

Однако въ послѣднихъ его работахъ замѣтна уже наклонность къ стилистическимъ началамъ готики. Здѣсь, какъ мы прежде намекали, болѣе или менѣе виденъ плодъ соучастія юнѣйшихъ, свѣжихъ силъ. Къ этому явленію приурочиваются далѣе и другія, знаменующія въ сродственномъ ему отчасти смыслѣ переходъ отъ романскаго преданія и отъ полуантичной обдѣлки къ современному элементу, готическому. Таковы скульптуры Маргаритоне изъ Ареццо на могильномъ памятникѣ папы Григорія X (ум. 1276 г.) въ аретинскомъ соборѣ, и скульптуры Арнольфо (знаменитаго строителя флорентинскаго собора, Арнольфо ди Камбіо), украшающія алтарную стѣну его работы въ церкви св. Павла, близъ Рима (1285 г.).



Ангель, съ надгробнаго памятника кардинала Консальво въ Санта Марія Маджоре въ Римѣ.
По д'Аженуру.

Сынъ Николая, Джованни Пизано (род. около 1240, ум. 1320 г.), одаренный большой художнической силою, рѣшительно проложилъ дорогу новому направленію. Онъ былъ однимъ изъ главныхъ участниковъ въ позднѣйшихъ трудахъ своего отца (именно въ работахъ по сіенской кафедрѣ); въ теченіе 13-го вѣка создалъ онъ въ высокой степени значительныя произведенія: кромѣ несуществующаго уже надгробнаго монумента папы Урбана IV (умерш. 1264 г.) въ Перуджѣ, большой водометъ на тамошней соборной площади (около 1280, — здѣсь по крайней мѣрѣ болѣе большая часть скульптуръ навѣрно его работы), богатую отдѣлку главнаго алтаря въ аретинскомъ соборѣ (съ 1276 г.) и мн. друг. Онъ часто умѣетъ придать своимъ фигурамъ черту простого величія и незатѣливой соразмѣрности всѣхъ линий, подлинно еще отвѣчающую тому основному чувству, какое преобладаетъ въ раннеготической пластикѣ стѣврянгъ. Но онъ въ то же время и провозвѣстникъ дальнѣйшаго развитія; нѣкоторой далею своихъ работъ онъ принадлежитъ и по времени къ 14-му уже вѣку; впрочемъ онъ стоитъ во главѣ обширной школы, цѣлой постепенной череды художниковъ (дѣятельныхъ не по одному только ваянію), чьи стремленія и труды существенно относятся къ слѣдующей эпохѣ.

Поэтому ближайшее о немъ сужденіе лучше отложить до тѣхъ поръ, когда рѣчь пойдетъ объ ней.

Сюда, напротивъ, должно приурочить еще два произведенія конца 13-го вѣка, — дѣло рукъ Джованни Козма въ Римѣ: надгробные монументы епископа Дуранда въ Санта-Марія-сопра-Минерва и кардинала Консальво (умерш. 1299 г.) въ Санта-Марія Маджоре.¹ Фигуры ихъ простой пластической отдѣлки отличаются характеромъ мирнаго освященія.

Испанія.

Объ испанской скульптурѣ раннеготическихъ эпохъ нѣтъ у насъ ни какихъ ближайшихъ свидѣній. Надо упомянуть по крайней мѣрѣ о томъ, что порталы поперечныхъ кораблей бургосскаго собора снабжены обычною пластическою отдѣлкой и представляютъ въ этихъ работахъ простые типы 13-го столѣтія, — какъ кажется съ тонко-оживленными и прочувствованными иногда мотивами.

Живопись.

Введеніе готической архитектуры оказало на живопись столько же, и въ нѣкоторомъ смыслѣ даже еще больше, вліянія, нежели на скульптуру. На долю живописи, въ тѣсной связи съ архитектурой, пали обширнѣйшія можно-сказать задачи, и съ этой именно стороны добивались такого рода эффектовъ, какихъ никогда еще не вѣдало минувшее. Но тутъ же обнаружилась вмѣстѣ и усиленная зависимость первой отъ послѣдней, — зависимость, которая опять свела художественную потребность на чисто лишь схематическій намекъ того, что надлежало изобразить въ самомъ дѣлѣ. Вотъ почему во весь текущій періодъ живопись отставала отъ ваянія, сколько ни удавалось ей при извѣстныхъ обстоятельствахъ выразить общіе типы стіля, общія черты величія, достоинства и торжественности. За этотъ положенный ей предѣлъ не выступала она и въ самостоятельныхъ, независимыхъ работахъ.

¹ Это тѣ самые монументы, о которыхъ мы упоминали прежде ради ихъ архитектурныхъ формъ и находящихся на нихъ мозаикъ (I, 608).

Обзоръ этого искусства лучше раздѣлить по разнымъ его отраслямъ и подъ каждою изъ нихъ упомянуть о томъ, какому чѣ именно принадлежитъ краю. Италія останется при этомъ въ сторонѣ, такъ-какъ тамошняя живопись вплоть до начала 14-го столѣтія рѣшительно слѣдовала направленію романскаго еще стиля.

Для стѣнописи было не слишкомъ благопріятно коренное начало готическаго строеваго стиля, устранявшаго возможности большіе простѣнки. Она является сперва только одиночнымъ и случайнымъ образомъ.

Въ Германіи къ многочисленнымъ образцамъ позднероманской стѣнописи естественно примыкають и нѣкоторыя работы въ новомъ стилѣ, особенно въ только-что законченныхъ церковныхъ зданіяхъ романской архитектуры, которыхъ пространственность нуждалась еще въ подобной отдѣлкѣ. Нѣмецкое низовье Рейна представляетъ много такихъ примѣровъ. Кромѣ отрывочныхъ остатковъ, сохранившихся только по частямъ, особенно значительна живопись въ клиросной абсидѣ браувейлерской церкви, ¹ изображающая Спасителя на престолѣ, святыхъ угодниковъ и другія фигуры. Безъ замѣтно выдающагося чувства тѣлесности, готическіе типы переданы здѣсь въ простыхъ и крупныхъ чертахъ; фигура Спасителя отличается притомъ высокимъ достоинствомъ. По колоритной отдѣлкѣ, работы эти еще непосредственно примыкають къ мѣстнымъ же романскимъ; орнаментъ носитъ еще отчасти характерно-романское видообразование. Далѣе, за раннеготическія работы съ романскими отголосками выдаются также стѣнные иконы круглой часовни при церкви св. Рупрехта въ Брукѣ на Мурѣ, въ Штирии, — изображенія одиночныхъ святыхъ. ² — Кажется, еще Голландія обладала раннеготическою стѣнописью въ снесенной потомъ церкви св. Іоанна въ Горкумѣ; копія съ нихъ есть въ королевской библіотекѣ въ Гаагѣ. ³

Въ Англіи, за время около середины 13-го вѣка, упоминается о разныхъ живописныхъ работахъ, выполненныхъ по волѣ королей.

Подлинно-обширную вѣтвь монументальной живописи готическаго стиля составляетъ живопись по стеклу, которая, въ предшествовавшей романской архитектурѣ, породила лишь нѣсколько одиночныхъ украшеній, вовсе не стоявшихъ въ непосредственной связѣ съ совокупностью строительной

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 49 А, фиг. 13 и 14 — ² Mittheilungen der K. K. Central-Commission, II, стр. 310. — ³ Ближайшія свѣдѣнія у Шаазе Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 675.

системы. Произведенія ея занимають мѣсто исчезнувшихъ теперь большихъ простѣнковъ, присоединяя къ потокамъ свѣта, льющимся внутрь зданія, весь преизбытокъ самыхъ роскошныхъ и яркихъ красокъ. Представляемая ею картины распредѣляются риомически по узорчатымъ оконнымъ переплетамъ въ видѣ богатѣйшей декораціи, легко приспособляясь къ развитію того или другого глубокомысленнаго сюжета, какъ чередою единичныхъ изображеній, подходящихъ къ частному подѣлу каждаго окна, такъ и общою чередой всѣхъ оконъ въ совокупности. Подобно разноцвѣтнымъ коврамъ, сотканнмъ изъ свѣта и пыла, заполняютъ онѣ эти обширныя отверстія и, представляя взору отовсюду цѣлый міръ сіяющихъ чудесъ, доводятъ и безъ того уже чудесную строительную систему до совершенно неодолимой эффектности. Но эффектность эта тѣмъ не менѣе остается только общою и не переходитъ за черту болѣе или менѣе первичной художественности. Законъ живописной композиціи все-таки зависитъ здѣсь отъ членовъ архитектурной обрамовки, а выполненіе и обдѣлка — столько же отъ пространственныхъ отношеній, сколько и отъ приѣмовъ неумѣлой еще техники. Это мозаики, составленныя изъ сравнительно-мелкихъ кусочковъ стекла, вездѣ еще съ тяжелыми и грубоватыми контурами, которые матерьяльно обуславливались присутствіемъ соединявшихъ ихъ свинцовыхъ швовъ, а въ отношеніи къ эффекту, — потребностью въ какомъ-нибудь сильномъ противолѣйствіи чрезмѣрно-яркой игрѣ красокъ. Это или маленькія многочисленныя сцены, декоративно соединенныя въ одну общую большую картину, или же крупныя одиночныя фигуры, надъ которыми идутъ, все суживаясь вверхъ, декоративно-отдѣлашныя поля. Не смотря на чудесный можно-сказать эффектъ этихъ мозаикъ, не смотря на объемистую-часто учительную тенденцію ихъ содержанія, въ нихъ все-же рѣшительно преобладаетъ декоративная цѣль, сплошь и рядомъ довольствующаяся однимъ типично-грубымъ изображеніемъ личностей и только рѣдко обнаруживающая при этомъ основныя черты высшаго художественнаго чувства. Довольство такимъ скромнымъ результатомъ, съ одной стороны, а съ другой трата большого запаса нужныхъ для добытка его силъ, которыя изводились на чисто-ремесленныя заботы, — все это должно было служить постоянною помѣхой истинно-художественному развитію.

Франція, въ большихъ своихъ соборахъ, обладаетъ еще значительными остатками живописи на стеклу, которою они отдѣлывались объ эту именно пору; въ работахъ этихъ предстаютъ различныя моменты образованія готическаго стиля, начиная съ переходовъ его изъ романизма до вполне своеобразнаго развитія. Въ числѣ стеклениныхъ остатковъ шартрекаго собора есть нѣкоторые особенно старобытнаго пдшиба. Въ соборахъ реймскомъ, суассонскомъ, парижемскомъ (здѣсь большія розетныя окна по фасаду), осеррекомъ, шалонскомъ на Марнѣ, труайскомъ, руанскомъ, турецкомъ, пуатьерскомъ, клермон' ферранскомъ, въ «Святой Часовнѣ» въ Парижѣ, есть множество другихъ образцовъ, но самыя блестящія въ соборахъ буржскомъ² и ле-манскомъ.

¹ См. особенно F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre en France. —

² Martin et Cahier, Vitraux de la cathédrale de Bourges.

Нѣмецкихъ стеклописныхъ работъ раннеготической эпохи встрѣчается не много. Нѣсколько штукъ, простой и грубоватой обдѣлки, но въ замѣчательно строгомъ и сильномъ характерѣ первичныхъ элементовъ стиля, идутъ изъ фундушевой церкви въ Вимфенъ-им' Талѣ и хранятся теперь въ дармштадскомъ музеумѣ. Другіе образцы, принадлежащіе уже исходу вѣка и пред-



Стеклописный образъ Рождества Христова изъ фундушевой церкви въ Вимфенъ-им' Талѣ.
По Ф. Г. Мюллеру.

ставляющіе готическій стиль въ полномъ его развитіи, находимъ въ окнахъ старой капитульной залы въ Клоостериѣбургѣ,³ въ Австріи (первоначально изготовленныхъ для тамошняго крытаго хода). Еще другіе, въ многообъемлющей чередѣ и замѣчательные отчасти по композиціи и по эффектности храсокъ, — въ страасбургскомъ мюнстерѣ, въ клирошѣ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ и т. д. — Англійскія работы этого рода — въ соборахъ кантербѣрійскомъ, іоркскомъ, линкольнскомъ. — Испанскія — въ толедскомъ соборѣ.

³ Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorberrn-Stiftes Klosterneuburg, въ Jahrbuch der K. K. Central-Commission, II.

Для живописи, не непосредственно связанной съ архитектурой, надо предпочтительно обратить вниманіе на картинки въ рукописяхъ. Онѣ также передаютъ только общіе типы стиля, главные моменты его развитія, безъ особеннаго стремленія къ глубоко-художественной ихъ выработкѣ. Здѣсь слѣдуетъ еще замѣтить, что, при простомъ вообще расцвѣченіи, контуры прорисованы часто очень крѣпко, въ чемъ видно вліяніе приѣма, употребительнаго въ живописи по стеклу. Нередко также картинки эти совершенно имѣютъ видъ копій со стеклянисныхъ изображеній: толстые вездѣ очерки всѣхъ главныхъ частей (отвѣчающіе свинцовымъ ободкамъ стекольной живописи) рѣзко отягчены отъ болѣе тонкихъ линій въ подробностяхъ.



Изъ миниатюръ рукописи Тристана въ Мюнхенской бібліотекѣ Фр. Кугл.

Франція особенно славилась искусствомъ миниатюрной живописи, тѣмъ искусствомъ, «что — по словамъ Данта — въ Парижѣ и люминовою зовутъ». ¹ Изъ произведеній такого рода, принадлежащихъ Парижской бібліотекѣ, образцами волиѣ развившагося стиля выставляютъ картинки одного рукописнаго сказанія 1266 г. о чудесахъ Пресв. Дѣвы; а картинки цеалтыря, который по старинной на немъ помятѣ, слыветъ изготовленнымъ для короля Людовика Святого, ² признаютъ за работы, характеристическія въ высшей степени, хотя далеко не гениальныя по выдѣлкѣ. — Нѣкоторыя

¹ Дантъ, Чистилище, XI, 76. — ² Ваагенъ, въ Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 301, относятъ эту рукопись приблизительно къ 1300 г. Шнаазе, въ Gesch. der bild. Künste, V, 1, стр. 648, отстаиваетъ вѣрность вышеприведенной помяты.

англійскія произведенія около середины 13-го вѣка отличаются своеобразнымъ достоинствомъ характера и постановки.

Изъ числа нѣмецкихъ работъ есть такія, которыя особенно интересны и по задачѣ, и по смыслу ея выполненія. Это — картинки и рукописи нѣмецкой поэзіи, которые, по образцу вышеприведенныхъ древнѣйшихъ иллюстрацій къ стихотворнымъ сочиненіямъ, слѣдятъ за живымъ ходомъ поэтиче-



Изъ миниатюръ вейнгартенской рукописи Миллеспигеровъ въ Штуттгартѣ. Фр. Кугл.

скаго расказа по нитамъ и стараются, правда самыми незатѣливыми еще способами, наглядно воспроизвести вѣющее въ стихахъ чувство. Особенно замѣчательна въ Мюнхенской библиотекѣ рукопись Тристана, текстъ Готфрида Страсбургскаго, первой половины 13-го вѣка; ¹ картинки ея повторяютъ на-

¹ V. d. Hagen, Handschriftengemälde etc. der deutschen Liederdichter des 12 bis 14 Jahrhunderts.

ивную технику прежнихъ верхнепѣмецкихъ работъ и стоять еще на переходѣ отъ романскаго стиля къ готическому, но съ явнымъ уже поворотомъ къ типамъ послѣдняго и съ рѣзкою, манерною въ жестахъ, выставкой саптиментальнаго настроенія. Далѣе, картинки въ миннезенгерскихъ сборникахъ, гдѣ фигуры поэтовъ выводятся въ разнообразныхъ положеніяхъ, часто при обозначеніи самыхъ драматическихъ сценъ. Старѣйшія находятся въ Вейнгартенской рукописи миннезенгеровъ, принадлежащей частной библіотекѣ короля Виртембергскаго въ Штуттгартѣ, и относятся ко второй половинѣ вѣка; здѣсь видимъ вполне выразившійся готическій стиль той эпохи въ простой его строгости, незатѣбливую раскраску и вышепомянутые толстые контуры, напоминающіе принципъ живописи по стеклу. Тѣ же самыя изображенія, разработанныя только въ болѣе богатые мотивы, повторяются въ позднѣйшихъ картинкахъ одного рукописнаго отрывка въ Берлинской библіотекѣ и большой Манессевской рукописи миннезенгеровъ, въ библіотекѣ Парижской. Последнія, относящіяся ко времени около 1300 г., хотя также невысокаго художественнаго достоинства, очень замѣчательны однакожъ множествомъ наивно-замысловатыхъ мотивовъ.

И въ эту эпоху, точно такъ же какъ еще вначалѣ столѣтія, къ германской миниатюрной живописи примыкаетъ богемская. Лицевая библія Лобковицской библіотеки въ Прагѣ, содержащая въ себѣ рядомъ съ изображеніями библейскихъ сценъ картины изъ исторіи Антихриста и изъ легенды св. Вячеслава, особенно отличается драматической оживленностью отдѣльных событій. ¹

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО.

Переходъ къ новымъ условіямъ стиля былъ труденъ для декоративнаго искусства, особенно по части металлическихъ дѣлъ, такъ какъ производство ихъ рассчитывалось на красоту многоцвѣтными виллавами и держалось на широкой основѣ ремесленнаго преданія. Оно долго не отступало отъ заветныхъ образцовъ и, слѣдуя имъ, постоянно отличалось своеобразной прелестью; но зато выходило крайне мертвеннымъ и бездушнымъ въ работахъ, требующихъ вполне самостоятельнаго развитія. Вышеприведенные надгробные памятники дѣтей короля Людовика Святого, которые теперь въ Сен' Деци (II, 76),

¹ Waagen, Deutsches Kunstblatt, 1850, стр. 148 относитъ эти работы ко времени съ 1260 по 1280-й г., — Шаазе, Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 639, ставитъ ихъ до 1250.

служать знаменательнымъ тому примѣромъ, доказывая, въ какомъ ходу была тогда эта техника во Франціи, да вмѣстѣ и какъ высоко она цѣнилась. — Англія, какъ видно изъ документальныхъ свѣдѣній, получала оттуда подобныя работы для такого же употребленія; находящійся въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ надгробный монументъ Вильяма Валанскаго (умерш. въ 1296 г.), также изъ золоченой, разукрашенной финифтью, мѣди, слыветъ произведеніемъ французской техники. — Въ Германіи ковчегъ для мощей св. Елисаветы въ церкви ея, что въ Марбургѣ, — блистательная работа въ томъ же родѣ, сколько мертвенная въ лицевой своей части, столько же граціозная въ финифтяныхъ украшеніяхъ.

Могильный камень въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, съ надписью *Scolasticus*, замѣчательнъ тѣмъ, что представляетъ примѣненіе декоративныхъ средствъ другого совѣтъмъ рода. Въ изображеніи фигуры, съ мертвеннымъ еще типомъ романскаго пошиба, видны остатки какого-то воцанистаго навода поверхъ красокъ. Архитектоническая обстановка носитъ отпечатокъ ранней готики.

Свободнѣе примыкаютъ къ современнымъ формамъ стиля металлическія надгробныя плиты съ рѣзнымъ запросто рисункомъ. Теперь попадаются онѣ правда только въ одиночку, изрѣдка. Однимъ изъ такихъ произведеній германскаго искусства, и притомъ относящимся уже къ срединѣ столѣтія, считаютъ надгробную плиту епископа Ивона въ вѣрденскомъ соборѣ.¹

ПЕРІОДЪ ТРЕТІЙ.

Третій періодъ готики, эпоха 14-го вѣка, объемлетъ собою среднюю ступень развитія готическаго стиля. Художественный духъ не удовлетворяется уже той строгою возвышенностью, какая проявилась въ великихъ созданіяхъ 13-го вѣка; выработавшуюся на нихъ систему хочется ему наполнить болѣе плавной, текучей жизнью, довести законы этой системы до крайнихъ ея послѣдствій. Чудо готики завершается теперь вполне: моментъ изступленія, экстаза, достигаетъ живого и размахистаго выраженія, но въ то же время и моментъ расчета, на который чудо это опирается вездѣ. Необходимый, изъ внутренняго начала истекающій прогрессъ, получаетъ болѣею частью такъ же необходимо и изъ корениаго же начала типически-условный пошибъ; въ противень плавной обдѣлкѣ формы выступаетъ съ одинаковымъ притяза-

¹ Schnaase въ приведенной книгѣ, стр. 685.

нѣмъ на значеніе обдѣлка другого рода, болѣе черствая и сухая. Индивидуальная художественная способность выигрываетъ себѣ вмѣстѣ съ тѣмъ гораздо болѣе широкій просторъ; она правда движется по большей части въ урочныхъ или условныхъ формахъ, знаменующихъ общій характеръ современнаго строя мыслей и чувствъ; но своеобразная сила ея, съ тѣмъ меньшей необходимостью, противодѣйствуетъ болѣе и болѣе условнымъ этимъ путямъ. Такъ въ характеристической особенности этого періода непосредственно подготовлялось уже новое развитіе.

Участіе разныхъ племенъ въ художественныхъ усиліяхъ 14-го столѣтія рознится во многомъ отъ того, какое принимали они въ развитіяхъ 13-го.

АРХИТЕКТУРА.

Послѣдовательная выработка системы въ предыдущую эпоху доходитъ въ 14-мъ столѣтіи до выраженія полнѣйшей свободы, самой плавной жизненности. Достигаютъ неслыханно могучихъ пространственныхъ эффектовъ, и къ прежнимъ комбинаціямъ присоединяютъ много совѣмъ новыхъ. Конструкція не знаетъ уже болѣе ни какихъ трудностей, и смѣлость математическаго расчета находитъ себѣ вполне соответствующую цѣль въ возникшихъ или предначертанныхъ за это особливо время исполинскихъ сооруженій высокихъ сквозныхъ башенныхъ шпилей. Но именно въ такой чрезмѣрной послѣдовательности и заключается элементъ сухого школярства, подъ которымъ замираетъ тонкій повѣвъ чисто-художественнаго творчества. * Мастерски-выработавшаяся техника ведетъ къ сознательной гонкѣ за эффектомъ, заявляющей себя какъ въ планѣ и сочиненіи цѣлаго, такъ и въ болѣе рѣзкой отчеканкѣ подробностей. Расчлененіе вольностоящихъ опоръ, оконъ и другихъ подобныхъ частей постройки становится разнообразнѣе, богаче, индивидуальнѣе; орнаментъ слагается отчасти изъ хитро-переплетенныхъ геометрическихъ фигуръ, въ комбинацію которыхъ входитъ иногда игра красивыми, роскошными, произвольными даже элементами; иногда же пускается онъ въ подражанія растительнымъ формамъ, которыхъ рисунокъ, благодаря виртуозности рѣзца, нерѣдко наклоненъ уже къ явно разсчитывающей на эффектъ манерѣ. При всеобщемъ расироотращеніи готики въ эту эпоху, никакъ въ то же время и болѣе разнообразіе направленій, такъ какъ

* Доктринаризмъ дѣйствуетъ такъ же зловредно въ искусствѣ, какъ и въ политикѣ, въ педагогикѣ, во всѣхъ вообще жизненныхъ вопросахъ. Кромѣ теоретическихъ началъ необходимо еще умѣнье опредѣлять относительную ихъ важность въ примѣненіи къ даннымъ условіямъ и къ разностороннимъ требованіямъ жизни.

любая мѣстная школа пріобрѣтаетъ возможность оригинальнѣе развиваться изъ себя самой и достигать всегда новыхъ результатовъ. Этой именно цорѣ принадлежитъ вѣдѣствіе-того самая рѣзкая отчеканка національныхъ пошибовъ. Различные края занимаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ новое положеніе въ общемъ ходѣ архитектуры, и тогда какъ въ предшешую эпоху первое мѣсто принадлежало Франціи, теперь Германія рѣшительно становится на первый планъ. Здѣсь система достигаетъ своего послѣдовательнѣйшаго развитія, своей возможно-вышей разработки, но вмѣстѣ и соединеннаго съ ними перехода къ мертвенной схематичности.

Германія.

Вырабатывавшееся уже и въ предъидущую эпоху разнообразіе направленій, какимъ отличается германская готика, усилилось еще болѣе въ теченіе 14-го вѣка. Но богатая сѣверофранцузская форма стиля уступаетъ въ это время первенство своеобразно-нѣмецкой «хоромной системѣ», и національное противодѣйствіе чужеземному способу постройки распространяется по-видимому все далѣе и далѣе. Этимъ достигаютъ болѣе простоты и удобообразности общаго замысла, что однакожь часто бываетъ соединено съ величавымъ и широкимъ пространственнымъ развитіемъ въ самомъ планѣ. Не безъ рѣшительнаго вліянія на это направленіе былъ конечно могучій расцвѣтъ городскихъ общинъ, отъ которыхъ шелъ ночинъ во многихъ изъ важнѣйшихъ предпріятій того времени. Если при подобномъ направленіи мѣше заботились объ утонченной живости архитектурнаго организма, зато надобно сказать, что въ дивномъ замыслѣн воздушныхъ башенныхъ пирамидъ, стройно несущихъ свои узорчатые сѣти въ высоту, нѣмецкая готика проявляетъ такую смѣлость и выдержанность системы, которая повели къ совѣмъ новымъ комбинаціямъ и эффектамъ и можно-сказать не имѣли себѣ ни чего подобнаго ни гдѣ.

Въ нижерейнскихъ краяхъ образъ самаго величественнаго и послѣдовательнаго проведенія готики предстаетъ намъ прежде всего въ продолженіи постройки кѣльнскаго собора.¹ Долевая сѣнь съ ея яснымъ пятипрядѣльнымъ планомъ, съ ея утонченнымъ, полнымъ жизни расчлененіемъ, съ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 54 и 54 А.

многообразнѣйшимъ взаимодействіемъ между собою всѣхъ частей, была пачата велѣдъ за окончаніемъ въ 1322 г. клироса, вѣроятно еще мастеромъ Іоанномъ. Послѣдній отголосокъ прежней болѣе строгой обдѣлки формъ вездѣ уступаетъ теперь мѣсто широкому и упругому размаху свободно-завершившагося искусства. Въ органической связѣ съ этой могучей продольной сѣнью стоитъ фасадъ съ двумя громадными его башнями, правда неоконченными на дѣлѣ, но восполняемыми, благодаря уцѣлѣвшимъ по какому-то чуду старымъ чертежамъ, въ достаточной мѣрѣ для того, чтобъ опознать въ нихъ блнстательнѣйшее выраженіе цѣлой системы все легче и воздушнѣе, все стончаясь кверху, подымающихся массъ, — системы, которая проведена здѣсь крайне послѣдовательно и въ планѣ, и въ исполненіи. Характеръ обфoрмки всѣхъ частей, примыкающей въ сущности къ принципу продольной сѣни, допускаетъ однакожь нѣкоторыя видоизмѣненія, иные болѣе свободные декоративныя приемы, указывающіе уже на исходъ этого періода. — Въ мѣньшихъ размѣрахъ, но въ отрядно-ясномъ и чистомъ проявленіи, находимъ мы тотъ же принципъ стройно возносящихся башенныхъ пирамидъ въ такъ-называемомъ «Высокомъ Крестѣ»* (Hochkreuz), близъ Годесберга, относящемся къ 1333 г. — Далѣе на сѣверъ слѣдуетъ привести корабль фундашевой церкви въ Ксантенѣ (II, 43) и выстроенную около 1334 г. канитульную церковь въ Клеве, какъ простыя, ясно развитыя сооруженія, въ которыхъ видно вліяніе строительной логики кѣльскаго собора. — Позднѣйшей порѣ столѣтія принадлежитъ потомъ возведенный въ простыхъ же сравнительно формахъ корабль св. Северина въ Кѣльнѣ, котораго западная башня, строившаяся съ 1394 по 1411 г., на мѣсто системы готическихкихъ устоевъ представляетъ даже простѣйшее расчлененіе площадей, употребительное въ сѣверномъ зодчествѣ. — Въ изящныхъ пропорціяхъ, съ высокими и широкими, богато-развитыми окнами, предстаетъ намъ стройный, однопрядѣльный многоугольно-замкнутый клиросъ,



«Высокій Крестъ» подъ Годесбергомъ.
По Гальабд.

* Это готическая, стончаящаяся уступами вверх колонна, не болѣе.

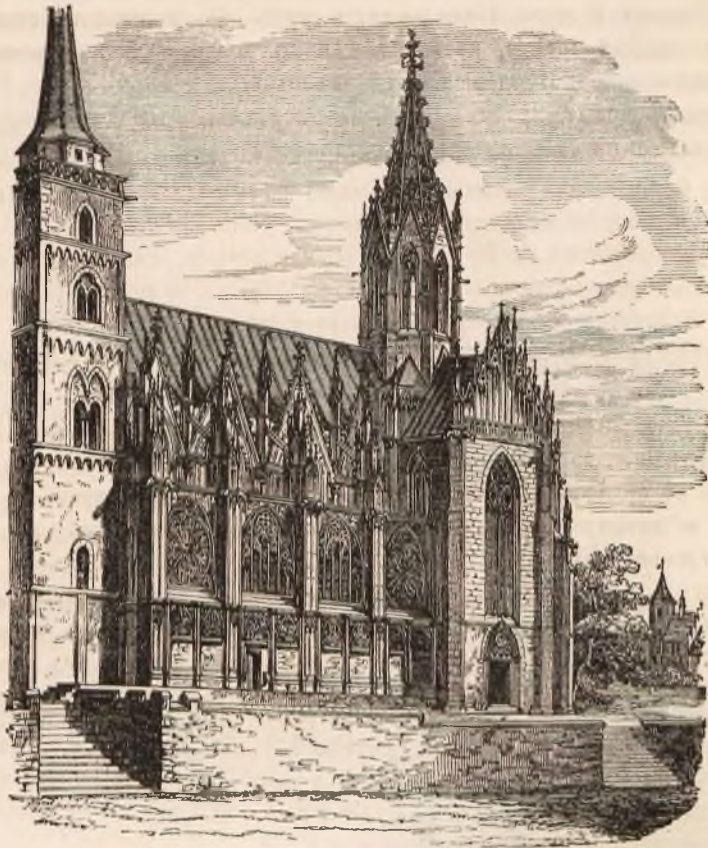
который съ 1353 г. примкнулъ спереди къ древнему мюнстеру Карла Великаго въ Ахенѣ, и который въ своихъ формахъ также прямо выдаетъ вліяніе кѣльнскихъ построекъ. Къ той же самой эпохѣ относится клиросъ св. Флорина въ Кобленцѣ (съ 1356), къ немногу позднѣйшей (1404—31) — клиросъ церкви Пресв. Богородицы тамъ же, а равно и клиросъ св. Андрея въ Кѣльнѣ (около 1414 г.), замыкающійся нарядно семиугольникомъ.

Въ противоположность къ этимъ церквамъ кѣльнскихъ группъ, извѣстное число построекъ трирскаго діоцеза принадлежитъ къ простой «хоромной» системѣ, которая, при малыхъ по большей части размѣрахъ, представляется здѣсь въ ясномъ и миловидномъ развитіи. Такова Іезуитская церковь (прежде миноритская) въ Трирѣ и особенно церковь св. Венделя, которой однопрядѣльный клиросъ освященъ въ 1360 г., а трехпрядѣльная долевая сѣнь относится правда уже къ первой половинѣ 15 го вѣка. Такому же позднему времени принадлежитъ и большинство остальныхъ церквей этой группы.

Не мало вліяніи нижнерейнскаго стиля обличаютъ въ себѣ памятники Лотарингіи, особливо — встрѣчающееся уже и въ первую эпоху образованіе клироса, съ накосъ, по діагонали размѣщенными боковыми часовнями, какъ мы видимъ это въ кеантенской фундушевой церкви и въ другихъ. Такова застроенная съ 1327 г. церковь въ Мунстерѣ, — простое, строго-монастырское зданіе, съ незатѣйливо обдѣланными четырехугольными столпами; такова церковь св. Мартина въ Понт'а-Муссонѣ, начатая въ 1334 г., но доконченная только въ слѣдующемъ столѣтіи, съ стройнымъ среднимъ кораблемъ, при умѣренныхъ пропорціяхъ и столпахъ тяжеловато-расчлененныхъ.

По среднему и верхнему Рейну достроены въ эту именно эпоху многіе значительные памятники, начатые ранѣе. Къ собору во Франкфуртѣ на Майнѣ съ 1315 по 1338 г. прибавленъ длинный однокорабельный клиросъ, а въ началѣ второй половины 14-го вѣка выведены крайне растянутыя крылья поперечья съ богато-изукрашенными порталами. — Всего блистательнѣе развернуть благородный еще декоративный стиль въ продольной сѣни Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ, — одномъ изъ богатѣйшихъ произведеній пѣмецкой готики. Это — пятипрядѣльное сооруженіе своеобразной обдѣлки, съ двумя рядами часовень по сторонамъ боковыхъ кораблей, къ которымъ часовни обращены своими стройными колонками. Средній корабль только умѣренно подвышенъ перелъ боковыми пространствами, и въ соотвѣтствіи съ этимъ пущены, скорѣе въ ширь, чѣмъ въ высоту, пропорціи оконъ, расчлененныхъ самыми роскошно-узорчатыми переплетами. Здѣсь какъ будто скрещиваются между собой вліянія школъ кѣльнской и страсбургской; послѣднюю особенно можно распознать по про-

рѣзнымъ оконнымъ переплетамъ въ видѣ большихъ узорчатыхъ колесъ. Замѣчательна еще и купольная башня со крестомъ, какъ рѣдкій въ нѣмецкой готикѣ случай. Постройка закончена во второе десятилѣтіе 14-го



Катерининская церковь въ Оппенгеймѣ, въ первобытномъ видѣ и съ возстановленнымъ шпилемъ башни. По Ф. Г. Мюллеру.

вѣка. — Далѣе относится сюда верхняя часть башни фрейбургскаго мюнстера, ¹ одно изъ самыхъ благородныхъ и наиболѣе выдержанныхъ созданій готики, которое безъ сомнѣнія проведено яснѣе и чище всѣхъ другихъ построекъ въ этомъ родѣ. Окончательное разрѣшеніе массы въ тонкій осмигранный сквозной шпиль, съ четырьмя по угламъ фіалами, и вполнѣ еще правильная, органическая обдѣлка деталей, указываютъ на первую половину 14-го столѣтія. Совокупная высота башни доходитъ до 386 футовъ.

Родъ «хоромнаго» сооруженія о пяти приделахъ представляетъ доле-вая сѣнь церкви св. Оомы въ Страсбургѣ, выстроенная, говорятъ, съ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 1—4.

1313 по 1330 г.; напротив, обычной въ тѣхъ мѣстностяхъ системы прииженныхъ боковыхъ кораблей держатся кольмарскіи мюнстеръ, котораго главнымъ зодчимъ слыветъ умершій въ 1363 г. мастеръ Вильгельмъ изъ Марбурга; западная часть главной церкви въ Шлеттштадтѣ, церковь въ Гаслахѣ, близъ Страсбурга, и друг. — Значительны потомъ также обновительныя отстройки, произведенныя въ долевои сѣни базельскаго мюнстера, сильно потерпѣвшей отъ землетрясенія въ 1356 г. Къ нимъ принадлежитъ между прочимъ западный порталъ, обдѣланный въ строгихъ еще формахъ и съ большимъ достоинствомъ.

Въ Швабіи надо воцпервыхъ назвать клиросы Святогеоргиевской или Францисканской и потомъ Діонисіевской церквей въ Эслингенѣ, оба однопродѣльные, долевыя; первый принадлежитъ срединѣ, второй концу 14-го столѣтія. Далѣе идутъ цистерціанская церковь въ Хейлигкрёйцѣ 1319 г., съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ и большимъ на востокъ окномъ, а равно подобныя же окна болѣе древнихъ клиросовъ въ Маульброшѣ и Бебенгаузенѣ.

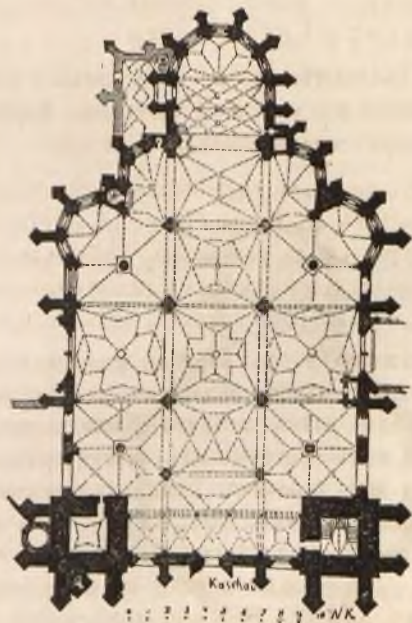
Любопытна своимъ средствомъ съ формами пражскаго собора и своею живописною отдѣлкой маленькая церковь св. Вита въ Мюльгаузенѣ на Некарѣ, выстроенная въ 1380 г.

Въ качествѣ важнѣйшей швабской постройки этого времени надо привести мюнстеръ въ Иберлингенѣ (Ueberlingen) на Боденскомъ озерѣ, зданіе значительныхъ размѣровъ, возведенное во второй половинѣ столѣтія, о пяти корабляхъ, съ двойнымъ рядомъ часовенъ и съ уступчатымъ развитіемъ въ высоту; клиросъ долевои, однопродѣльный.

Баварія, въ корабль регенсбургскаго собора,² построенномъ въ 14-мъ столѣтіи, обладаетъ значительнымъ памятникомъ этой эпохи. Долевая сѣнь здѣсь трехпродѣльная, возведенная въ широкихъ, могучихъ размѣрахъ и въ благородныхъ пропорціяхъ; расчлененіе столповъ и реберъ своловъ ясно и плавно, окна органически связаны съ трифоріями и выдержаны въ системѣ своей обдѣлки. — Сюда принадлежитъ еще обширная и простая Миоритская церковь въ Регенсбургѣ, начала 14-го столѣтія, и большія сравнительно церкви во Фрейзингѣ: Св. Іоанна, выстроенная съ 1319 по 1321 г., въ главной массѣ изъ кирпича, въ деталяхъ — изъ тесапаго камня; Бенедиктинская, сооруженная около 1345 г. и передѣланная потомъ наново внутри; наконецъ середній корабль и башенная подстройка церкви Св. Іодока въ Ландсхутѣ, возведенныя между 1338 и 1368 гг.

¹ Д-ръ Лейбницъ во 2-мъ Дополненіи къ Schwäbische Denkmäler Гейделофа. — ² Denkmäler der Kunst, рис. 54, фиг. А. Детали.

Въ австрійскихъ земляхъ важнѣйшимъ произведеніемъ этого времени предстаетъ намъ соборъ Св. Стефана въ Вѣнѣ. ¹ Клизосъ, освященный въ 1340 г., развѣтывается въ величавыхъ размѣрахъ трехпрядѣльнымъ «хоромнымъ» сооруженіемъ съ многоугольными замкѣми; продольная сѣнь присоединена къ клиросу съ 1359 г. въ сродственномъ характерѣ, однакожь съ подвышеніемъ середняго корабля, хотя и безъ выигрыша этимъ самостоятельныхъ оконъ по верхостѣнью. Пропорціи широки и свѣтлы, на хоромный ладъ; детали иногда уже не безъ примѣси произвола; снаружи, чрезвычайно высокая тяжеловѣсная кровля отчасти прикрыта блистательно изукрашенными боковыми фронтонами. Башенная постройка принадлежитъ слѣдующему періоду. — Другое, не столь обширное, сооруженіе, Св. Марія на Берегу, или Марія Штигъ (Maria Stieg), относится также къ двумъ эпохамъ: однопрядѣльный, длинный клиросъ, съ нарядно-богатою декорацией, начатъ около половины 14-го вѣка и вскорѣ потомъ оконченъ; а однопрядѣльный же, неправильно замкнутый долевымъ корабль пристроенъ уже съ 1394 г. Игриво-декоративныя формы внѣшности, и между прочимъ башни, принадлежатъ слѣдующему періоду. — Въ одинъ также корабль, въ простыхъ, благородныхъ формахъ, съ осьмиугольной башнею надъ клиросомъ, возведена съ 1332 по 1342 г. церковь картузіанскаго монастыря Гамингъ; подобное устройство дано церкви картузіанскаго монастыря Аггсбахъ близъ Мелька, въ 1380 г.; значителенъ по видимому клиросъ фундаментальной церкви въ Цветлѣ, выстроенной съ 1343 по 48 г.; далѣе, благородно выработанная церковь въ Штрасенгелѣ, близъ Граца, куда ходятъ на богомолье изъ дальнихъ мѣстъ и которая построена въ 1346—55 гг. съ тройнымъ многоугольнымъ клиросомъ и наряднымъ прорѣзнымъ шпилемъ надъ башней; сюда же принадлежитъ наконецъ клиросъ благолѣпной приходской церкви въ Берхтхольддорфѣ, которой хоромнообразный корабль былъ возведенъ только въ слѣдующемъ уже столѣтіи.



Планъ кашауэлага собора. По Генсльману.

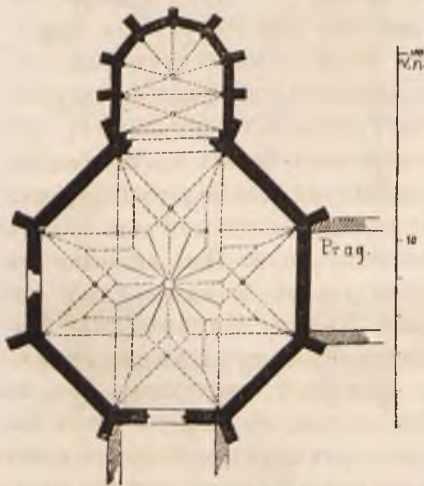
О постройкахъ въ Венгріи обнародованы до сихъ поръ отрывочныя лишь извѣстія, по несомнѣнно этотъ край примыкалъ къ направленію сѣдннихъ австрійскихъ провинцій. Среди памятниковъ его почетное мѣсто занимаетъ кажется соборъ въ Кашау, благодаря своеобразности строя, иѣ-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 7—9.

сколько подходящаго къ плану Богородичной церкви въ Трирѣ, но присоединяющаго къ этому трехчастный, богато-изукрашенный фасадъ. — Далѣе, въ Верхней Венгріи замѣчательны: бартфельдская церковь, развалина монастырской церкви Сентъ-Лѣлекъ (Св. Духа), второй половины 14-го столѣтія, и др. — На югозападѣ церковь въ Кестели (Keszthely), у Платтенскаго озера, однопрѣдѣльная, съ большимъ розетнымъ окномъ на западной сторонѣ и съ многогранными пристрѣлинами (Dienste).

Въ Седмиградіи встрѣчаемъ отрасль самой простой иѣмецко-готической системы, по большей части въ незатѣйливо-развитомъ видѣ хоромныхъ формъ. Къ этому времени относится евангелическая приходская церковь въ Мюльбахѣ, противъ обыкновенія, съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ; долевой корабль построенъ въ грубомъ раннеготическомъ еще стилѣ, но впоследствии весь храмъ, съ обновленными по верхостѣблю окнами, подведенъ подъ одну высокую крышу; клиросъ, сооруженный вконцѣ 14-го столѣтія, представляетъ благолѣпную хоромную постройку.

Въ Богеміи преданное искусству правленіе Карла IV подготовляетъ могучій въ будущемъ расцвѣтъ архитектурнаго творчества, такъ что именно съ тѣхъ только поръ этотъ край начинаетъ принимать знаменательное участіе въ историческомъ развитіи архитектуры. Прямые и явные слѣды наводятъ здѣсь на вліяніе французскихъ художниковъ, часто обнаруживающееся и въ общемъ строѣ зданій и въ формациі подробностей. Но не лзя не подмѣтить при этомъ и слѣдовъ національной переработки, особенно въ нѣкоторыхъ единичныхъ формъ, — переработки, которая уже рано новела стиль къ постепенной порчѣ. Простыми сравнительно сооруженіями первыхъ десятилѣтій этого вѣка были церкви Успенія Божіей Матери и св. Іакова въ Куттенбергѣ, изъ которыхъ послѣдняя строилась съ 1310 по 1358 г., потомъ нимбургская и кѣниггрецкая, и наконецъ церковь Августинцевъ въ Раудницѣ съ крытымъ при ней ходомъ, освященная 1330 г.



Планъ карлаторской церкви въ Прагѣ.
По Грюберу.

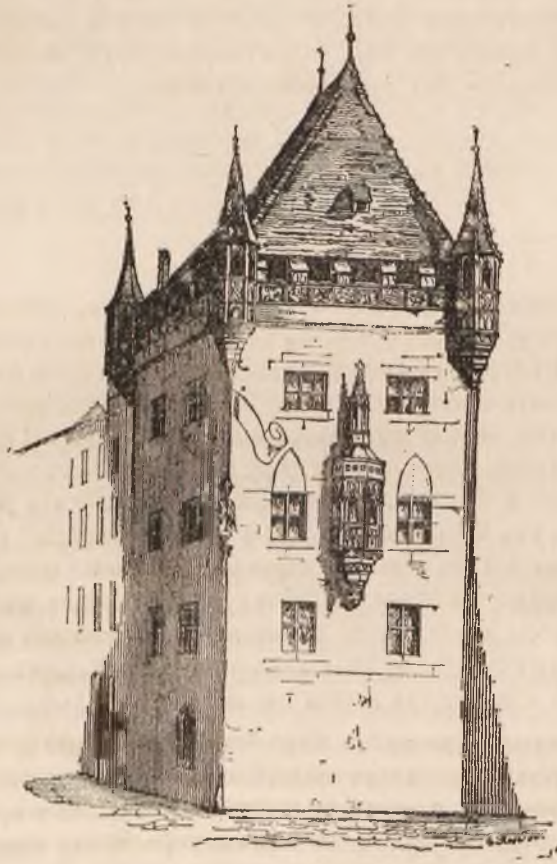
Значительнѣе были постройки, введенныя Карломъ IV въ самой Прагѣ и въ ея окрестностяхъ. Главное дѣло — соборъ, основанный еще отцомъ императора въ 1344 г. и строенный Матвѣемъ Аррасскимъ, а за тѣмъ Петромъ (Арлеромъ?) Гмюндскимъ. Но исполнѣ оконченъ былъ собственно только величавый клиросъ, освященный въ 1385 г. Вся система его на бога-

тый французскій образецъ, въ томъ же приблизительно видѣ, въ какомъ усвоилъ ее себѣ и кѣльскій соборъ. Только въ деталяхъ замѣтна здѣсь

болѣе скудная, часто произвольная и при этомъ неясная обдѣлка. Особенно богатую и живописную декорацию представляетъ часовня Св. Венцеслава, пристроенная въ 1347 г. къ замку южнаго бокового корабля. Въ такомъ же родѣ выполнены и часовни замка Карловъ тынъ, заложеннаго Карломъ между 1348 и 1357 гг.; при небольшомъ архитектурномъ расчлененіи, онѣ отличаются богатѣйшею живописною декорацией, изъ стѣнной живописи и мозаикъ, выполненныхъ золотомъ и дорогими камнями. — Значительнѣе карлодворская церковь въ Прагѣ, основанная въ 1355 г., но начатая только въ 1377: это осьмиугольникъ въ 72 фута ширины, крытый низкоробристымъ (монастырскимъ?) сводомъ, и при немъ клиросъ, который завершается многоугольнымъ замкомъ. — Петру Арлеру принадлежитъ еще клиросъ Варооломеевской церкви въ Колинѣ (1360—70 гг.), съ богатымъ въѣздомъ часовень, но перетоненный въ пропорціяхъ; далѣе пражская городская дума и тамошній мѣстѣ. — Простѣйшія постройки того же времени — трехпрѣдѣльная «хорожная» церковь монастыря Эмаусъ и церкви Аполлинара и Маріи Шнез, всѣ въ Прагѣ.

Во Франконіи особеннаго вниманія заслуживаютъ памятники Нюрнберга. Къ корабельному сооруженію церкви Св. Лоренца, выполненному въ предшешую эпоху, непосредственно примыкаетъ благолѣпный фасадъ, съ двумя просто обдѣланными башнями и съ роскошно декорированнымъ межумочнымъ пространствомъ. Оконченный въ 1332 г., богато развернутый порталъ, еще болѣе чѣмъ блестящее колесчатое окно поверхъ его, зашплененное правда скорѣе уже произвольнымъ, чѣмъ органическимъ узоромъ, обличаетъ вліяніе верхнерейнской школы. Образецъ готическаго розетнаго образованія въ благороднѣйшей и строжайшей выработкѣ представляетъ, напротивъ, возведенный въ ту же пору безбашенный фасадъ цистерціанской церкви въ Эбрахѣ. — Съ середины 14-го столѣтія архитектура Нюрнберга склоняется болѣе къ мѣщански-городскому характеру, пожалуй даже не безъ нѣкоторой доли черствости; однако производитъ иногда тѣмъ не менѣе все еще очаровательныя вещи. Менѣе замѣтно это въ Морицовской часовнѣ 1354 г., но уже явише въ церкви Пресв. Богородицы, выстроенной съ 1355 по 1361 г. Георгомъ и Фрицемъ Рупрехтами: это — хорошее сооруженіе коренастыхъ пропорцій, почти квадратное, съ однопрѣдѣльнымъ клиросомъ, незатѣйливое внутри, но снаружи очень нарядно украшенное почти-что уже свѣтскимъ городскимъ фасадомъ, которому данъ богато-декорированный порталъ. — Всего удачнѣе выходитъ эта архитектура въ небольшихъ, преимущественно декоративныхъ произведеніяхъ, каковъ наприм. такъ-называемый «красивый фонтанъ» (*der Schöne Brunnen*), сооруженный съ 1385 по 1396 г. мастеромъ Генрихомъ Бальеромъ, — пирамида въ 60 футовъ высоты, убранныя цѣлою вереницей статуй. — Потомъ клиросъ св. Зебальда (1361—77), съ свободнымъ,

хоромнообразнымъ расположеніемъ, съ равной вышины обходами вокругъ многоугольнаго замка, съ богатымъ свѣтовымъ эффектомъ, но въ деталяхъ уже нѣсколько произвольный и отчасти даже черствый, чтобъ не сказать сухой. Зато истинный перлъ наряднѣйшей детальной работы представляетъ такъ-называемая «Невѣстина дверь» (Brauthür) на сѣверной сторонѣ клироса съ значительнымъ снѣподобнымъ углубленіемъ и съ богатѣйшею прорѣзною въ камнѣ отдѣлкой.



Пассаускій домъ въ Нюрнбергѣ. Изъ книги фонъ Реттберга: Nürnberg's Kunstleben.

Мірское зодчество развивается въ то же время не менѣе изящно и монументально, — простое, степенное, безирическое въ массѣ, и напротивъ часто чрезвычайно нарядное въ подробностяхъ, въ наугольныхъ башенькахъ, въ зубцахъ и фронтонахъ. Однимъ изъ прекраснѣйшихъ въ этомъ родѣ образцовъ уцѣлѣлъ Пассаускій домъ, * выстроенный около половины 14-го вѣка, съ наряднымъ зубчатымъ увѣчаніемъ и съ башеньками по угламъ,

* Принадлежавшій графамъ Пассаускимъ.

въ серединѣ же съ выступнымъ фонаремъ (Chörlein), простого и граціознаго характера.

Во всѣхъ прочихъ мѣстностяхъ Франконіи существуютъ бокъ-обокъ разнообразныя по системѣ церковныя постройки. Сюда принадлежитъ клиросъ св. Іакова въ Ротенбургѣ на р. Тауберѣ (начатый 1373 г., тогда какъ корабль конченъ только въ слѣдующемъ столѣтіи); потомъ главная приходская церковь Пресв. Богородицы въ Бамбергѣ, которой многоугольный клиросъ представляетъ низменный обходъ при исполнѣ проведенной системѣ готической высокопарности (долевой корабль перестроенъ цѣлою). Напротивъ, въ заложенной 1377 г. вюрцбургской часовнѣ Пресв. Богородицы примѣнена къ дѣлу «хоромная» система.

Памятники саксонскихъ земель слѣдуютъ и въ текущій періодъ разнымъ мѣстнымъ преданіямъ и, смотря по этому, дѣлятся на цѣлый рядъ особыхъ группъ. Въ Брауншвейгѣ принадлежитъ сюда продольный корабль начатой въ минувшую эпоху церкви св. Эгидіи, простая трехриздѣльная хоромная постройка, безъ всякихъ дальнѣйшихъ притязаній. И другія церкви въ Брауншвейгѣ подвергаются объ эту пору архитектурнымъ преобразованіямъ; особенно богаче и благолѣпнѣе отстраиваются идущіе отъ романскихъ временъ фасады и ихъ башенныя сооруженія. Среднее прясло, служащее колокольней, украшается въ верхнемъ своемъ ярусѣ великолѣпнымъ окномъ съ узорчатой прорѣзью; а башни по бокамъ его возводятся въ простыхъ массахъ и расчленены живѣе только на поверхности. Особенно проступаетъ это въ Катерининской церкви (освященной 1343 г.), въ зданіи собора и, подъ конецъ столѣтія, въ церкви св. Андрея.

Въ Магдебургѣ мѣстный соборъ¹ подвергся за это время (до 1363 г.) разнымъ передѣлкамъ въ своемъ продольномъ кораблѣ и въ фасадѣ. Въ противень раннеготическимъ восточнымъ частямъ развивается и середній корабль на романской столбовой основѣ, съ широкимъ разбѣгомъ сводовъ, которыми воспользовались между тѣмъ для богатаго окошачаго устройства и которые подняты значительно въ высоту (почти втрое противъ ширины ихъ). Богатая прорѣзная декорация крыльевъ поперечья, подобное же оживленіе по щипцамъ боковыхъ кораблей и фасадъ, расположенный въ общемъ характерѣ брауншвейгскихъ построекъ, — все это принадлежитъ разсматриваемому здѣсь періоду. А роскошная прорѣзь верхняго прясла средней колокольни и верхніе ярусы башенъ, крытыхъ тушыми каменными пирамидами, закончены только уже въ послѣднюю эпоху Среднихъ Вѣковъ. — Въ гальберштадтскомъ соборѣ постройка шла наоборотъ отъ запада къ востоку: сначала

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 5; рис. 54 А, фиг. 6, 7 и 17, Детали.

возведенъ былъ долевой корабль, а за тѣмъ, около половины 14-го столѣтія, приступлено къ клиросу. Благородство и ясная размѣренность плана, тонкая выработка частныхъ, упрощеніе многоугольнаго клироса, котораго обходъ снабженъ одною только Маріинскою часовней, свидѣлствуютъ о благоразумномъ преобразованіи богатой французской системы. Полное завершеніе постройки относится и здѣсь къ позднѣйшей уже порѣ.

За тѣмъ слѣдуетъ назвать длинный рядъ архитектурныхъ работъ, которыми имѣлось въ виду только дополнить или возстановить существовавшіе прежде памятники. Передѣлкамъ такого рода подвергались по большей части клиросы, а иногда и фасады церквей, при чемъ замѣчательна наклонность къ удержанію тѣхъ или другихъ особенностей романскаго стиля. Сюда принадлежитъ простообдѣленный клиросъ замковой церкви въ Кведлинбургѣ, 1320 г., восточный клиросъ нѣумбургскаго собора, первой половины 14-го столѣтія, и клиросъ сосѣдней церкви во Фрейбургѣ на Уинструтѣ, той же эпохи; потомъ въ мейсенскомъ соборѣ — хоромнообразный долевой корабль, лекторій между клиросомъ и поперечьемъ и сооруженіе западныхъ башенъ, внослѣдствіи передѣльвавшихся не одинъ разъ; въ эрфуртскомъ соборѣ благолѣпный клиросъ, построенный въ 1349 — 53 гг., и своеобразная трехсторонняя порталная сѣнь въ сѣверовосточномъ углу корабля; въ штатт-ильмской церкви — прямолинейно-замкнутый клиросъ и верхніе этажи башенъ, заложенныхъ на романскій еще ладъ; въ Богородичной церкви въ Ариштадтѣ значительный хоромнообразный клиросъ о трехъ придѣлахъ, благородно выработанный въ стилѣ ранней поры 14-го столѣтія. Далѣе, въ Хейлигенштадтѣ, перестроенный послѣ пожара 1333 г. клиросъ фундушевой церкви св. Мартина и, относящееся быть-можетъ къ тому же времени, трехпридѣльное хоромное сооруженіе Маріинской церкви, равно какъ и возведенная тамъ въ 1370 г. башенная постройка церкви св. Эгидіа.

Въ высокой степени знаменательно въ 14-мъ вѣкѣ развивается «хоромное» зодчество въ Мюльгаузенѣ. Церковь св. Власія, простаго, яснаго строя вообще, съ изящно декорированными боковыми фронтонами, отвѣчаетъ ранней порѣ столѣтія. Блистательнѣй развернута система эта въ Маріинской церкви, обширномъ хоромномъ зданіи о пяти корабляхъ, съ трехпридѣльнымъ, пущеннымъ въ длину клиросомъ, который оканчивается тройнымъ многоугольнымъ замкомъ, и съ благородно-развитыми формами въ деталяхъ. Церкви св. Іакова и св. Георгія — простѣйшія сооруженія той же самой эпохи.

Въ Гессенѣ и Вестфаліи хоромная система церковной архитектуры пріобрѣтаетъ болѣе и болѣе господства и вырабатывается все однообразнѣе. Въ вецларской фундушевой церкви принадлежатъ къ этой эпохѣ: выполненное въ стилѣ богато-развитой рейпекской готики, сѣверное крыло поперечья,

ранней поры 14-го столѣтія, и относящійся къ позднѣйшему его времени съ-верный боковой корабль, а равно и своды середняго. Прямое вліяніе со стороны Елисаветинской церкви въ Марбургѣ обличаютъ церкви грюнбергская и фридбергская, монастырская въ Гайнѣ, франкенбергская, альсфельдская, и друг., принадлежація отчасти минувшей еще эпохѣ.

Вестфальскія постройки представляютъ хоромный планъ въ простомъ по-возможности характерѣ, безъ особеннаго разнообразія въ замыслѣ, безъ особеннаго богатства въ обдѣлкѣ деталей. Однимъ изъ главныхъ сооружений въ этомъ родѣ, сравнительно-строгаго еще направленія, представляется Богородичная или Надводная церковь (Ueberwasserkirche) въ Мюнстерѣ, 1340 г., съ однопрѣдѣльнымъ, простертымъ въ длину клиросомъ, благородно-развитымъ продольнымъ кораблемъ и статною массивною западною башней. Сходенъ съ нею цѣлый рядъ мѣньшихъ построекъ, каковы церкви въ Вольбекѣ, Гавикебекѣ, Штромбергѣ, съ болѣе свободнымъ и широкимъ пространственнымъ развитіемъ — Павловская и Миноритская церкви въ Зѣстѣ, менденская, принадлежащая срединѣ 14-го столѣтія, и приходская въ Верлѣ, относящаяся къ концу его. — Другія, по образцу минденскаго собора, домогаются болѣе свѣтлой и смѣлой выработки хоромной системы и болѣе живаго расчлененія въ частностяхъ. Таковы наприм. долевоу корабль Маринской церкви въ Осабрюкѣ, освященный въ 1318 г., гдѣ этотъ стиль развернуть особенно благороднымъ образомъ; свободно и стройно возносящаяся фундушевая церковь св. Маріи въ Герфордѣ, съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ, съ просто и ясно декорированными щипцами; начата въ 1340 г. Катериницкая церковь въ Осабрюкѣ, церковь св. Мартина въ Мюнстерѣ, Николаевская и Мартиновская въ Билефельдѣ, Іоанновская въ Герфордѣ и другія. Сюда привходитъ еще нѣсколько монастырскихъ церквей, отчасти съ красивыми, широкими и свѣтлыми пропорціями, каковы Доминиканская въ Дортмундѣ (клиросъ освященъ 1353 г., корабль позже), Миноритская въ Мюнстерѣ, монастырская въ Гёкстерѣ и др.

Переходъ къ архитектурѣ слѣдующаго вѣка составляютъ за тѣмъ такія постройки, какъ Ламбертовская церковь въ Мюнстерѣ и Маринская на Лугу въ Зѣстѣ, о которыхъ рѣчь впереди.

Свѣтское зодчество также замѣчательно расцвѣтаетъ объ эту пору въ Вестфаліи и производитъ такія созданія, каковы наприм. блистательно-декорированный фасадъ мюнстерской городской думы, съ отверстымъ внизу сѣннымъ или хоромнымъ этажемъ и ясно развитымъ щипцомъ, и сравнительно простѣйшій фасадъ городской думы въ Лемго.

Прилегающій съ востока ганноверскій край держится въ церковномъ строительствѣ вестфальской хоромной системы, но при исполненіи употребляетъ въ дѣло господствующій на сѣверовостокѣ Германіи кирпичный матеріяль, такъ-что здѣшняя группа построекъ занимаетъ переходное положеніе. Въ Ганноверѣ относятся сюда маленькая Николаевская часовня, ранней поры 14-го столѣтія, потомъ, особенно, начата въ 1347 г. перковь св. Эгидіи, которая вполнѣ усвоила себѣ вестфальскую хоромную

систему, тогда какъ возведенная съ 1349 г. рыночная церковь, при подобной же основной формѣ, рѣшительно подходитъ къ кирпичнымъ постройкамъ сѣверовостока. — Значительнѣе ихъ построенный въ огромныхъ размѣрахъ вѣрденскій соборъ, гдѣ вышепомянутый переходный характеръ выступаетъ еще явственнѣе. Клиросъ, начатый еще въ 1290 г., изъ двѣнадцатиграднаго передѣланъ въ пятисторонній, снабженъ обходами и, вмѣстѣ съ поперечемъ, возведенъ весь изъ тесанаго камня. По освященіи его въ 1390 г., середній корабль выстроенъ изъ кирпича только уже подъ конецъ 15-го вѣка.

Кирпичное зодчество сѣверовосточныхъ областей пріобрѣтаетъ въ 14-мъ вѣкѣ то обширное значеніе, въ силу котораго система эта, какъ особый видъ, обусловленный особенностями матерьяла, выдвинулась самостоятельно въ противенъ системѣ построекъ изъ тесанаго камня. Въ предѣлахъ обширной этой области также равномерно заявляютъ себѣ оба коренные отбѣика нѣмецкой готики, — церковь хоромнообразная (безъ подвыси середняго пространства) и церковь съ пониженіемъ боковыхъ пространствъ.

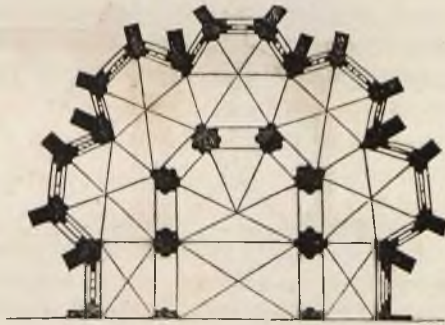
Изъ числа мало еще изслѣдованныхъ памятниковъ Силезіи надобно привести здѣсь позднѣйшія части, начатой въ минувшую эпоху, Крестовой церкви въ Бреславлѣ, которая, судя по характеру ея стиля, безъ сомнѣнія окончена только въ настоящую. Съ 1330 по 1372 г. выстроена тамъ же церковь Пресв. Богородицы на Пескахъ (*Liebfrauenkirche auf dem Sand*), хоромнообразное сооруженіе, въ стройно-возносящихся, благородныхъ пропорціяхъ, совсѣмъ безъ скрестка,* съ тремя многоугольно-замкнутыми клиросами и тонко развитыми звѣздчатыми сводами. Въ такомъ же почти родѣ, только съ прямолинейнымъ замкомъ боковыхъ пространствъ, церковь св. Доротеи (Миноритская), 1354 г. — Другія церкви въ Бреславлѣ представляютъ напротивъ значительно подвышенный середній корабль при низкихъ боковыхъ пространствахъ и такой же впрочемъ обдѣлкѣ подробностей. Такова благолѣпная Елисаветинская церковь, о трехъ тоже многоугольныхъ клиросахъ, которой западная часть, съ массивною ихъ башнею, принадлежатъ слѣдующему уже вѣку; такова еще церковь Маріи-Магдалины, съ прямолинейно замкнутымъ клиросомъ и крѣбыми опорными арками, при значительныхъ также размѣрахъ.

Свѣтская архитектура можетъ въ свою очередь выставить немаловажный образецъ въ величавомъ здаіи бреславской городской думы, котораго весь главный составъ идетъ изъ второй половины 14-го столѣтія, а бо-

* То-есть безъ пересѣчки продольной сѣни поперечною.

гатая наружная декорация угольныхъ башенокъ и щипцовъ принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Значительнѣе развернулась эта архитектура въ нижнесаксонскихъ и мекленбургскихъ земляхъ, которыхъ памятники обнаруживаютъ разныя черты сродства между собою. Въ Любекѣ относится къ этой порѣ колоссальное башенное сооруженіе Маріинской церкви вмѣстѣ съ часовней Брифкапелле (Briefkapelle): сѣверная башня, судя по надписи, начата въ 1304 г., южная въ 1310, что даетъ точное времяуказаніе и для звѣздчататаго свода часовни, чуть ли не самаго ранняго въ Германіи. — Система Маріинской церкви вначалѣ 14-го вѣка перенесена въ Мекленбургъ и представляетъ намъ здѣсь выработанною благороднѣйшимъ образомъ и вполне выдержанною, особенно въ цистерціанской церкви въ Добберанѣ. Обновленная вслѣдъ за пожаромъ 1294 г. и освященная въ 1368, выдаетъ она принципъ французскихъ соборовъ, съ приближенными боковыми пространствами, съ многоугольнымъ замкомъ клироса, снабженнаго обходомъ и вѣнцомъ часовень вокругъ, только переводя этотъ принципъ во всей строгости на кирпичное зодчество. Изящнымъ пропорціямъ зданія вполне отвѣчаетъ тонкость и разнообразіе деталей. — Не столь благородно, но зато еще величавѣе развертывается тотъ же замыселъ въ шверинскомъ соборѣ (начатомъ приблизительно съ 1365 по 1375 г. и оконченномъ только въ послѣдующую эпоху); клиросъ держится въ своемъ видообразованіи той же богатой схемѣ; высота середняго корабля достигаетъ 100 футовъ при 39 футахъ ширины; столпы, такъ же какъ и въ Добберанѣ, ясно расчленены по квадратной коренной формѣ и снабжены пристрѣлищами. — Изъ числа другихъ церквей этой группы настоящей эпохѣ принадлежатъ только, построенный съ 1339 по 1354 г., клиросъ Маріинской церкви въ Висмарѣ, да прямолинейно-замкнутый клиросъ Георгіевской церкви тамъ же. Все прочее относится къ позднѣйшимъ временамъ.

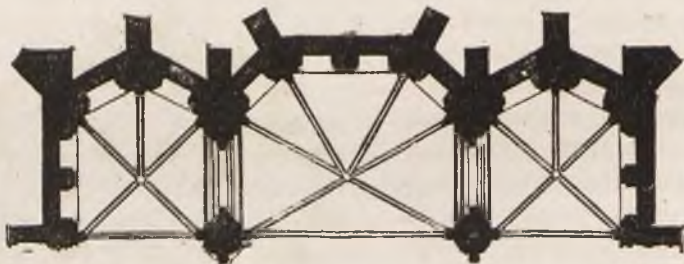


Клиросный замокъ шверинскаго собора. По Любе.

Основанная 1335 г. Катерининская церковь въ Любекѣ представляетъ ту же систему корабельной постройки, при упрощенномъ точно также клиросѣ съ тройнымъ многоугольнымъ замкомъ. Въ подобномъ родѣ выполнены еще церкви св. Петра и св. Іакова въ Ростокѣ. Напротивъ того, клиросъ любекскаго собора, построенный въ первой половинѣ 14-го столѣтія, даетъ полную разработку французскаго соборнаго стіля, съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, какъ и тамъ. — Гораздо проще пятипрядѣльная церковь св. Петра въ Любекѣ, Николаевская въ Ростокѣ, пятипрядѣльная св. Іоанна въ Люцебургѣ, Михайловская и Ламбертовская тамъ же, церкви св. Вильгадія въ Штаде, св. Петра, св.

Екатерины и св. Іакова въ Гамбургѣ, св. Іоанна въ Бременѣ и древнѣйшія части монастырской церкви въ Вингаузенѣ близъ Целле, построенныя съ 1307 по 1309 г.

Въ Брандебургскихъ мархіяхъ церковная архитектура съ самаго начала 14-го вѣка становится предпочтительно городской, и быть-можетъ въ связи съ этимъ хорошая система получаетъ здѣсь перевѣсъ. Мы видимъ это наприм. въ Маріинской церкви во Франкфуртѣ на Одерѣ, съ многоугольнымъ клиросомъ и широкимъ обходомъ, а равно и просторной поперечной сѣнью. Долевая сѣнь расширена послѣ въ пятипридѣльную. То же встречаемъ и во многихъ современныхъ этой постройкахъ, каковы Маріинская церковь въ Гранзеэ и Виттштокѣ и церковь св. Іакова въ Перлебергѣ, которой нѣсколько позднѣйшій клиросъ относится къ 1361 г., особенно же въ блистательнѣйшемъ произведеніи этой эпохи, — въ Маріинской церкви въ Пренцлау. Снаружи отличается она прямолиней-



Клиросный замокъ Маріинской церкви въ Пренцлау. По Калленбаху.

нымъ клироснымъ замкомъ и чрезвычайно богатой декорацией изъ блестящихъ прорѣзныхъ узоровъ по полю восточнаго фронтона, а внутри — многоугольнымъ замкомъ каждаго изъ частей тройнаго клироса, которыя, подобно продольной сѣни, выведены свободно и притомъ на хоромный ладъ. — Таковъ приблизительно и восточный фронтонъ Маріинской церкви въ Ней-Бранденбургѣ.

Разныя другія постройки представляютъ подходящее сюда расположеніе, при простѣйшей только обдѣлкѣ. Таковы Маріинская и Николаевская церкви въ Берлинѣ: обѣ въ сущности принадлежатъ началу 14-го столѣтія, но обновлены въ сводахъ послѣ пожара 1380 г.; послѣдняя съ красивымъ обходомъ и многоугольнымъ клироснымъ замкомъ. Тотъ же характеръ и сродственное, хотя нѣсколько болѣе сложное, образование клироса находимъ въ построенной съ 1324 по 1346 г. Годагардовской церкви въ Брандебургѣ, и упрощенную сравнительно обдѣлку въ бернауеской церкви, относящейся къ поздней порѣ 14-го столѣтія, съ дальнѣйшими впрочемъ передѣлками, именно — съ пристроеннымъ впоследствии третьимъ кораблемъ.

Померанія представляетъ разнообразное и богатое развитіе, которое во многомъ примыкало къ направленіямъ, господствовавшимъ въ мекленбург-

скихъ, браденбургскихъ и прусскихъ областяхъ. Изъ числа хоромныхъ построекъ Верхней Помераніи (заодерской) слѣдуетъ назвать: Варооломеевскую церковь въ Демминѣ, съ тройнымъ многоугольнымъ клироснымъ замкомъ; Петровскую въ Третовѣ на р. Толлензе, съ обходомъ вокругъ клироса; Николаевскую въ Англамѣ, съ тройнымъ клироснымъ замкомъ и діагональнымъ положеніемъ боковыхъ клиросовъ; Маріинскую тамъ же, которая однако проще и съ востока замыкается прямолинейною стѣной; наконецъ Іоанновскую (Францисканскую) и колосальную Іаковлевскую въ Штеттинѣ.

Благотѣпной представительницей высокопарной системы (Hochbau) является построенная съ 1311 г. Николаевская церковь въ Штральзундѣ, которая съ своимъ богатымъ клироснымъ обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ примыкаетъ къ группѣ мекленбургскихъ построекъ, не представляя однакожь вовсе поперечья. Западная часть ея, о двухъ массивныхъ башняхъ, принадлежитъ поздней порѣ вѣка. — Похожа на нее и современная Николаевская церковь въ Грейфсвальдѣ, (оконченная?) 1326 г.; только форма клироса здѣсь проще, а западная часть обдѣлана въ видѣ укрѣпленія. — Нѣсколько моложе простая, но складная церковь св. Петра въ Вольгастѣ, и принадлежащая исходу вѣка могучая Іаковлевская церковь въ Штральзундѣ; въ ней видно уже чрезмѣрное стремленіе къ вышнѣ и притомъ некрасивое образованіе оконъ; зато она отличается величаво-эффектною башенною стѣною и богато декорированнымъ фасадомъ.

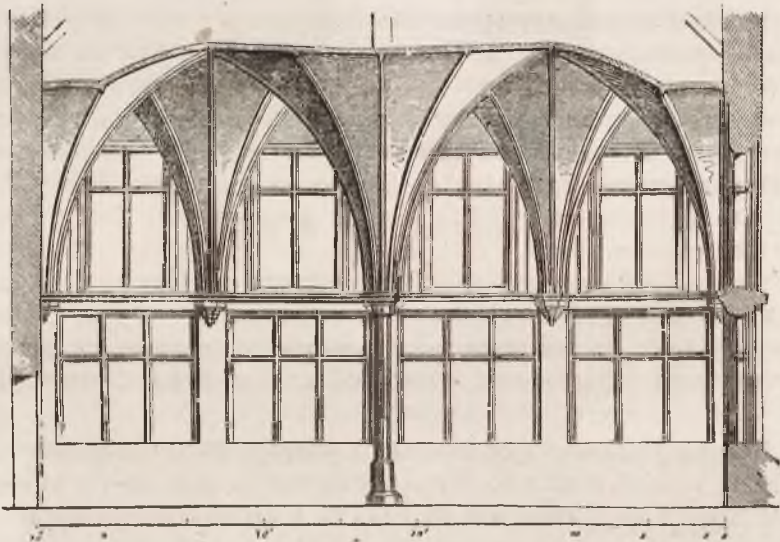
Въ Нижней Помераніи (по сю сторону Одера), въ качествѣ хоромныхъ построекъ, надобно отмѣтить: Маріинскую церковь въ Кольбергѣ, которой клиросъ былъ законченъ въ 1321 г., а пятипрядѣльная долевая стѣна строилась еще и въ слѣдующемъ столѣтїи; Маріинскую церковь въ Третовѣ на Регѣ (1303—70) и въ Грейффенбергѣ. — Высокопарными сооруже́ніями, простого же однако характера, являются Маріинскія церкви въ Бельгардѣ, Кёслинѣ, Шлавѣ, Рюгенвальде, Штольцѣ, съ далеко выдвинутымъ впередъ однопрядѣльнымъ клиросомъ и величавой башенной стѣною, отверстой къ середнему кораблю.

Въ Пруссїи архитектурная дѣятельность, равно какъ и вся христіанско-германская культура того края, исходитъ отъ Нѣмецкаго или Тевтонскаго Ордена, котораго дѣловой, могучій и вмѣстѣ рыцарски-блестящій бытъ высказывается между прочимъ и въ постройкахъ. Замѣчательны здѣсь, въ раннюю преимущественно эпоху, извѣстныя восточныя воспоминанія, особенно въ декоративной отдѣлкѣ зданій, и потомъ наклонность къ богатымъ, наряднымъ формамъ, порождающая красивые звѣздчатые и стѣчатые своды, своды вкѣтку и высокіе пальмообразные, которые обыкновенно покоятся на тощихъ гранитныхъ колоннахъ. Здѣсь первое мѣсто принадлежитъ памятникамъ свѣтскаго зодчества, орденскимъ замкамъ съ разнообразными ихъ сооруже́ніями,

Важнѣйшею постройкой въ цѣломъ краѣ предстаетъ величественный замокъ гофмейстеровъ въ Маріэнбургѣ,¹ состоящій изъ трехъ большихъ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 1.

сооружений, — главного, среднего и передового замковъ. Главный замокъ (Hochburg), первобытная часть цѣлаго, начатая около 1280 г. и съ явными еще признаками романской архитектуры, особенно съ нарядно-обдѣланнымъ круглодужнымъ фризомъ, имѣетъ видъ квадратнаго почти корпуса, замыкающаго въ себѣ дворъ, нѣкогда обведенный крытыми ходами въ два яруса; сѣверное крыло, въ направленіи отъ запада къ востоку, занято главнымъ въѣздомъ, съ высокой порталной аркою на восточный образецъ, потомъ

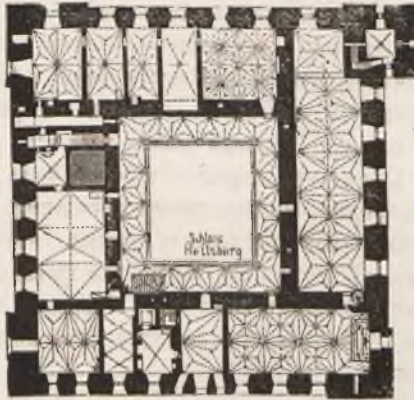


Разрѣзь столовой на гохмейстерской половинѣ Мариэнбургскаго замка. По Рабе.

залю капитула и церковью. Съ 1309 г. начались работы по расширенію и отдѣлкѣ этихъ построекъ: между прочимъ къ церкви присоединены были такъ-называемыя «Золотыя врата», великолѣпное произведеніе благороднѣйшей кирпичной архитектуры, потомъ выстроена (съ 1335 по 41 г.) гробничная церковь, такъ-называемая часовня св. Анны, надъ нею удлинена Маріинская церковь и отдѣлана внутри звѣздчатыми сводами, а снаружи колоссальнымъ, украшеннымъ мозаикой, образомъ Богоматери. За тѣмъ, въ правленіе Вирриха фонъ Кипрорде (съ 1354 по 82 г.), выстроены середній замокъ, блестящій чертогъ гохмейстера, гдѣ особенно его частная столовая и другая, орденская, поражаютъ безподобною красотой пропорцій, благородной выработкой подробностей и граціозными пальмовыми сводами; тогда какъ вся внѣшность отличается массивностью сооруженія, смѣлостью конструкцій и величіемъ общаго эффекта.

Изъ числа другихъ прусскихъ замковъ особенно замѣчательны сохранностью важнѣйшихъ его частей епископскій въ Гейльсбергѣ. И здѣсь сооруженіе расположено почти квадратомъ вокругъ внутренняго двора, обведеннаго двурядными крытыми ходами. По угламъ высятся могучія башни.

Болѣ или менѣе сохраиные остатки замковъ Нѣмецкаго Ордена находятя еще въ Голубѣ, Ковалленѣ, Пбповѣ, Реденѣ, Маріэнвердерѣ, Меве, Рёсселѣ, Лохштедтѣ, Рагнитѣ и въ др. мѣст.



Планъ епископскаго замка въ Гейльсбергѣ. По Квасту.

Вліяніе орденскихъ замковъ ощутительно даетъ себя знать и въ городскихъ свѣтскихъ сооружеиіяхъ. Такъ наприм. въ ратушѣ и городскихъ



Внутренность Артусова Двора въ Данцигѣ. По К. Шульцу.

ворогахъ Маріэнбурга, въ данцигской ратушѣ и въ тамошнемъ Артусовомъ Дворѣ, какъ называется красивый гостишій рядъ, хотя

впослѣдствіи и передѣланный, но все же еще на основаніи древнѣйшей постройки: его изящные пальмовые своды опираются каждый на пару стройныхъ гранитныхъ колоннъ.

Церковные памятники того края просты, даже можно-сказать грубы въ обдѣлкѣ, но отличаются по большей части величавымъ пространственнымъ расположеніемъ и благовидною, праздничною почти, внѣшностью, которой эффектъ часто еще усиливается зубчатымъ поверху вѣнцомъ. Устои, особенно въ позднѣйшія времена, втягиваются сплошь и рядомъ внутрь зданія и, благодаря этому, образуютъ часовни вдоль хоромно устроенныхъ (равно высокихъ) кораблей. Своды представляютъ богатѣйшія сѣтчатыя сплетенія и нарядныя звѣздчатыя формы. Всѣмъ тремъ кораблямъ даются обыкновенно три особыя параллельно идущія двускатныя крыши, которыя съ своей стороны подсказываютъ новый мотивъ для выработки фасадовъ. Клиросъ всегда почти законченъ прямолинейнымъ замкомъ, а фасадъ отличается объемистою западною башнею. Дальнѣйшая выработка этой архитектуры принадлежитъ слѣдующей эпохѣ.

Къ раннимъ сравнительно памятникамъ относится заложенная 1309 г. церковь св. Іакова въ Торнѣ (Торуни), которой середній корабль чрезвычайно подвышенъ и снабженъ для освѣщенія особыми окнами, съ рѣзнымъ узорчатымъ переплетомъ. — Переходъ отъ хоромной формы видимъ въ основанномъ 1333 г. кѣнигсбергскомъ соборѣ, съ выдвинутымъ впередъ удлиненнымъ клиросомъ и съ продольной сѣнью, которой середній корабль, хотя и повыше боковыхъ, однако же безъ особыхъ для него оконъ. Фасадъ обставленъ двумя башнями. — Вполнѣ выработаннымъ хоромнымъ сооруженіемъ представляется за тѣмъ соборъ фраунбургскій, котораго клиросъ, какъ гласитъ надпись, оконченъ въ 1342 г.; онъ тяжелыхъ пропорцій внутри, но внѣшность его отличается блестящею декорацией, богатой порталной сѣнью и четырьмя стройными башеньками по фронтону (съ восточной и съ западной стороны). — Другія подобнаго рода церкви — стройная, смѣло сооруженная Маринская въ Торнѣ, приходская въ Кульмѣ и соборныя въ Кульмзеэ и въ Маріэнвердерѣ.

Изъ значительныхъ для слѣдующей эпохи данцигскихъ церквей, которыя основаніе и первоначальная застройка относятся по большей части къ 14-му столѣтію, принадлежитъ сюда по существенному своему характеру одна только Доминиканская, — зданіе благородныхъ и стройныхъ вообще пропорцій, со вдвинутыми внутрь устоями и съ простымъ, но необыкновенно ясно и живо расчлененнымъ фронтономъ.

Сверхъ-того, изъ глубины 14-го вѣка идутъ своды въ клиросѣ, въ клиросныхъ обходахъ и въ боковыхъ корабляхъ монастырской церкви въ Оливѣ, подъ Данцигомъ, а также изящные крытые ходы и соединенное съ ними колодезное сооруженіе.

Въ Литвѣ есть подобныя прусскимъ замковыя постройки въ Христъ-Мемелѣ, съ красивыми кирпичными башнями, башня въ Раудоненѣ и позднеготическая церковь въ монастырѣ бернардиновъ въ Ковно.

Въ Курляндіи древнѣйшимъ замкомъ сльветъ замокъ Меченосцевъ въ Дондангенѣ.

Въ Эстляндіи — монастырь св. Бригитты и монастырь Падисъ близъ Ревеля.

Франція.

Сѣверная Франція, въ предшедшую эпоху, постепенно довела готическую систему до самаго благороднаго, богатаго и яснаго развитія. Уже въ позднѣйшій періодъ 13-го вѣка наступилъ тамъ застой: бѣдственныя войны съ Англіей, захватъ важныхъ областей чужеземцами отняли и охоту и средства къ художественнымъ предпріятіямъ, такъ что въ 14-мъ столѣтіи мало возникло здѣсь значительныхъ построекъ.

По богатству и обилію архитектурныхъ памятниковъ первое мѣсто занимаетъ Нормандія. Однимъ изъ важнѣйшихъ произведеній позднѣйшей этой эпохи представляется церковь Сент' Уанъ (St. Ouen) въ Руанѣ,¹ основанная въ 1318 г.; вскорѣ за тѣмъ оконченъ клиросъ, а все остальное принадлежитъ позднѣйшему времени. Сооруженіе это воспроизводитъ только попроще ту же извѣстную опять схему; клиросъ даже и въ подробностяхъ выдаетъ вліяніе предъидущей эпохи. — Также вначалѣ еще 14-го столѣтія пристроена къ восточной сторонѣ клироса въ руанскомъ соборѣ парадная, простертая въ длину Маринская часовня, а равно и блестящіе фасады поперечья, законченные, уже только внослѣдствіи. — Къ тому же времени относятся часовня св. Маріи въ кутанскомъ соборѣ. — Важнѣ западныя части церкви св. Петра въ Канѣ, принадлежащія началу 14-го столѣтія и замѣчательныя въ особенности благородно развернутой башенной постройкой.

Въ другихъ сѣверныхъ провинціяхъ большіе памятники предъидущей эпохи получаютъ теперь разныя дополненія, въ которыхъ заявляетъ себя богатый декоративный стиль 14-го вѣка. Таково наприм. великолѣпное окно въ южномъ фронтѣ ланскаго собора, и часовни придѣланныя къ устоямъ левого корабля; таковы наружныя, подобнымъ же образомъ пристроенныя клиросныя часовни въ парижскомъ соборѣ; таковы еще передній корабль собора въ Труа, чрезвычайно богатое колесчатое окно западнаго фасада въ буржскомъ соборѣ и мн. др. Однимъ изъ благороднѣйшихъ памятниковъ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 51, фиг. 2 и 3.

этой эпохи представляется часовня южной стороны соборнаго клироса въ Мантъ (Mantes), построенная вначалѣ 14-го столѣтія. — Далѣе, принадлежатъ сюда сѣверное поперечье собора въ Мо (Meaux), блистающее богатыми формами поздней поры вѣка; долева сѣнь собора въ Шалонѣ на Марнѣ; освященная въ 1389 г., но начатая въ предшешемъ еще столѣтіи,



Видъ св. Петра въ Канѣ. По Шаюл.

церковь св. Урбана въ Труа; стройно возведенный щегольской фасадъ св. Іоанна-въ-Вишградникахъ (St. Jean-des-Vignes) въ Суассонѣ, и блестящій крытый ходъ при этой церкви, а равно и подобные же ходы при цуаіонскомъ соборѣ и при большомъ госпиталѣ въ Провенсѣ (Provins):

Въ Бургундіи относятся къ этой порѣ поперечье и передній корабль осеррекаго собора, въ блистательно выработанныхъ формахъ, и послѣдній, и первое; своеобразно-декоративное среднее звено фасада везелейской церкви, почти такъ же обдѣланный фасадъ сел'перской (St. Père), и одно изъ крыльевъ архіепископскаго дома въ Сандѣ.

Южныя области, такъ медлительно и неохотно примыкавшія къ готической системѣ на первыхъ порахъ, не обнаруживаютъ и теперь ни какой сколько-нибудь значительной архитектурной дѣятельности. Здѣсь по большей части только доканчиваются прежде начатыя монументальныя постройки: таковы завершенная въ 1313 г. церковь св. Павла въ Клермон' л' Эрѳ (Clermont-l' Herault), — часовенный вѣнецъ монастырской церкви въ Вальманьѣ (Valmagne), — главныя части люнскаго собора, — долевая стѣна пятипрядѣльнаго собора въ Клермон' Феррацѣ, съ оригинальною обдѣлкой системы опоръ и плоско крытыми боковыми кораблями, — оконченный въ 1332 г. клиросъ нарбоннскаго собора, величавое сооруженіе въ стилѣ сѣверо-французской готики, — клиросъ каркасоннскаго собора, совершенно въ другомъ родѣ, замыкающійся, сверхъ главной абсиды, еще нѣсколькими многоугольными часовнями и пристроенный въ первыя десятилѣтія 14-го вѣка къ романскому долевному кораблю, — вновь возведенный безьерскій соборъ, съ удержаніемъ прежнихъ поздне-романскихъ частей зданія, съ тонкими сравнительно столпами, но массивный во внѣшности и съ западной стороны похожій на крѣпость; и мн. др.

Въ западныхъ частяхъ края, гдѣ сѣверофранцузская система нашла себѣ доступъ и въ предъидущую эпоху, не безъ смѣси однакожь съ извѣстными преданіями старобытнаго тамъ зодчества, къ этому періоду принадлежатъ: фасадъ сооруженнаго на хоромный ладъ собора въ Пуатье, гдѣ сѣверныя формы слились съ художественнымъ чувствомъ юга; — клиросъ бордоскаго собора, блистательно развернутый съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, а также его нарядно выработанный крытый ходъ; — церковь въ Узестѣ (Uzeste), которую папа Климентъ V выстроилъ себѣ въ видѣ гробового храма, на сѣверный образецъ, безъ поперечья, и съ нѣкоторымъ очерствленіемъ въ богато задуманномъ клиросѣ.

Особенно преобладаютъ въ этомъ краѣ и теперь однопрядѣльныя постройки, съ глубокими между массивныхъ опоръ боковыми часовнями. Начатый въ предъидущую еще эпоху соборъ въ Альби, котораго исполненіе продолжилось до исходной поры готики, предстаетъ здѣсь важнѣйшимъ монументомъ. — Въ столь же обширномъ планѣ задуманъ и смѣло выполненъ въ своихъ сводахъ перпиньянскій соборъ, основанный въ 1324 г. и, послѣ очень продолжительныхъ работъ, освященный только въ 1509.

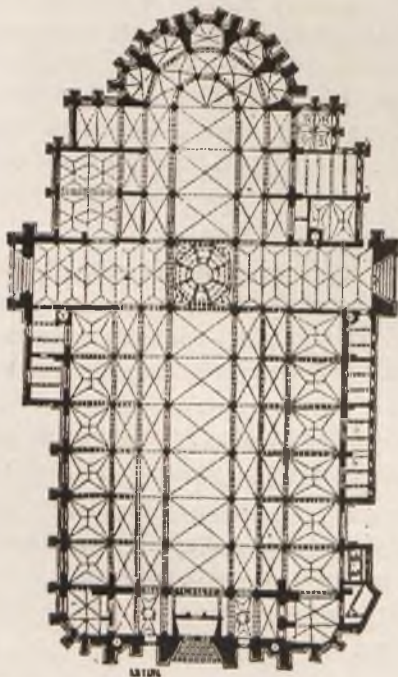
По части роскошно-декоративныхъ произведеній за этотъ періодъ слѣдуетъ назвать выработанный въ блестящихъ формахъ сакраментарій (дарохранительный поставецъ или ковчегъ) въ клиросѣ гренобльскаго собора, относящійся ко времени съ 1337 по 1350 г.

Нидерланды.

Въ Бельгіи, и для эпохи 14-го вѣка, остается мѣроположнымъ вліяніе французскихъ образцовъ, хотя въ сѣверныхъ мѣстностяхъ есть памятники, примыкающіе къ выработавшимся въ Голландіи архитектурнымъ приемамъ. Къ числу первыхъ принадлежатъ: южное поперечье иперискаго собора съ великолѣпными розетными окнами, начала 14-го столѣтія; — современныя ему развалины церкви аббатства Сенъ Бертепъ въ Сентъ Омерѣ, съ тонкими расчлененными столпами; — особенно блестящій клиросъ турнейскаго собора, освященный въ 1338 г. и замѣчательный необыкновенною стройностью пропорцій и богатѣйшимъ планоразвитіемъ; — Богородичная церковь въ Брюгге, съ безхарактерной урѣзкою готической системы; — средина продольной сѣни въ брюссельскомъ соборѣ, оконченномъ уже позже; — эршотская церковь, которой клиросъ построенъ, какъ гласитъ надпись, въ 1337 г., и мн. др.

Другія зданія, въ противоположность этимъ, отличаются тяжелымъ столбовымъ устройствомъ корабельныхъ аркадъ и открытымъ настежь галерейнымъ характеромъ. Такова церковь Пресв. Богородицы въ Галѣ

(или Галлѣ) близъ Брюсселя, выстроенная съ 1341 по 1409 г. и замѣчательная свѣтлыми, ясными пропорціями и нарядностью деталей; — таковъ въ особенности антверпенскій соборъ, начатый въ 1352 г. и оконченный въ корабельной части вначалѣ 15-го вѣка: хорная система доведена въ немъ до высшей по возможности разработки; онъ пятипрядѣльный, а, благодаря позднѣйшему прибавленію, даже о семи корабляхъ, съ простою поперечной сѣнью и богато развитымъ клиросомъ, и въ цѣломъ производитъ самый живописный эффектъ. — Подходящаго къ этому направленія и тѣ части церкви св. Спаса (S. Sauveur) въ Брюгге, которыя возведены послѣ пожара, постигшаго ее въ 1358 г.



Планъ антверпенскаго собора. По Вибекяну.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ этого времени должно особенно упомянуть о нѣкоторыхъ вѣчевыхъ или набатныхъ башняхъ въ городахъ. Къ началу 14-го вѣка относится гертская, застроенная въ простомъ, массивномъ характерѣ и оставшаяся невыполненною въ предположенныхъ сначала кра-

сивыхъ верхнихъ частяхъ; — позднѣйшему періоду этой эпохи принадлежитъ льеррекая башня (1369—1411), соединенная съ городской думой. Всѣ прочія выстроены послѣ. — Далѣе идутъ часто находящіеся въ связи съ башнями величавые гостиные дворы, каковы брюггскій, начатый 1284 г. и оконченный только въ слѣдующемъ столѣтїи, съ огромной вѣчевою башней посреди фасада; — лувенскій, основанный 1317 г., но выстроенный только въ нижнемъ ярусѣ и увѣнчанный красивыми аркадами; — мехельнскій, 1340 г., и не такъ уже значительный диетскій, 1346-го.

Бельгійское свѣтское зодчество всего величавѣй развернулось въ городскихъ думахъ, принадлежащихъ по большей части къ самымъ блистательнымъ созданіямъ этой архитектуры. Одно изъ благороднѣйшихъ въ томъ числѣ — городская дума въ Брюгге, основанная 1377 г. Размѣры ея не



Городская дума въ Брюгге.

такъ велики, но она отличается изяществомъ въ пропорціяхъ, яснымъ расчлененіемъ и прелестною выработкой. Внутренность большой главной ея залы въ первомъ этажѣ, съ превосходными сводами, выполнена, говорятъ, въ 1398 г. Питеромъ ванъ Оостомъ. Дальнѣйшая разработка величественныхъ построекъ этого рода относится уже къ слѣдующему періоду.

Въ Голландіи готическая система принимается рѣшительно только въ теченіе 14-го вѣка, но не доходитъ до самобытнаго, вполне выдержаннаго развитія. То примыкаютъ здѣсь къ элементамъ французской готики, особенно въ богатыхъ клиросныхъ замкахъ и въ подвыси середняго пространства; то подчиняются вліяніямъ нижнепѣмецкой хоромной системы. Къ этому приводитъ еще кирпичный матеріалъ, сообщающій массивный характеръ зданіямъ, но не употребляемый однакожь въ пользу художественной ихъ выработки; наконецъ своды преимущественно сооружаются изъ де-

рева, но рѣдко въ такомъ видѣ, который всего лучше отвѣчалъ бы условіямъ древостроительства, а по большей части—въ подражаніе каменнымъ сводамъ. Все это придаетъ голландской архитектурѣ какой-то шаткій, несамостоятельный характеръ и черетвый зачастую эффектъ, даже и при величавомъ нерѣдко расположеніи пространства.

Изъ ранней поры вѣка идетъ нѣсколько просто обдѣланныхъ еще церквей, каковы св. Мартина въ Боммелѣ, съ шестиугольными столпами и съ сплошнымъ трехпрѣдѣльнымъ сооруженіемъ, выстроенная, говорятъ, съ 1300 по 1304 г., что вѣроятно справедливо только для клироса;—св. Мартина въ Тилѣ, 1326 г., и св. Екатерины въ Гейсенѣ, 1328 г.—Освященная въ 1310, Николаевская церковь въ Иссельштейнѣ—простое хоромное сооруженіе кирпичной кладки, съ деревянными сводами.—Подобныя постройки той же самой эпохи еще церковь св. Вальбурги въ Аригеймѣ, 1328 г., и Варооломеевская въ Дельфтѣ.

Однимъ изъ самыхъ величавыхъ сооруженийъ предстаетъ цамъ утрехтскій соборъ, начатый еще въ миувшую эпоху: зданіе изъ тесаного камня въ стилѣ французской готики и въ значительныхъ размѣрахъ; буря разрушила большую часть продольной его сѣни въ 1674 г., такъ что отъ нея уцѣлѣло лишь немного остатковъ. Фасадъ украшенъ съ 1321 по 1381 г. могучею башней съ щегольскимъ восьмиугольнымъ верхнимъ ярусомъ.— Въ такомъ же приблизительно родѣ и такихъ же большихъ пропорціяхъ возведена, основанная въ 1369 г., Николаевская церковь въ Кампенѣ, съ величественнымъ клироснымъ сооруженіемъ и пятипрѣдѣльною долевою сѣнью.

Церквамъ съ высокимъ среднимъ кораблемъ приданъ по большей части упрощенный характеръ, именно: клиросный обходъ не охватывается въ нихъ вѣщомъ часовенъ. Такова благолѣпная церковь Пресв. Богородицы въ Бредѣ, къ которой клиросный обходъ пристроенъ впрочемъ впоследствии, послѣдовательно выдержанное сооруженіе изъ тесаного камня, съ клиросомъ, освященнымъ въ 1410 г.;—такова немного уже сухая Петровская церковь въ Лейденѣ, которой клиросъ освященъ будто бы въ 1321 или 1339 г., а середній корабль накрытъ деревяннымъ сводомъ;—такова еще тамъ же церковь св. Панкратія (освященная въ 1315?).

Британскіе края.

Англійская готика вырабатываетъ за этотъ періодъ далѣе тѣ коренныя черты, которыя выступили уже вконцѣ миувшей эпохи и скоро достигаетъ богатаго и плавнаго стиля, такъ-называемаго «декоративнаго» («deco-

rated style»), особенно отличающагося, правда не строго органическими, но изящными въ своемъ движеніи, розетными узорами оконныхъ переплетовъ. Въ позднѣйшую пору входитъ въ обычай перпендикулярная желовая вязь, которая въ слѣдующую эпоху ведетъ къ новому видоизмѣненію этого стиля. Важнымъ обстоятельствомъ для конструкціи было то, что охотно стали прибѣгать къ деревяннымъ покрытіямъ, которыхъ разработка вызвала опять новую, живоподвижную игру формъ. Своды начали слагаться въ богатѣйшія звѣздчатая и сѣтчатыя формы.



Столпъ въ эксетерскомъ соборѣ.
По Бриттону.



Узорчатый оконный переплетъ въ эксетерскомъ соборѣ. По Бриттону

Однимъ изъ значительнѣйшихъ памятниковъ этого времени является эксетерскій соборъ, выполненный, кромѣ романскаго поперечья, совершенно послѣдовательно, какъ бы въ одинъ размахъ. Начатыя съ 1288 г., новыя постройки относятся преимущественно къ эпохамъ 1327—1369 гг. При узкихъ и не очень высокихъ пропорціяхъ, клиросъ съ принадлежащею къ нему Богородичною часовнею (Ladychapel) выдвинутъ впередъ поперечьемъ на значительную длину. Аркадные столпы состоятъ изъ колоннъ, связанныхъ пучками, пристрѣлины оперты по клиньямъ или зубцамъ аркадъ на красивыхъ консоляхъ, своды выведены въ формѣ звѣздъ. Трифоріи не стоятъ въ органической связи съ окнами, которыя заполнены богатымъ розетнымъ переплетомъ. Снаружи система готическихъ устоевъ проведена въ такомъ объемѣ, какимъ вообще рѣдко отличаются англійскія сооруженія; къ фасаду приделанъ спереди очень нарядный выступъ, относящійся къ концу 14-го столѣтія. — Не менѣе значительны долевая сѣнь и клиросъ іоркскаго собора,¹ строившіеся, первая, съ 1294 г. до половины 14-го вѣка, послѣдній — съ 1361 г. до начала 15-го столѣтія. Размѣры ихъ величественны, середній корабль широкъ и высокъ, совокупная длина цѣлаго простирается до 498 футовъ. Столпы богато обставлены пристрѣлинами, сводоопоры идутъ непосредственно изъ нихъ, аркады расчленены очень живо, трифоріи соединены съ окнами, которыхъ переплеты въ кораблѣ выведены въ роскош-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 52, фиг. 1—6

ныя розетты, — особенно великолѣпно и вмѣстѣ прихотливо въ огромномъ окнѣ западнаго фасада; окна клироса украшены перпендикулярной желовой вязью, и всего блистательнѣй большое окно на востокъ. Деревянные своды воспроизводятъ разнообразныя сѣтчатыя формации сводовъ каменныхъ. Наружный фасадъ съ двумя башнями и высокимъ окномъ посерединѣ, на германскій почти образецъ, но не безъ произвола въ частности и не безъ разноголо- сицы въ цѣломъ. Зданіе окончено въ 15-мъ столѣтіи и освящено въ 1472 г.

Сродни іоркскому собору: беверлейскій мюнстеръ, его блистательно развернутые долевая сѣнь и фасадъ; — великолѣпная церковь аббатства св. Петра въ Гоуденѣ; — церковный клиросъ аббатства св. Маріи и св. Германа въ Сельби; — Маріинская церковь въ Гулль, и друг.

Существенно отличенъ отъ него бристольтскій соборъ (говорятъ 1306—1332 гг.), законченный только въ клиросѣ и поперечьи; корабля здѣсь равной и незначительной высоты, при широкихъ вообще размѣрахъ; обдѣлка нарядно-декоративная.

Далѣе идетъ начатый въ 1322 г. осьмиугольникъ элійскаго собора, огромное купольное сооруженіе въ 65 футовъ діаметра по средокрестью, съ искусно-смѣлою деревянною конструкціей и верхнимъ фонаремъ въ 30 футовъ поперечника; въ цѣломъ производитъ оно блистательно-фантастическій эффектъ. Современна ему и Богородичная часовня тамъ же. — Однимъ изъ самыхъ блестящихъ произведеній этой поры была сгорѣвшая въ 1834 г. часовня св. Стефана въ королевскомъ вестминстерскомъ дворцѣ, возведенная подобно «святой часовнѣ» въ Парижѣ въ два яруса. — Въ норвичскомъ соборѣ любопытны начатые еще въ 1297 г. крытые ходы и при нихъ двое воротъ: одни «ворота св. Этельберта», строгаго, простаго характера; другія, «Эршигамовскія», — въ нарядно легкихъ формахъ поздней поры этого періода. — Въ винчестерскомъ соборѣ сначала 14-го вѣка обновленъ былъ клиросъ, а къ концу его перестроена долевая сѣнь, и то и другое въ строгихъ, характерныхъ формахъ, обусловленныхъ удержаніемъ нѣкоторыхъ частей прежняго сооруженія. Особенность эта явно проглядываетъ въ глубокихъ нишахъ оконъ, въ галереяхъ, замѣняющихъ трифоріи, наконецъ въ массивныхъ столпахъ. — Пятнадцатому вѣку принадлежатъ звѣздчатые своды корабля и благолѣпная выработка фасада. — Въ сродственномъ этому направленіи перестроена тогда же продольная сѣнь кантербѣрійскаго собора; только здѣсь рѣшительно проведенъ и выдержанъ характеръ новыхъ формъ.

Блестящими образцами декоративныхъ созданий этой эпохи должно еще выставить: церкви въ Чатамѣ и Гокгёрстѣ (Hawkhurst), обѣ съ роскошно-узорчатыми переплетами въ окнахъ; — клиросъ часовни Мертцеповской коллегіи въ Оксфордѣ и церковь св. Маріи Магдалины тамъ же; — клиросъ дорчестерской церкви, съ богатою, украшенной даже фигурами, желовой вязью въ окнахъ; — южный фасъ лиминстерской церкви, съ совѣмъ отмѣнными оконными образованиями; и ми. друг.

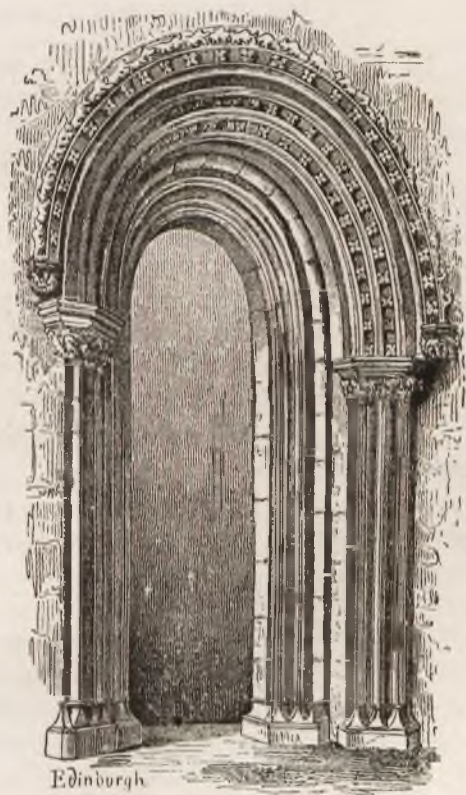
Въ небольшихъ церквахъ, мѣсто сводчатаго сооруженія, часто заступаетъ около этого времени открытая, безпотолочная кровля, въ художественномъ

развитія. Такова кровля церкви въ Аддербёрн, и особенно богато выработанное мастерское кровельное сооруженіе Вестминстерской палаты въ Лондонѣ, оконченной 1398 г. Палата, въ 239 футовъ длины и въ 68 фут. ширины, покрыта бруслиною вязкою, которая доходитъ до 92 футовъ въ высоту и которой подкосы, переводины и стойки представляютъ не только искуснѣйшую конструкцію, но вмѣстѣ и великолѣпнѣйшее художественное развитіе, такъ что въ цѣломъ она порождаетъ блистательно живописный эффектъ. — Пристрастіе къ такого рода сооружениямъ побуждало иногда воспроизводить ихъ въ камнѣ, какъ наприм. сдѣлано въ шѣвческой часовнѣ виллингтонской церкви и въ сѣверномъ крылѣ поперечья ливингтонской.

Изъ декоративныхъ работъ должно привести здѣсь кивоты или сѣни надъ могилами памятниками, повидимому обличающіе разныя иноземныя вліянія. Такъ въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ надгробный монументъ Эймера Валанескаго (ум. 1323 г.) обдѣланъ въ стилѣ итальянской готики; — такъ въ глостерскомъ соборѣ гробница короля Эдуарда II (ум. 1327 г.) отличается извивыми формами и необдуманнѣмъ подражаніемъ французско-нѣмецкимъ образцамъ. — Високаго ства возникаетъ болѣе самостоятельная обдѣлка, какъ наприм. въ могиломъ памятникѣ Эдуарда III (ум. 1377 г.) въ вестминстерской церкви: это — красивое балдахинное сооруженіе, выполненное однакожь изъ дерева.

Въ Шотландіи борьба съ Англіей вначалѣ этого періода почти совершенно отвлекла силы отъ художественной дѣятельности; только немногія, и то совсѣмъ неприкрасныя, работы относятся къ этой порѣ, и единственно лишь подъ неходъ ея настукаетъ здѣсь болѣе живая струя архитектурной производительности. Очень просто и незатѣливъ клиросъ основанной 1330 г. кармелитской церкви въ Саутъ Квинсферри; такова же и церковь села Темпль.

Начиная съ середины 14-го столѣтія шотландская архитектура доходитъ до своеобразно-значительнаго развитія, до декоративной выработки, соединенной съ разными отголосками старины, и особенно съ полуциркульной дугою,



Порталъ Сентъ Джайльза въ Эдinburghѣ.
По Бьяллингеу.

изъ чего нерѣдко возникали очень граціозныя произведенія. Назовемъ здѣсь: нарядную крестовую церковь * въ Сент' Романѣ; — выстроенный вконцѣ вѣка олд' абердинскій соборъ, гранитное сооруженіе незатѣливой обдѣлки; — особенно дивнѣйшія части церкви Сент' Джайльзъ въ Единбургѣ, возведенныя послѣ пожара 1355 г. и любопытныя характерно-шотландскимъ коробовымъ сводомъ, а равно другія части, возведенныя послѣ пожара 1385 г. Такъ въ 1387 г. выстроено было нѣсколько часовень по южному фасау, съ граціознымъ круглодужнымъ порталомъ, мастерскимъ произведеніемъ національно-шотландской готики.

На скандинавскомъ сѣверѣ есть также нѣсколько построекъ этой эпохи, но нѣтъ конечно ни одной столь значительной, какъ дронтгеймскій соборъ.

Въ Швеціи важнѣйшимъ памятникомъ считается соборъ упсальскій, ¹ построенный, говорятъ въ 1287 г. французскимъ мастеромъ, Этьенномъ де Бонней (Bonneuil). Клиросъ дѣйствительно выдаетъ французское видообразованіе, напротивъ того корабль отвѣчаетъ кажется сѣверогерманскимъ кирпичнымъ сооруженіямъ 14-го вѣка. То же замѣчается и въ постройкахъ южной области, Скопе, гдѣ между прочимъ Петровская церковь въ Мальмё имѣетъ повидимому средство съ клироснымъ расположеніемъ любекскаго собора.

Въ Дании стройно-развернутый клиросъ ааргусскаго собора обдѣланъ въ стилѣ этого періода.

На Фарѣрскихъ островахъ развалина церкви въ Кирнебѣзъ, на островѣ Стрёмѣзъ, напоминаетъ англійскую раннюю готику 14-го вѣка.

Пиренейскій полуостровъ.

Въ Испаніи готическая архитектура живо примыкаетъ за этотъ періодъ къ системамъ нѣмецкаго зодчества и векорѣ доходитъ до смѣлой свободы, до плавнаго движенія, усвоивъ себѣ къ тому еще и богатый запасъ де-

* Крестовыми называются церкви съ поперечнымъ кораблемъ.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 56, фигг. 8 и 9.

коративныхъ эффектовъ, съ которыми гармонически сливаются элементы мавританскаго стиля, зубчатая обличка арокъ, узорчатая ихъ заполненія, и т. д.

Главнымъ памятникомъ этой эпохи должно считать леонскій соборъ; по крайней мѣрѣ ей принадлежать существенныя его части, тогда какъ окончательная достройка относится къ слѣдующему періоду. Трехпрядѣльная долевая сѣнь, пятипрядѣльный клиросъ съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, стройныя, воздушныя пропорціи, высокіе своды, окна съ нарядными узорчатыми перешлетами, наконецъ смѣлыя опорныя арки, — все это напоминаетъ сѣверную, особенно французскую, готику. Системъ этой отвѣчаетъ и западный фасадъ, съ большимъ колесчатымъ окномъ и двумя башнями. — Назовемъ еще другіе монументы сѣверной Испаніи, замѣчательные ясною граціозностью и легкостью пропорцій, тонкой и изящной выработкой: соборъ въ Валенсіи, построенный въ 1324 г.; — Доминиканскую церковь тамъ же; — церковь въ Торкемадѣ, основанную 1382 г.; — особенно замѣчательный овѣдскій соборъ, 1388 г., отличающійся самой благородной ясностью плана и удивительной чистотою выработки.

Въ баскскихъ округахъ: церковь Сантьяго въ Бильбао, съ хорошо определеннымъ расчлененіемъ и удачною декорацией; — церковь въ Гетаріи; храмъ св. Севастьяна въ Асеніи; св. Маріи въ Виторіи и св. Маріи въ Олите, оба съ роскошно-богатыми порталами. — Въ величественно-важномъ стилѣ построенъ намелонскій соборъ, 1390 г.; церковь Сантьяго въ Логронью, простое сооруженіе, церк. св. Варооломея, тамъ же, съ благолѣпнымъ порталомъ; и друг.

За тѣмъ, въ ряду важнѣйшихъ памятниковъ этой эпохи представляется барселонскій соборъ, начатый 1299 и оконченный въ главномъ 1388 г., съ могучими связочными или пучкообразными столбами и съ круглодужными арками между кораблей, при стрѣльчатыхъ впрочемъ сводахъ. Есть тамъ и другія современныя ему постройки: Санта Марія дель Маръ, 1329 г., съ значительнымъ фасадомъ и двумя при немъ осьмиугольными башнями; Санъ-Франсиско, 1334; Санта Марія де лае' Хункерасъ, 1345; Санта Марія дель Нино, 1380. — Даяѣ, въ Монрезѣ, монастырская церковь Сан' Доминго, 1348 г.; фундашевая церковь въ Балагерѣ, 1354; существующій съ 1347 г. тортозскій соборъ, выполненный тонко и съ большимъ вкусомъ при очень небольшихъ размѣрахъ. — Южнѣе — церковь въ Каstellонѣ и соборъ въ Валенсіи, основанный еще въ 1262 г., по существенно принадлежащій этой эпохѣ; внутри передѣланъ онъ наново, а снаружи замѣчателенъ элементами самой благородной разработки. Башня, начатая въ 1384 г., сооружена Гуапомъ Франчемъ, то-есть вѣроятно французскимъ мастеромъ (фризиномъ).

Въ южной Кастиліи мало памятниковъ этой эпохи. Назовемъ здѣсь луніанскій монастырь, 1354 г.; монастырь св. Кatalины въ Талаверѣ; церковь гвадалунскаго монастыря, 1342 г.; соборъ въ Мурсіи, съ 1353 по 1462, принадлежащій большею частью слѣдующей эпохѣ.

Островъ Маіорка, въ соборѣ города Пальмы, обладаетъ значительнымъ зданіемъ этого столѣтія, массивно величавымъ и богато развитымъ.

Къ декоративнымъ сооруженіямъ должно отнести крытые ходы, часто обнаруживающіе удивительное благородство стиля. Сюда принадлежатъ крытые ходы при соборахъ бургосскомъ, толедскомъ (съ 1389 г.), пампелонскомъ, обдѣланныя благолѣпно и богато; при церкви Сантьяго въ Бильбао, при соборѣ въ Вичѣ (1380), въ Риполлѣ, при Сіонскомъ монастырѣ въ Барселонѣ, при монастырѣ Санъ Доминго въ Валенсіи, при храмѣ св. Франциска въ Пальмѣ; послѣдній съ граціозными аркадами, но съ плоскимъ брусянымъ потолкомъ.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ слѣдуетъ назвать двѣ, полукрѣпостного характера: Пуэрта де Серраносъ въ Валенсіи, ворота съ могучими восьмиугольными башнями по бокамъ, а въ промежуткѣ широкой круглодужный порталъ, котораго верхняя часть замыкается парадною ложеобразною галереею и зубчатымъ вѣнцомъ; — и замокъ Бельверъ близъ Пальмы, круглое зданіе, съ круглымъ же внутри дворомъ, охваченнымъ сквозными аркадами въ два этажа.

Португалія владѣтъ отличнымъ памятникомъ готического искусства этой эпохи, монастырскимъ храмомъ въ Батальѣ,¹ Эстремадурской области, основаннымъ 1386-го или 7-го г. Это — простертое въ длину трехпрѣлбное зданіе, гдѣ въ каждомъ изъ крыльевъ поперечья при главномъ клирося устроены маленькіе боковые, замыкающіеся веѣ сплошь многоугольникомъ. Высоко поднятые боковые корабли снабжены плоскимъ каменнымъ покрытіемъ, надъ которымъ непосредственно начинаются окна средняго пространства. Связочные, лукообразные столбы внутри, органически восходящія пристрѣлипы, обломы сводовыхъ реберъ, — все напоминаетъ сѣверную готику. Тому же соответствуетъ и вѣнчость зданія, обдѣланная хотя и съ выдержкою горизонтальныхъ линій, но проводящая въ то же время ясно и послѣдовательно систему готической высокопарности и напоминающая расчлененіемъ фасада нѣмецкія работы. — Осьмиугольный куполъ съ восточной стороны принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Другіе памятники того же столѣтія — соборы въ Брагѣ и Оporto, церковь въ Эспадаеиптѣ, и повидимому также лиссабонскій соборъ. Но, говорятъ, веѣ эти зданія не разъ подвергались повѣйшимъ передѣлкамъ.

Далѣе приводятъ еще крытые ходы при опортскомъ и лиссабонскомъ соборахъ. Тутъ, къ сожалѣнію, еще нѣтъ у насъ достаточныхъ мѣстныхъ изслѣдованій.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 5 и 6.

Италія.

Тотъ преимущественно-декоративный характеръ, который приняла готика въ Италіи въ предшешую эпоху, еще болѣе утвердился за нею въ 14-мъ столѣтіи и все рѣшительнѣе переходилъ въ національную особенность. Только въ нѣкоторыхъ монументахъ встрѣчаются иногда вліянія сѣверныхъ системъ, но такъ же не безъ явныхъ видоизмѣненій, обличающихъ южную основу.

Въ Тосканѣ принадлежатъ этой эпохи во первыхъ извѣстныя части отдѣлки и за тѣмъ начала строительныхъ работъ по расширенію основаннаго въ истекшій періодъ сіенскаго собора; особенно фасадъ клиросной стороны, выполненный, какъ невѣрно показываютъ, въ половинѣ 14-го вѣка ваятелями Агостино и Анджеоло изъ Сіены, дѣйствительно же возведенный съ 1317 г. Каманиомъ де Крешентино.¹ Онъ о трехъ порталахъ, одномъ круглодужномъ между двумя стрѣльчатыми, которые ведутъ въ нижнюю церковь Санъ Джованни; надъ ними идутъ узкостройныя клиросныя окна; верхняя часть осталась невыполненной. Чумою 1348 г. прерваны были также и затѣянныя въ громадномъ размѣрѣ расширительныя постройки, имѣвшія въ виду новую гигантскую долевую сѣнь, которой нынѣ существующее сооруженіе служило бы только поперечьемъ. — Пизанской школѣ принадлежитъ потомъ баптистерій въ Пистойѣ, выстроенный вначалѣ вѣка Андреемъ Пизано, — благородно расчлененный осьмиугольникомъ на готическихъ устояхъ, съ вѣнчающими ихъ фіалами по угламъ, и украшенный внутри разноцвѣтными слоями мрамора въ перемежку.

Во Флоренціи должно прежде всего обратить вниманіе на дѣятельность Риольфа ди Камбіо, который съ 1294 г. руководилъ постройкою колональной миноритской церкви Санта Кроче, опирався еще на преданіе плоскокрытой базилики, но уже сообщая ей совершенно новый видъ, обусловленный готическою формаціей; онъ же завѣдывалъ тогда и величественнымъ обновленіемъ собора Санта Марія дель-Фіоре.² Здѣсь даетъ онъ стрѣльчато-крестовому своду, самые смѣлые разбѣги и присоединяетъ къ храму купольное сооруженіе, съ клиросомъ, поперечными крыльями и лучеобразно-размѣщенными часовнями, которое, правда, довершено только уже позже, но которое и въ первоначальномъ своемъ замыслѣ обнимало весь дальнѣйшій ходъ купольнаго зодчества въ Италіи. Къ этому примыкаетъ потомъ обширная зодческая дѣятельность живописца Джотто, руководившаго съ 1332 по 1336 г. работами по окончанію собора. Это относится во первыхъ къ декоративной мраморной инкрустаціи наружныхъ стѣнъ, къ замыслу, отчасти исполненнаго, но послѣ опять сломаннаго, великолѣпнаго фасада, и наконецъ къ присоединенію колокольни. Последняя, выстроенная съ 1334 г. по планамъ Джотто, кромѣ одного лишь плоскаго шила, представляетъ живую, богатую и эффектную декорацию, при расчлененіи, свой-

¹ См. новое изданіе Вазари (Lemonnier. Firenze 1846 и сл.), томъ II, стр. 3, примѣч. 3. Сравни Milanese, Documenti per la storia dell' arte Senese, томъ I, стр. 180 и сл., 255 и сл. — ² Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 2—5.

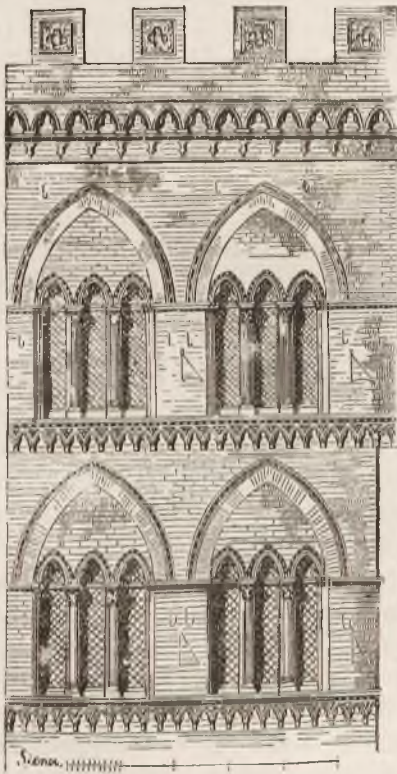
ственномъ горизонтальной системѣ юга. Около 1360 г. начинаются строительныя работы Андрея Орканьи, которому кажется въ особенности принадлежить наружная декорация клироса. Въ ней видно уже послѣдовательное усвоение полуциркульной дуги.

Тосканское мірское зодчество представляетъ и за это время нѣсколько значительныхъ намятниковъ, отвѣчающихъ своимъ характеромъ работкѣ прежнихъ сооружений. Таковъ во Флоренціи, расширенный 1345 г. по плану и подъ руководствомъ живописца Анджело Гадди, палаццо дель-Подестà (или дель-Барджелло), * — живописное крѣпко-зѣмное сооруженіе. — Выстроенный тамъ же Риольфомъ ди Камбіо городской хлѣбный амбаръ, Оръ-Сан' Миккеле, послѣ пожара въ 1304 г. обновленъ живописцемъ Таддео Гадди; за тѣмъ, по случаю моровой язвы

1348 г. нижній его ярусъ обращенъ, подъ руководствомъ Орканьи, въ церковь, при чемъ широкіе проемы арокъ заполнены богатыми оконными переплетами. — По плану того же мастера,¹ выстроена съ 1376 г. величавая Лоджа де' Ланци, галерея о четырехъ столбахъ, отверстая наружу высокоразмахнутыми круглыми арками, крытая крестовымъ сводомъ, замыкающаяся вверху крѣпкимъ консольнымъ гзимзомъ, и допускающая въ деталяхъ уже нѣкоторыя предвѣстія полуантичной формации. Она производитъ свободное, широкое и могучее впечатлѣніе; ее можно назвать высшимъ въ своемъ родѣ созданіемъ средневѣковой флорентинской архитектуры.

Сродственной тому формой, но болѣе еще декоративною прелестью, отличается фасадъ такъ-называемаго Бигалло, дома одного духовнаго братства во Флоренціи. — Въ этомъ же вкусѣ украшенъ и фасадъ Братства Милосердія въ Ареццо.

Въ Сіенѣ дворцовыя эти постройки остаются при болѣе строгихъ пріемахъ раннеготической эпохи. Таковы, кромѣ живописно-эффектнаго палаццо Пубблико, въ особенности богатѣйшее изъ подобныхъ сооружений



Палаццо Бонапартори въ Сіенѣ. Часть верхнихъ этажей. По Вердье.

палаццо Пубблико, въ особенности богатѣйшее изъ подобныхъ сооружений

* Барджелло — начальникъ городской стражи во Флоренціи.

¹ Съ недавнихъ поръ, на основаніи нѣкоторыхъ документовъ, оспариваютъ у него эту честь. См. Archivio Storico 1860. Firenze, Vieusseux.

палаццо Бонепиѳіори, палаццо Толомеи, палаццо Сарацини, и мн. др.

Въ Пизѣ одинъ дворець на Лунгарно * представляетъ порядно-развитую кирпичную постройку, съ круглыми опять главными арками, тогда какъ окна выведены въ богато-изукрашенные стрѣльчатые аркады, и по карнизу пущенъ остродужный фризь.

Изъ декоративныхъ произведеній начала этого періода слѣдуетъ назвать разныя работы Джованни Пизано, стояція еще на рубежѣ минувшей эпохи. Такова кафедра въ церкви св. Андрея въ Пистойѣ, 1304 г.; тогда какъ надгробному монументу умершаго въ 1304 г. папы Бенедикта XI въ церкви св. Доминика въ Перуджѣ даны уже рѣшительно стрѣльчатые формы: это широкая готическая сѣнь, поддерживаемая витыми колоннами. — Могильный памятникъ епископа Гвидона Тарлати въ аретинскомъ соборѣ, сооруженный 1330 г. мастерами Агостино и Анджеоло изъ Сіэны, отличается напротивъ круглодужнымъ характеромъ. — Высшее мѣсто занимаетъ сочиненная Орканъсю 1359 г. алтарная сѣнь для Ор'сан' Миккеле, которая такъ же благородна и соразмѣрна въ своей композиціи, какъ превосходно выполнена въ мозаичной и лицевой отдѣлкѣ.

Въ Верхней Италіи слѣдуетъ во первыхъ назвать нѣсколько церковныхъ памятниковъ миланскихъ. Къ началу 14-го вѣка относятся Сан' Марко, расположеніемъ своимъ напоминающій староломбардскую манеру; фасадъ, хотя и круглодужный, но съ блистательною готическою декорациею; — богато-развитая башня Сан' Готардо, 1336 г.; — очень благородно выработанная церковь Сан Симиличіано, и друг.

Въ Павіи принадлежитъ сюда фасадъ Сан' Франческо, котораго нижнія части еще староломбардскія, а верхнія выполнены уже въ блестящей готической декорациі; — въ церкви Сан' Папталеооне, называемой также и Санта-Марія дель-Кармине, встрѣчаются богатые оконные переплеты, стрѣльчатые порталы и одно великолѣпное колесчатое окно. — Блестяще-изукрашеннымъ фасадомъ отличается потомъ маленькая церковь Санта Марія ин' Страта въ Монцѣ, 1337 г., гдѣ особенно замѣчательны розетное окно и богатые вообще оконные переплеты; — столь же пышную декорацию, но только уже въ мраморѣ, представляетъ фасадъ мѣстнаго собора, трехриздѣльнаго сооруженія съ боковыми часовенными кораблями, которыхъ совокупностью обусловленъ пятичастный подѣлъ фасада.

На рубежѣ этой эпохи стоятъ наконецъ: начатый 1396 г. соборъ въ Комо, съ обширною, удачно расположенною долевою сѣнью и блестящимъ

* Такъ называются набережныя рѣки Арно въ Пизѣ и Флоренціи.

мраморнымъ фасадомъ въ чисто-декоративномъ опять характерѣ, которому конечно не достаетъ строгаго архитектурнаго риома; — и застроенная въ томъ же году церковь каргузіанскаго монастыря (Чертозы) близъ Павіи. Внутренность, о трехъ корабляхъ, съ рядами боковыхъ часовень, развертывается до значительной эффектиности благодаря во первыхъ широкимъ между столпьямъ, во вторыхъ боковымъ кораблямъ, противъ обыкновеннаго высокимъ, и благодаря наконецъ живописной декорации крестовыхъ сводовъ. Круглодужныя формы перемежаются здѣсь съ стрѣльчатыми, а въ клиросѣ и поперечья даже виолиѣ преобладаетъ круглодужно-романскій типъ; виѣшность долевоу сѣни представляется наконецъ также чисто-романскою. Фасадъ — блестящая работа первой поры Возрожденія.

Отъ всѣхъ остальныхъ произведеній итальянской готики совершенно отсутствуетъ миланскій соборъ,¹ основанный 1386 г. и оконченный въ повѣйшія только времена послѣ очень медленнаго построенія. Это — зданіе громаднѣйшихъ размѣровъ и самой великолѣпной отдѣлки, возведенное все силою изъ бѣлаго мрамора. Будучи о пяти корабляхъ съ трехпрядѣльнымъ поперечьемъ и многоугольно-замкнутымъ клиросомъ, оно отличается коренными чертами сѣверной, именно нѣмецкой готики, а потому и первоначальникомъ его плана слыветъ нѣмецкій мастеръ, Генрихъ Гмюндскій. Однакожъ есть здѣсь и довольно важныя отмѣны, особенно трезвое упрощеніе клироснаго замка, небольшіе многоугольные выступы по фасадамъ поперечья, и постепенное возвышеніе уступами пяти плоскокрытыхъ кораблей. Въ образованіи столповъ замѣтно что-то безнѣльное, а статуи и канительныя навѣсы придаютъ имъ видъ тяжеловатой загроможденности; наружность, не смотря на горизонтальныя ея линіи, одѣта множествомъ декоративныхъ фіалъ, окружающихъ даже и увѣченную осьмигранную пирамиду купола надъ средокрестьемъ. Совокупный эффектъ тѣмъ не менѣе могучъ, блестящъ и фантастически возвышенъ.

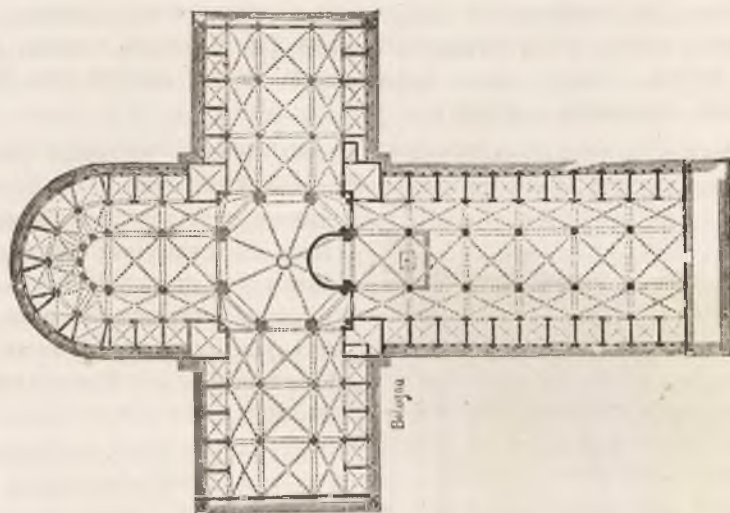
Въ Венеціи относится къ этой эпохѣ освященная въ 1430 г. церковь Санти Джованни э Паоло, — сооруженіе, также разсчитанное на широкій просторъ. Сверхъ-того Санто Стефано, 1325 г., съ параднымъ кирпичнымъ фасадомъ, и Санъ Грегоріо, 1342 г.

Въ Веронѣ, храмъ св. Анастасіи,¹ начатый еще въ 13-мъ вѣкѣ, но существенной частью своего выполненія принадлежащій ранней порѣ 14-го столѣтія, является однимъ изъ пріятнѣйшихъ образцовъ итальянской готики, благодаря легкимъ, смѣлымъ пропорціямъ и ясному развитію строя; Санъ Фермо, однопрядѣльное зданіе того же времени, замѣчательное по фасаду съ кирпичною и мраморною декорацией; — мѣстный соборъ, котораго повѣйшія сравнительно части относятся къ концу столѣтія, въ особенности обширная внутренняя архитектура.

Болонья силою вырабатываетъ у себя кирпичное зодчество, часто оживляемое парадною декорацией. Таковы церковь Санъ Мартино Маджоре,

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 57, фигг. 7—10. — ² Essenwein въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1860, стр. 39 и слѣд.

1313 г.) и особенно соборъ Сан' Петроніо, начатый въ 1390 г. по плану Антонія Винченци, но оставшійся неконченнымъ по колоссальности замысла. Храмъ предполагался на 608 (или даже слишкомъ на 640) футовъ въ длину, о трехъ придѣлахъ съ окаймляющими ихъ часовнями и съ значи-



Планъ храма Сан' Петроніо въ Болоньѣ. По Вибекингу.

тельнымъ поперечьемъ; корабли должны были идти вверхъ уступами, какъ въ миланскомъ соборѣ. Но дѣйствительно возведена одна долевая стѣна только вплоть до поперечья.

Мірское зодчество развивается въ этихъ краяхъ до высшаго художественнаго значенія и производитъ множество изящныхъ монументовъ.

Прелестно декорированнымъ зданіемъ этой эпохи предстаетъ намъ Лоджа деи Мерканти (купеческая биржа) въ Болоньи. Надъ высокимъ первымъ этажемъ, открывающимся наружу стрѣльчатыми галереями на стройнотонкихъ столбахъ, высятся второй, оживленный между двухъ стрѣльчатыхъ оконъ нарядно-увѣчаннымъ балкономъ. Въ подобномъ же родѣ выстроена Лоджа дельи Ости (биржа винооторговцевъ) въ Миланѣ, основанная въ 1316 г., съ круглодужной галереею внизу, и со стрѣльчатою надъ нею. Сюда же принадлежатъ Бролетто въ Бергамо, съ тяжелыми столбами въ нижнемъ ярусѣ; Бролетто въ Брешиа, Палаццо делла Раджоне (Судебная палата) въ Феррарѣ (1326 г.) и еще въ Падуѣ.

Дворцы владѣтельныхъ особъ того времени слѣдующіе: замокъ Висконти въ Павіи, съ сквозной колоннадною галереею въ нижнемъ этажѣ и съ аркадными окнами вверху; старинныя части мантуанскаго замка, принадлежащія началу 14-го столѣтія, въ подобномъ же расчлененіи, только съ небольшимъ антресолемъ надъ аркадною галереею нижняго этажа.

Однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ такой архитектуры должно признать дворецъ дожей въ Венеціи, котораго древнѣйшія части, именно

южное крыло главнаго корпуса, у мола, приписываютъ Филиппу Календаріо. ¹ Нижний этажъ состоитъ изъ сквозной стрѣльчатой галереи на тяжелыхъ коренастыхъ колоннахъ; второй или главный этажъ — одна изъ самыхъ блестящихъ галерей въ цѣломъ мірѣ, на болѣе легкихъ колонкахъ и съ нарядными розетками въ сквозныхъ арочныхъ проемахъ; за тѣмъ слѣдуютъ, не совѣтъ уже римически и вѣроятно не по изначальному замыслу, узорчатые какъ коверъ и снабженные большими стрѣльчатыми окнами, высокіе верхніе этажи. Тѣмъ не менѣ совокупность цѣлаго производитъ истишно-величавый, поражающій эффектъ.

Въ ясномъ и отрадномъ блескѣ высятся фасады частныхъ дворцовъ, приобретаая въ эту эпоху характеристическій отпечатокъ отъ прелестно-фантастическихъ галерейныхъ аркадъ. Роскошнѣйшій образецъ этого рода — знаменитый Ка Доро ² (золотой домъ); далѣе — палатцо Фоскари, пал. Пизани, пал. Сагрето, пал. Барбаріго, и мн. друг.



Палатцо Фоскари въ Венеціи. По Роуту.

подножіе, поддерживающее саркофагъ подъ колончатымъ же балдахиномъ, котораго вершина увѣнчана конной статуей усопшаго. Всего значительнѣе памятники Кана Гранде (ум. въ 1328), Кана Мастино (ум. въ 1350) и Кана Синиоріо (ум. въ 1373); послѣдній отдѣланъ съ чрезвычайнымъ блескомъ и богатствомъ и значится въ надписи работою Бонина да Кампионе.

Венеціанскіе могильные памятники этого времени состоятъ изъ гробовыхъ нишъ, съ колончатымъ и фронтошнымъ убранствомъ въ подобномъ же вкусѣ. Образцы ихъ можно видѣть въ церквахъ Санта Марія де' Фрари и Санти Джованни э Паоло.

¹ См. O. Methes, Geschichte der Baukunst und Bildnerci Venedigs, I, стр. 193. Календаріо еще до 1354 г. замѣстилъ Петра Базеджо въ званіи главнаго руководителя этой постройки, надъ которою онъ конечно трудился и прежде. Самобытная его дѣятельность была очень кратковременна, такъ какъ уже въ 1355 г. его казнили за государственную измѣну. — ² Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 11.

Въ Римѣ единственною собственно-готическою постройкой представляется выполненная къ концу 14-го вѣка церковь Санта Марія сопра Минерва, — трехпрядѣльное сооруженіе, съ крестовыми сводами на простѣлахъ, гладкихъ столпахъ, и съ небольшимъ подвышеніемъ середняго пространства.

Богаче обдѣланы декоративныя произведенія, каковъ наприм. балдахинъ въ Сан' Джованни ин' Латерано (около 1370 г.), одно изъ самыхъ благородныхъ и художественно-выработанныхъ созданій въ своемъ родѣ, но уже съ мотивами на античный ладъ. Еще рѣшительнѣй вдается въ это направление могильный памятникъ кардинала Филиппа д' Алапонъ (ум. 1397 г.) въ Санта Марія ин' Трастэвере.

Въ Сициліи есть и за эту пору памятники того, смѣшаннаго съ византійскими и мавританскими элементами, готическаго стиля, какой образовался тамъ прежде. Таковъ въ Палермо соборный фасадъ,¹ строившійся съ начала 14-го столѣтія, возведенныя съ 1339 г. древнѣйшія части храма Сан' Джакомо ла Марица, церкви Санта Марія Липунчіата (деи Діспути) съ 1343 г., Санта Марія делла Катена², конца 14-го столѣтія, — колошадная базилика, которой порталъ и предѣлнѣ принадлежать 16 му вѣку. — Въ Мессинѣ фасады собора и церкви Санта Марія делла Скала относятся къ серединѣ 14-го столѣтія.

Нѣкоторыя дворцовыя постройки въ Палермо примыкаютъ по характеру къ мавританскимъ замкамъ. Таковы палаццо Кіарамонте (нынѣ деи Трибунали), 1307 г., и палаццо Салафано (нынѣ Оспедале Гранде), того же времени.

Готика на Востокѣ.

Островъ Родосъ представляетъ изъ этой эпохи нѣсколько памятниковъ прежняго владычества Іоаннитовъ (рыцарей Ордена Іоанна Іерусалимскаго).

Главная церковь св. Іоанна (St. Jean), основанная въ 1310 г., съ базиличнымъ расположеніемъ, со стрѣльчатыми аркадами на античныхъ по большей части колоннахъ, съ плоскокрытымъ кораблемъ, и съ простою, серьезною вообще внѣшностью; окна замкнуты полукругомъ. Капитулъ св. Іоанна (Loge de St. Jean) — обрушившееся сводчато-хоромное сооруженіе. Церковь св. Екатерины, развалины св. Марка и другой церкви,

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 7. — ² Тамъ же, рис. 58, фигг. 8 и 9.

во имя Филермской Богоматери (Notre-Dame de Philermé), — простые постройки в стилѣ поздней поры вѣка. — Отъ судебной палаты (Chatellerie), сооруженной около 1375 г., уцѣлѣли стрѣльчатая аркады вокругъ двора; монастырь Ордена, законченный только въ 1445 г., отличается массивностью и парадно украшенными порталами.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Сверхъ произведеній собственно 14-го вѣка мы прихватимъ здѣсь и относящіяся къ началу 15-го, которыя или вполне, или по крайней мѣрѣ существенно, принадлежатъ еще готическому стилю, и которыя выступили бы слишкомъ одиночнымъ явленіемъ, вздумай мы рассмотретьъ ихъ особо, въ параллель съ четвертымъ періодомъ зодчества.

Въ изобразительномъ искусствѣ 14-го и начала 15-го вѣковъ господствуетъ тотъ же законъ, какой, приступая къ этому періоду, высказали мы по поводу архитектуры: въ предѣлахъ системы формъ, сложившейся въ 13-мъ столѣтіи, видно теперь болѣе богатое и многостороннее, но едва ли болѣе свободное, движеніе. Изобразительное искусство сильно муштруется теперь со всѣхъ сторонъ для достиженія одной главной цѣли: послужить заурядъ и въ цѣлыхъ массахъ къ украшенію могучихъ церковныхъ зданій. Этимъ опредѣляется его фізіономія даже и тамъ, гдѣ оно должно удовлетворять другимъ потребностямъ, наприм. свѣтскимъ. Но тутъ въ частности замѣтны противъ прежняго и нѣкоторыя ущербы: искусство 13-го вѣка имѣло можетъ-быть въ цѣломъ болѣе субъективнаго чувства красоты, болѣе безотчетнаго влеченія къ совершенству явленія, было пожалуй (говоря вообще) и тщательнѣе выработано, тогда какъ теперь и характеръ, и обдѣлка слишкомъ односторонне обусловлены примѣненіемъ любого даннаго предмета собственно къ постройкѣ. Съ другой стороны оштовое производство цѣлыми массами, однородность предметовъ въ тысячѣ различныхъ мѣсть и всѣмъ доступная общепонятность ихъ содержанія, современемъ должны были породить тамъ и сямъ извѣстное равнодушіе къ формѣ, по крайней мѣрѣ въ подробностяхъ. Но при обзорѣ произведеній врозницу, конечно не лзя не признать между ними и блестящихъ иногда работъ, не лзя даже не замѣтить въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существенно отмѣннаго, прогрессивнаго направленія.

БАЯНИЕ.

Церковное кампевааніе подчиняется теперь гораздо болѣе прежняго условіямъ архитектурической обстановки; болѣе обращено вниманія на эффектъ вдаль, на то, какова выйдетъ такая-то вещь, разсматриваемая наприм. снизу вверхъ, и т. д.; сплошь держатся своеобразно-манерной, разманистой постановки, въ противоположность чистымъ вертикалямъ нишъ и балдахинныхъ колоннъ; * но всего знаменательнѣйшемъ переимѣна въ драпировкѣ одѣяній, которая, вмѣсто множества мелкихъ складокъ 13-го вѣка, какъ бы моделированныхъ по массамъ фигуръ, представляетъ теперь по большей части крупныя, простые подѣлы, которые пожалуй и въ самомъ дѣлѣ выгоднѣй для совокупной эффектности зданія. Въ головахъ быть можетъ болѣе однообразія, въ нихъ, какъ и во всемъ прочемъ, болѣе теперь камнетесной манеры, тогда какъ въ 13-мъ вѣкѣ обыкновенно чаще обнаруживается работа настоящаго художника; темнотія нагія фигуры (Адама и Евы) обличаютъ иногда вполне наивнѣйшій натурализмъ взгляда, при очень еще неразвитомъ выполненіи.

Кромѣ прикрѣпленныхъ къ зданію (по порталамъ, нишамъ, столпамъ и т. д.) скульптуръ, надо упомянуть здѣсь объ одномъ обширномъ родѣ, который хоть и не новъ, однакожъ извѣстенъ только по образцамъ этого именно времени: мы говоримъ объ украшеніи клиросныхъ оградъ, выходящихъ наружу къ обходу. Этотъ родъ былъ бы чрезвычайно важенъ для развитія рельефа, только представлялся къ нему почасту поводы.

Надгробныя статуи, прежде обыкновенно посвящавшіяся одиѣму высочайшимъ особамъ, стали постепенно удѣломъ всѣхъ высшихъ сословій вообще. Вѣрное изображеніе костюма придаетъ имъ иногда особенную еще цѣну, которая перѣдко стоитъ выше художественной. Верхняя плита надгробнаго монумента является то въ видѣ крышки вольностоящаго, украшеннаго вокругъ рельефами, или же помѣщеннаго въ (росписную) нишу, саркофага, то лежащую корытомъ на опорахъ, то вдѣланною прямо въ грунтъ или, наконецъ, стояща въ стѣну, — не говоря о разныхъ другихъ комбинаціяхъ. Фигура поставлена по большей части въ видѣ творящаго молитву или положена со скрещенными руками, какъ покойникъ, но никогда не изображается въ видѣ спящаго.

Какъ всѣ различныя прикрасы свѣтекныхъ построекъ, какъ межевые и другіе камни, городскіе колодцы и т. д. часто заимствовались изъ церковной архитектуры, такъ точно и изваянія ихъ были вполне однородны съ церковными. Къ обоимъ искусствамъ часто прибѣгали для подобныхъ цѣлей въ 14-мъ вѣкѣ, и притомъ не безъ обширныхъ монументальныхъ замысловъ.

Необходимыя свѣдѣнія о металлическихъ и костяныхъ работахъ будутъ сообщены вконцѣ этого періода.

* Поддерживающихъ разныя навѣсы, кивоты, сѣни и т. д.

Италія, которой искусство шло существенно-своеобразнымъ путемъ, хотя и въ предѣлахъ готическаго стиля, потребуеть съ нашей стороны особыхъ вводныхъ замѣчаній въ свою очередь.

Франція, Бельгія и Англія.

Скульптуры каедральныхъ соборовъ были большею частію окончены въ великій строительный періодъ 13-го столѣтія или одновременно съ самыми зданіями, или вскорѣ послѣ; а тѣ, которыя рѣшительно принадлежатъ 14-му вѣку, далеко уступаютъ имъ въ числѣ. Полное вкуса дальнѣйшее развитіе стиля предвѣдущей эпохи представляетъ наприм. порталъ ¹ часовни св. Піата, построенной при шартрекомъ соборѣ въ 1349 г. Другія работы этого времени особенно можно видѣть въ боковомъ придѣлѣ руанскаго собора, ² и т. д. Находятъ, будто французская церковная скульптура 14-го столѣтія утратила часть прежней своей наивности и что въ ней замѣтна уже какаго-го изысканность главныхъ мотивовъ драпировки. ³

Въ пѣломъ чуть ли не важнѣйшимъ памятникомъ этого періода предстаютъ (уцѣлѣвшіе только наполовину и сильно пополенные) рельефы на клиросной оградѣ Парижской Божіей Матери, ⁴ съ исторіей І. Христа въ уцѣлѣвшихъ донынѣ 24 поляхъ, работа Жегана Рави и племянника его, Жегана ле Бутелье, конченная 1351 г. и блиставшая пѣкогда богатою росписью и позолотой. Часть, вѣроятно принадлежащая рукѣ дяди, представляетъ одинъ изъ немногихъ примѣровъ обширнаго и почти сплошнаго горельефа; въ позднѣйшихъ частяхъ поля окружены жезловымъ узоромъ. Стилъ, при разнообразныхъ оттѣнкахъ, отличается вездѣ одинаково монументальнымъ достоинствомъ, спокойствіемъ и красотой. — Надгробныхъ статуй въ этомъ періодѣ великое множество; ⁵ одна очень-изящная находится въ Сен'Дені.

Особый родъ скульптурныхъ произведеній, предоставлявшійся прежде по большей части самой незатѣливой, деревенской обдѣлкѣ, находитъ себѣ теперь высшую разработку въ одной преимущественно области. Камешные кресты по большимъ дорогамъ, которыхъ между прочимъ такую бездну поставилъ король Людовикъ Толстый (съ 1108 по 1137 г.), ⁶ украшаются

¹ Willemin, Monuments français inédits, рис. 12. — ² Charpy, Moyen âge monumental, № 84. — ³ De Caumont, Abécédaire, стр. 469. — ⁴ Gailhabaud, Monuments, Vol. III; сравни Schnaase, Kunstgeschichte VI, стр. 549 и сл. — Особенно-изящный рельефъ Богородицы изъ той же церкви см. у Шапюи, Moyen âge monumental, № 95. — ⁵ Пѣсколько простыхъ, но очень хорошихъ образцовъ у Де Кочона, Abécédaire, стр. 488 и сл. — ⁶ Sugerii Vita Ludovici Grossi у Дюшена, IV. стр. 313.

отнынѣ въ Бретани часто великимъ множествомъ фигуръ, расширяясь даже иногда въ цѣлыя скульптурныя Голгофы. Роскошнѣйшимъ такого рода произведеніемъ былъ пожалуй Плугастельскій крестъ. ¹ (Большая ихъ часть относится впрочемъ только уже къ 15-му или 16-му столѣтіямъ).

Во время страшнаго разгрома Франціи съ половины 14-го вѣка порубежный фландрскій край начинается, благодаря торговлѣ и промышленности, богатѣть передъ всеми странами, лежащими по сю сторону альпійскихъ горъ. Вошедши къ концу столѣтія въ разрастающійся составъ бургундскихъ владѣній, онъ становится главною ихъ областью.

Правда строевой для храмовъ матерьялъ, обыкновенно служившій на сѣверѣ также и матерьяломъ для принадлежащихъ къ нимъ изваяній, оказывался не совѣмъ благопріятнымъ въ послѣднемъ случаѣ. Однакожь средства края позволяли привозить и лучшаго рода камень для нѣкоторыхъ избранныхъ работъ. Иныя бельгійскія скульптуры, начиная съ половины 14-го столѣтія, обнаруживаютъ такой своеобразный стиль, что ихъ можно назвать важнымъ предзачаткомъ реалистической манеры 15-го вѣка, даже можетъ-быть ближайшею исходной точкой и образцомъ для ван' Эйковскаго стиля, точно такъ же какъ съ другой стороны онѣ пожалуй могутъ быть въ связи со старымъ художественнымъ производствомъ металлическихъ мастерскихъ въ Динанѣ и т. д. — Это — рядъ надгробныхъ памятниковъ, болѣе или менѣе выпуклой работы, по большей части въ Турнѣ. ² Ихъ стиль рѣшительно уже реалистическій, основанный на изумительномъ знакомствѣ со всеми естественными формами, способный наприм. вѣрно передать любой членосоставъ и даже любую складку кожи; съ незатѣйливою простотой мотивовъ соединяется здѣсь большое умѣнье изображать индивидуальныя черты, и притомъ безъ той условной сухости и жесткости, какія обгаружились послѣ. — Важнѣйшіе изъ этихъ монументовъ добыты ихъ нынѣшнимъ владѣльцемъ, г-мъ Дюмортье, изъ развалинъ францисканскаго монастыря въ Турнѣ. Всеѣхъ древнѣе сработанный около 1360 г. рельефъ гробницы Колара дю-Секленъ (Colard du Seclin), изображающій его со всемъ семействомъ на колѣняхъ предъ Богоматерью: это быть-можетъ дѣло рукъ славившагося въ ту пору ваятеля, Гильіома дю-Гарденъ. ³ — Къ 1380 г. относится одинъ рельефъ, представляющій семейство Коттвелъ со святыми его заступниками предъ Судіей Мира, — работа, повидимому, не столь значительнаго художника, въ явно натуралистическомъ характерѣ и съ экспрессіей можно-сказать необыкновенной. Менѣе важны памятники Жака Исака (1401 г.) и Жегана де Кулонъ (1403 г.), изъ которыхъ послѣдній изображаетъ св. Франциска на молитвѣ. — Чтобы не разрывать сплошнаго ряда этихъ художественныхъ произведеній, назовемъ здѣсь и позд-

¹ Voyages pittor. et romantiques, Vol I. — De Caumont, Abécédaire, стр. 550, и сл.

² Waagen, Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay, въ Kunstblatt 1847 г.; ср. Schnaase Kunstgeschichte VI, стр. 560 и сл. — ³ Въ условіи того же мастера на другую, не дошедшую до насъ работу, выговорена «роспись хорошихъ масляными красками», — доказательство, что уже и до ван' Эйковъ употребилась такая то еясь краска съ масломъ. — Кѣмъ росписи видны впрочемъ и на приведенныхъ здѣсь рельефахъ.

и́йшія, которыя идутъ въ уровеньъ съ появившеюся между тѣмъ во Фландріи живописною школою: чрезвычайно тонко выполненный могильный памятникъ Жана дю Босъ (1438 г.), который вмѣстѣ съ женой и дочерью стоитъ предъ Богоматерью на колѣняхъ; подобный же монументъ Жана Жервѣ (безъ года и очень искаженный, но замѣчательный впервые встрѣчающимися здѣсь крутоизломанными складками, которыя объясняются воздействием живописи на скульптуру); далѣе, въ турнейскомъ соборѣ: два гробничныхъ рельефа 1409 и 1426 гг., и статуя Мадонны на троѣхъ, приблизительно 1440 г.; въ церкви св. Магдалины — Богородице Дѣво радуйся (около 1450 г.), размѣщенное на двухъ столпахъ, съ благородными головами и чрезвычайно свободнымъ, величавымъ движеніемъ въ основныхъ мотивахъ. Несравненно маловажнѣе въ церкви Богоматери въ Галѣ бронзовая купель, отлитая въ половинѣ 15-го вѣка Гильюмомъ Лефебремъ изъ Турнѣ. — Отрасли турнейской этой школы принадлежатъ и́которыя изваянія въ Монсѣ, что въ Гепнегау: разные гробничные рельефы 1418, 1431 гг. и т. д. въ церкви Сентъ-Водрѣ; два алтарныхъ рельефа изъ монсекскихъ окрестностей въ замковой часовнѣ въ Англіанѣ: одинъ сработанъ около 1460—1480 гг., другой вѣроятно не ранѣе 16-го столѣтія. — Пошибъ той же школы носятъ еще миниатюрно-мелкіе рельефы, заполняющіе стрѣлки аркады выстроеной 1374 г. Катерининской часовни храма Пресв. Богородицы въ Куртрѣ: это мило-задуманныя и живо-изображенные легендарныя событія, съ примѣсю сценъ бытовыхъ и даже пожалуй юмористическихъ. ¹

Изъ бронзолитейныхъ работъ слѣдуетъ назвать подевѣчникъ и палой въ тоггерскомъ соборѣ, изготовленные 1372 г. Иоанномъ Жозомъ (Joses) изъ Дипана. Вышее художественное значеніе имѣютъ двѣ большія желтомѣдныя надгробныя плиты въ брюггскомъ соборѣ, одна — 1387 г., другая — въ память супруговъ де-Мюнтеръ, съ обозначеніемъ кончины ихъ въ 1423 и 1439 гг. Обѣ въ характерѣ фигуръ отличаются идеальнымъ стилемъ 14-го столѣтія; тѣмъ не менѣе и въ нихъ замѣтно уже стремленіе къ болѣе естественной правдѣ. ²

Вначалѣ 15-го вѣка очень значительнымъ художникомъ является во Франціи и при дворѣ Филиппъ Смялаго въ Бургундіи одинъ мастеръ, по имени Кло Слотеръ (Claus Sluter). Прозвище «де Орландесъ», приданное ему въ одномъ документѣ, подтверждаетъ нидерландское происхожденіе его самымъ положительнымъ образомъ. Памятникъ его работы, которымъ украшенъ такъ называемый «Моисеевъ колодезь» картузіанскаго монастыря въ Дижонѣ, ³ содержитъ въ себѣ фигуры разныхъ ветхозавѣтныхъ лицъ, замѣчательныя очень достойнымъ, торжественнымъ и вмѣстѣ и́жнымъ характеромъ готическаго; но въ головахъ проглядываетъ уже то натуралистическое стремленіе, которымъ знаменуется переходъ къ повѣйшему направлению искусства.

¹ Schnaase, Kunstgeschichte, VI, стр. 564. — ² Отличный рисунокъ позднѣйшей плиты помѣщенъ у Земпера: Styl oder praktische Aesthetik, I, стр. 170. — ³ Du Sommerard, Les arts du Moyen âge, т. V, рис. 1. — Ср. Вааренъ въ Deutsches Kunstblatt 1856 г., стр. 236.

Тому же мастеру приписываютъ у портала картузіанской церкви колѣно-преклоненныя статуи герцога Бургундскаго и его жены, обѣ разительнo-портретнаго характера. Но главнымъ его созда іемъ былъ, находившійся



Моисеевъ колодезь въ дижонскомъ монастырѣ картузіанцевъ. По Дю Соммерару.

прежде у картузіанцевъ, а теперь хранящійся въ дижонскомъ музеѣ, могильный памятникъ герцога Филиппа Смѣлаго, начатый сооруженіемъ съ 1404 г. и доконченный, по смерти мастера въ 1411 г., племянникомъ его, Кло де Вѣрне, — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ надгробныхъ монументовъ средневѣкового періода. Фигура герцога, покоящаяся на мраморномъ саркофагѣ, представляетъ рѣшительный уже реализмъ, въ отчетливой разработкѣ, которой эффектъ еще болѣе усиленъ полной росписью. По всему подножію размѣщены кругомъ подъ готическими павъсами маленькія фигурки траурныхъ провожатыхъ, отличающіяся живѣйшимъ разнообразіемъ экспрессіи. — Какъ бы въ доказательство продолжительности Слютеровскаго вліянія, тотъ же самый характеръ и ту же обдѣлку встрѣчаемъ здѣсь опять на могильномъ памятникѣ герцога Іоанна Безстрашнаго, сооруже-

номъ приблизительно въ 1442—1461 гг. рукою Испанца Жегана де ла Верта. ¹

Изъ англійскихъ ² церковныхъ изваяній этого времени особенно хвалятъ такъ-называемую «галерею министрелей» въ эксетерскомъ соборѣ, которая въ одномъ мѣстѣ сѣвернаго корабля занимаетъ пространство обычнаго трифорія: это — рядъ миловидныхъ мусикійствующихъ ангеловъ, размѣщенныхъ по нишамъ. ³ Далѣе идутъ позднѣйшія скульптуры іорккаго собора, въ которыхъ видна свойственная 14-му столѣтію пѣжная грація. Съ особеннымъ пристрастіемъ обращается англійское лицевааніе къ портретности, и даже снаружи церковныхъ зданій, какъ наприм. по фасаду личфильдскаго собора и по выстроеному въ 1377 г. предсѣнію эксетерскаго, тянутся длинныя ряды королевскихъ статуй, — доказательство рано пробудившагося здѣсь политическаго смысла къ исторіи родной страны. То же замѣчается и въ надгробныхъ памятникахъ, исполненныхъ часто съ истиннымъ великолѣпіемъ. Отличнѣйшіе изъ нихъ слѣдующіе: бронзовая статуя Чернаго Принца (ум. 1376 г.) въ кантербѣрійскомъ соборѣ, надгробный монументъ Эдуарда III (ум. 1377 г.) въ лондонскомъ Вестминстерѣ, бронзовая фигура Ричарда Бошанъ (Beauchamps, ум. 1439 г.) въ варвикеской церкви, вылитая Вильямомъ Остипомъ, изъ Лондона. ⁴ Въ Англійи есть также и бронзовыя могильныя плиты съ рѣзными изображеніями, хотя онѣ большею частію обличаютъ материковый стиль и фландрско-германское происхожденіе, и лишь изрѣдка проглядываютъ въ нихъ мѣстами англійская обдѣлка, какъ напримѣръ въ гробовой плитѣ аббата Оомы Деламара (ум. 1390 г.) въ церкви сент' альбанскаго аббатства. ⁵ Вездѣ, въ этихъ и въ подобныхъ имъ произведеніяхъ, замѣтна рѣзкая и рѣшительная наклонность къ портретному собственно выраженію, проявляющаяся однакожь по большей части съ какой-то односторонностію, передъ которой исчезаетъ строгій стилистическій характеръ, уступая мѣсто почти жанровому. — Необычный и чуть не единственный на сѣверѣ родъ памятниковъ составляютъ тѣ кивоты съ статуями королевы Элеоноры, которые сооружены въ разныхъ мѣстахъ супругомъ ея, Эдуардомъ I (съ 1272 по 1307), и изъ которыхъ уцѣлѣли портамтонскій, геддингтонскій и вальтгамскій.

¹ О дижонскихъ работахъ см. особенно Schnaase, Kunstgeschichte, VI, стр. 573 и сл.
² Fluxman, Lectures on sculpture, (Lect. I, english sculpture), съ бѣглыми очерками. — Выдержки изъ одной лекціи Вестмаотта въ Kunstblatt 1847 г. № 3. — ³ Britton, Cathedr. IV. — ⁴ Denkmäler der Kunst, рис. 60 А, фиг. 8—11. — ⁵ Ср. Stottard, The monumental effigies of Great-Britain. Carter, Specimens etc. Bonttel, Monumental brasses. Colman, Monumental brasses in Norfolk and Suffolk.

Германія.

Великое множество скульптуръ, украшающихъ церкви, ¹ общественныя зданія и колодцы 14-го вѣка и начала 15-го не достаточно еще разобраны по отгѣлкамъ стила; тѣмъ не менѣе есть однако возможность доказать или по крайней мѣрѣ допустить, вблизи нѣкоторыхъ особенно важныхъ построекъ, господство того или другаго способа изображенія и въ обширнѣйшемъ сравнительно кругу, поддерживаемое все же какою-нибудь школою.

Это вопервыхъ должно сказать объ изваяніяхъ кѣльнскаго собора: о статуяхъ Спасителя, Маріи Дѣвы и Апостоловъ въ клиросѣ (освященномъ въ 1322 г.); не безъ манерности и аффектации въ разманистой постановкѣ, типичныя еще въ головахъ, онѣ все-таки возбуждаютъ удивленіе чрезвычайно мастерскою обдѣлкой прекрасно-струящихся одеждъ и великолѣпною полихроміей, выполненной въ стилѣ весьма опредѣленномъ и вполне подходящемъ къ характеру зданія; ² — благороднѣе, менѣе условны въ тѣлесности и постановкѣ, но зато и не такъ тонко выдѣланы нѣсколько позднѣйшія скульптуры по южному portalу фасада. Потомъ скульптуры по стѣнамъ главнаго алтаря (1349 г.), представляющія апофеозу Пресв. Дѣвы и дванадцать апостоловъ подъ свѣчью нарядныхъ кивотовъ, изъ бѣлаго мрамора по черномраморному фону: это хорошо выполненныя, мягкоформныя фигуры, но обдѣланныя еще не съ слишкомъ тонкимъ чутьемъ. (Изъ тѣхъ, которыми украшалась прежде задняя сторона алтаря, часть хранится въ кѣльнскомъ городскомъ музеѣ). — Того же времени и той же мѣстности: изуродованныя отчасти статуи на башнѣ кѣльнской думы (1407— 1414 гг.), девять аллегорическихъ фигуръ въ ганзейской залѣ этого зданія (быть-можетъ представители Ганзы?); — Благовѣщеніе, на западной сторонѣ альтенбергерской церкви, близъ Кѣльна, и мн. др. ³ Какъ на нѣчто имъ общее, всего скорѣе можно повидимому указать на плавность одеждъ; да и въ головахъ проглядываетъ мѣстами сходство съ манерою и экспрессіей мастера Вильгельма. — Рѣшительный переходъ къ стилю 15-го вѣка знаменуетъ наприм. Богородице, Дѣво, радуйся, состоящее изъ двухъ большихъ статуй въ кѣльнской церкви св. Кулиберта, 1439 г., — вполне граціозное произведеніе, особенно если взять головы.

Въ вецларскомъ соборѣ всего значительнѣй чрезвычайно изящная Мадонна при главномъ порталѣ, у дверного косяка. — Есть еще одна очень граціозная и благородная статуя Мадонны въ боковомъ придѣлѣ св. Мартина въ Обервезелѣ. — Изъ скульптуръ майнцакаго собора, кромѣ многихъ

¹ Здѣсь же всего лучше упомянуть и о тѣхъ каменныхъ скульптурахъ, которыя по непосредственно принадлежать къ зданіямъ. — ² Изданы въ хромоавтографіи Левъ Эльваномъ, съ текстомъ Рейхеншпергера. — ³ Многократно приведенный нами трудъ Э. ауси' Верта представляетъ особенно реискиія скульптуры этого времени. Хронологическую сопоставку, со включеніемъ и могильныхъ памятниковъ (см. ниже), можно найти у Куглера въ *Kleine Schriften*, II, стр. 259 и сл. — Статуи собора см. въ *Denkmäler der Kunst*, рис. 59, фиг. 3 и 4. — F. H. Müller, *Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde*. — *Denkm. der Kunst*, рис. 59, фиг. 5.

надгробныхъ памятниковъ, принадлежатъ сюда статуи при порталѣ, ведущемъ въ крытый ходъ, — созданія самой изъясной, миловидной обдѣлки, къ какой только способенъ этотъ стиль (около 1400 г.). Далѣе, благо-



Статуя Маріи. Изъ церкви Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ. По Гейделоффу.

родно-стилизированный гюлерьефъ въ крытомъ ходѣ, изображающій будто бы примиреніе майнцскихъ горожанъ съ архіепископомъ Балдуиномъ (1332—35 гг.), вѣроятнѣе же группу изъ картины Страшнаго Суда. — Въ вормескомъ соборѣ — южный порталъ, замѣчательный и по своему содержанію. Въ страбургскомъ мюнстерѣ — статуи Екатерининской часовни (въ концѣ южнаго бокового корабля). — Во фрейбургскомъ мюнстерѣ, внутри и снаружи, статуи апостоловъ по столпамъ долевой сѣни и порталныя скульптуры въ клиросѣ; послѣднія, при простой, отчасти даже грубой обдѣлкѣ, задуманы энергически и не безъ паоса въ выраженіи (у апостоловъ, взирающихъ на успеніе Пресв. Дѣвы). — По фасаду базельскаго мюнстера — четыре нижнія статуи (остальное почти сплошь грубая каменотесная работа).

Въ Швабіи лучшія быть-можетъ работы встрѣчаемъ на обоихъ порталахъ аугсбургскаго собора (сѣверный отчасти чуть ли не 13-го еще вѣка; на южномъ особенно изящны мелкія фигуры по голькелямъ). — Въ ульмскомъ мюнстерѣ — энергическія изваянія порталовъ (отчасти принадлежащія уже слѣдующему періоду); статуи подъ балдахинами грубы. — Много тщательныхъ и отличныхъ притомъ работъ въ церкви Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ. ¹

Въ Юрибергѣ, съ начала второй половины 14-го вѣка, процвѣталъ замѣчательный скульпторъ, Зебальдъ Шонгоферъ. Говорятъ, изъ-подъ его рѣзца, въ предсѣннѣ тамошней церкви Пресв. Богородицы (съ 1355 по 1361 г.), вышло прославленіе Дѣвы Маріи, — множество статуй и рельефовъ, выполненныхъ съ живою экспрессіей въ общепотребительномъ

¹ Heideloff, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Вып. 4 и 5, стр. 46 и сл.

идеальномъ стилѣ того времени. Несправедливо приписывали издавна тому же мастеру сродственный по характеру, но почти вполне обновленный въ новѣйшее время статуи такъ-называемаго «прекраснаго колодца», который, какъ документально извѣстно, построенъ съ 1385 по 1396 г. ¹ Въ этихъ созданіяхъ готической стиль предстаетъ въ весьма достойномъ, отчасти своеобразно-величавомъ развитіи; съ обусловливаемой его линиями мягкой плавностью соединяются здѣсь благородная полнота и удачное стремленіе къ свободной, естественной выработкѣ. — Изъ другихъ церковныхъ скульптуръ особенно должно привести слѣдующія: въ церкви св. Лоренца — большой главный порталъ (едвали уже съ 1275 по 80 г.); фигура І. Христа на одной изъ южныхъ дверей, повторенная совершенно одинаково въ церкви св. Іакова; потомъ въ церкви св. Зебалда такъ-называемая «Написная дверь» (*Anschreibthür*, 1345 г.), дверь южнаго корабля и въ высшей степени щегольская «Дверь невѣсты» (около 1400 г.), и мн. др. Въ разныхъ изваяніяхъ начала 15-го вѣка отзывается Шонгоферово вліяніе. — Въ пражскомъ соборѣ есть отличная во всѣхъ отношеніяхъ статуя св. Вячеслава, ² работа Петра Арлера, уже названнаго нами въ числѣ зодчихъ, и цѣлый рядъ замѣчательныхъ портретныхъ бюстовъ въ галереѣ трифорія.

Въ Эрфуртѣ, въ лекторіи мѣстной церкви Проповѣдниковъ (*Pre-digerkirche*), есть превосходно обдѣланная статуя Мадонны. ³

Въ Галле церковь св. Мавриція содержитъ въ себѣ нѣсколько скульптуръ Коирада фонъ'Эймбека, ⁴ мастера начала 15-го столѣтія; работы эти отличаются рѣшительностью въ обдѣлкѣ паготы и мѣтко-дебелыми натуралистическими чертами; именно: горельефная фигура св. Мавриція (слышущая въ просторѣчій «Бубенчатый Морицомъ», *Schellenmoritz*, 1411 г.), колоссальная статуя Христа (1416 г.), и мн. др. — Замѣчательнымъ образомъ прочной росписаной скульптуры для наружной отдѣлки зданія предстаетъ горельефная фигура Богоматери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, въ 25 футовъ вышины, находящаяся въ клиросѣ церкви Пресв. Богородицы въ маріэнбургскомъ замкѣ, въ Пруссіи; она сдѣлана изъ шtukка и вся сплошь одѣта мозаикой изъ цвѣтныхъ и золоченыхъ стеклышекъ. Пластической стиль этой работы вовсе ужъ не отличный; тѣмъ не менѣе разноцвѣтнѣй блескъ ея производитъ оригинальное впечатлѣніе, особенно, когда озаряемая лучами утренняго солнца, она свѣтится и играетъ еще издалека.

Образины, встрѣчающіяся во множествѣ, особенно въ видѣ водосточныхъ рылецъ и фронтоновыхъ оконечностей, рѣдко возвышаются до юмористической или демонической живости и представляютъ почти вездѣ одну лишь каменотесную работу. Другое иногда дѣло, когда тотъ же мотивъ переносится ради пышности на уккрытыя мѣста въ нарядныхъ зданіяхъ; такъ

¹ Послѣднія отлично выгравированы А. Рейндемъ. Относительно всего прочаго см. v. Rettberg, *Nürnberg's Kunstleben etc.*, стр. 20 и сл. — ² Ambros, *Der Dom von Prag*, стр. 207 и 276. — ³ Объ эрфуртскихъ скульптурахъ см. Kugler, *Kleine Schriften*, II, стр. 27. — ⁴ См. тамъ же, стр. 29.

наприм. сфинксообразныя фигуры, которыми поддерживаются шпильковыя оконечности у лекторія въ вецларскомъ соборѣ,¹ обнаруживаютъ и настоящую жизнь, и грацію, и вмѣстѣ изящное совершенство работы.



Могильный памятникъ архіепископа Петра фон' Аспельта въ майнцкомъ соборѣ.
По Эддену.

Изъ безчисленныхъ надгробныхъ камней этого періода надо во первыхъ назвать, въ качествѣ замѣчательнѣйшихъ по содержанію и по художественной обдѣлкѣ, рядъ епископскихъ монументовъ въ майнцкомъ со-

¹ Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 177.

боръ, по которымъ можно прослѣдить поступательный ходъ натуралистическаго взгляда вплоть до совершеннаго торжества односторонняго реализма. Къ самымъ раннимъ принадлежитъ памятникъ Петра фонъ Асенельта (ум. въ 1320 г.), изображеннаго вмѣстѣ съ тремя коронованными имъ германскими королями, — Генрихомъ VII, Людовикомъ Баварцемъ и Іоанномъ Богемскимъ; къ важнѣйшимъ въ художественномъ отношеніи — памятникъ архіепископа Конрада фонъ Вейшперга (ум. въ 1396).¹ Далѣе, надгробный камень Людовика Баварца (ум. въ 1347 г.) въ Богородичной церкви въ Мюнхенѣ (почти совершенно закрытый надстройкою 17-го вѣка); — гораздо скромнѣе памятникъ короля Гюнтера Шварцбургскаго (ум. въ 1349 г.) во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, и тамъ же, въ церкви Пресв. Богородицы, монументъ Вигелона фонъ Вашебаха (ум. въ 1322 г.). — Въ альтенбергской на Лапѣ церкви — отличный монументъ св. Гертруды, поставленный въ 1334 г. Изъ памятниковъ позднѣйшей поры 14-го вѣка слѣдуетъ назвать: надгробный монументъ Іог. фонъ Гольццузена съ женою (1371 г.) во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, и памятникъ ландграфа Генриха II (1376), съ супругою Елисаветой, въ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ.² Въ высшей степени замѣчательны два могильныхъ камня, 1370 и 1371 гг., въ церкви Босоногихъ Братьевъ въ Эрфуртѣ, и разн. др. — Къ этой же порѣ относится можетъ-быть и благородная гробничная статуя императрицы Анны въ базельскомъ мюнстерѣ, сработанная стало-быть только уже сто лѣтъ по ея кончинѣ. Въ церкви Санктъ Эммерана въ Регенсбургѣ отличные надгробные камни Аврелии и Эммы.

Вполнѣ кругло изваяны разумѣется только тѣ гробничныя статуи, которыя сколько-нибудь высятся надъ землею, помѣщаясь или въ стѣнной нишѣ, или на низенькихъ опорахъ, или просто лежа на гробницѣ, или, наконецъ, стоя прямо у стѣны. Для тѣхъ же, которыя опускались въ уровень съ почвой и слѣдовательно могли быть пошираемы неосторожною погою, была въ ходу неполная, шаткая пластическая обдѣлка, какъ бы въ родѣ барельефной; а иногда и просто ограничивались при этомъ однимъ линейнымъ рисункомъ, который во всякомъ случаѣ прокладывался цвѣтною инкрустаціей и вставками изъ бѣлаго мрамора для лица и рукъ. Представителями этого рода скульптуры въ Германіи могутъ наприм. служить двѣ надгробныя плиты въ Кантолійской церкви въ Кельнѣ (1304 и 1504 гг.); во Франціи — великолѣпная гробница въ Сентъ Уанъ анъ Белевѣ³ (St. Ouen-en-Belin, въ сартскомъ департаментѣ); въ Италіи же онъ совершенно еще совпадалъ съ сильно распространенными тамъ мозаичными полами. (Надгробная плита доминикан-

¹ Kugler, Kl. Schriften, II, о могильныхъ памятникахъ въ Майнцѣ стр. 346, въ Альтенбергѣ на Лапѣ стр. 180, въ Эрфуртѣ стр. 27 и сл., въ Кельнѣ и Прярейни стр. 259 и сл. — Сравни великолѣпное фотографическое изданіе Эйдена о майнцкомъ соборѣ. — О памятникахъ въ пражскомъ соборѣ см. вышеприведенную книгу Амброза, особенно стр. 168, 174 и сл. — ² F. H. Müller, Beiträge (превосходные снимки) — Moller, Die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg. — v. Heffner, Trachten etc. des Mittelalters. — v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit. — ³ De Caumont, Abécédaire, стр. 493.

скаго генерала Муцио, умершаго въ 1299 г., въ церкви св. Сабины въ Римѣ). — Ближайшею замѣной такимъ барельефнымъ изваяніямъ служили потомъ рѣзныя металлическія надгробныя плиты, о которыхъ рѣчь будетъ ниже.

Отличныя произведенія этого періода встрѣчаются на тѣхъ могильныхъ монументахъ гробничной формы, которые, подобно вышеприведенному памятнику герцога Генриха IV въ Бреславлѣ, украшены сверху изображеніемъ лежащей фигуры покойщаго во весь ростъ, а по боковымъ стѣнкамъ — фигурами въ меньшемъ видѣ, обыкновенно святыхъ угодниковъ; въ особенности заслуживаетъ здѣсь вниманія обдѣлка послѣднихъ. На нижнемъ Рейнѣ, преимущественно въ Кельнѣ, въ работахъ этихъ открывается такое развитіе скульптуры, которое достойно стать на ряду съ высокимъ о ту пору расцвѣтомъ тамошней живописной школы. Въ качествѣ самыхъ характеристическихъ примѣровъ можно привести слѣдующіе: во первыхъ скульптуры на саркофагѣ архіепископа Энгельберта III (ум. въ 1368 г.), въ кельнскомъ соборѣ (по клиросному обходу, недалеко отъ поворота въ большую ризницу). Здѣсь маленькія фигуры святыхъ являются въ превосходно очищенномъ развитіи готическаго стиля; головы отчасти той же самой формации, какая свойственна кельнской живописной школѣ. — Подобны имъ мелкія фигуры святыхъ на гробницѣ архіепископа Куно фонъ Фалькенштейна (ум. въ 1388 г.), въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ; также и въ превышающей обыкновенный ростъ фигурѣ самого архіепископа не лзя не похвалить, отличную по индивидуальности, выработку головы. — Но все существующее въ этомъ родѣ превосходятъ фигуры святыхъ, которыми украшенъ саркофагъ архіепископа Фридриха фонъ Зарвердена (ум. въ 1414 г.) въ кельнскомъ соборѣ (часовня св. Маріи). Съ необыкновенно тонкимъ чувствомъ тѣлесности соединяется здѣсь удивительная пріятность и нѣжность очертаній, особенно въ линияхъ одежды: это прекраснѣйшій завѣтъ готики, развитой до чистаго своего совершенства. Германская скульптура достигаетъ здѣсь такой высоты, что ей нѣчего бояться сравненія. Фигура архіепископа отлита изъ бронзы; какъ ни хорошо она сработана, какъ ни жива особенно индивидуализировка головы, ей все еще далеко до превосходства этихъ мелкихъ скульптуръ на песчаниковомъ саркофагѣ.¹

Бронза повидимому только мало употреблялась въ нѣмецкомъ готическомъ искусствѣ для самобытно-знаменательныхъ работъ. Главнымъ этого рода произведеніемъ была надгробная статуя архіепископа Кошрада фонъ Гохштадена въ кельнскомъ соборѣ (онъ умеръ 1261 г., но памятникъ со-

¹ Многочисленныя другія гробницы въ кельнскомъ соборѣ не имѣютъ ни одна высшаго значенія.

оруженъ едвали ранѣе 14-го столѣтія); одежда и руки нѣсколько напоминаютъ еще клиросныхъ апостоловъ, напротивъ голова отличается уже необыкновенною художественною свободою и благороднѣйшею выработкой индивидуальности. — За тѣмъ должно привести конную статую св. Георгія, находящуюся въ Прагѣ, на замковомъ дворѣ передъ соборомъ, и отлитую въ 1373 г. Мартиномъ и Георгомъ изъ Клуссенбаха.¹ Съ типическою строгостью соединяется въ ней удачное стремленіе къ естественной правдѣ. (Послѣдовавшая будто бы въ 1562 г. реставрація² могла относиться развѣ лишь къ какимъ-нибудь маловажнымъ принадлежностямъ). — Изъ бронзы работалась по большой части одна только крупная церковная утварь, которую правда часто украшали ваяніемъ, но обыкновенно не выходя при этомъ за черту грубой ремесленности. Сюда принадлежатъ большія купели, которыхъ внѣшность украшалась скульптурными изображеніями, и которыя встрѣчаются во многихъ мѣстахъ особенно со второй половины 14-го вѣка. Потомъ — колоссальныя седмивѣтвенныя свѣщники (наподобіе свѣщникамъ въ іерусалимскомъ храмѣ), также иногда украшавшіеся ваяніемъ. Любопытный этого рода образецъ представляетъ большой свѣщникъ Маринской церкви въ Кольбергѣ,³ 1327 г., на которомъ рельефныя фигуры апостоловъ отличаются превосходною строгостильною выработкою одеждъ; также и декоративно-величавый свѣщникъ главной церкви во Франкфуртѣ на Одерѣ. Впрочемъ слѣдуетъ замѣтить, что работы эти, подобно печатямъ — быть-можетъ именно потому, что онѣ производились болѣе ремесленнымъ образомъ — удерживали за собою готическій стиль еще довольно долго и въ 15-мъ столѣтіи.

Къ нимъ должно отнести и тотъ особый родъ надгробныхъ плитъ, которыя чаще стали дѣлать съ того же времени (начиная съ половины 14-го вѣка). Это большія бронзовыя плиты, на которыхъ лицевое изображеніе выполнено не пластически, не въ обрѣзъ, а только въ нарѣзныхъ очеркахъ. Они представляютъ поличіе усоншаго, обыкновенно во весь ростъ, съ богатою архитектурною обстановкою, оживленной множествомъ небольшихъ фигурокъ ангеловъ и святыхъ, и часто съ пущенными по краямъ мелкими изображеніями легендарнаго и другого содержанья. Подобная плита, 1357 г., находится въ Николаевской церкви въ Штральзундѣ;⁴ другая, очень богатая, съ фигурами двухъ епископовъ (умершихъ въ 1317 и 1350 гг.), въ любекскомъ соборѣ;⁵ третья, 1398 г., была прежде въ альтенбергской церкви, близъ Кельна;⁶ четвертая, 1475 г., менѣе значительная въ художественномъ отношеніи, находится тамъ и теперь; пятая, превосходной работы, 14-го еще вѣка, изображающая какого-то знатнаго рыцаря съ женою, уцѣлѣла въ Іоанновской церкви въ Торнѣ. Другія есть въ шверинскомъ соборѣ, въ разныхъ церквахъ Вестфалии и многихъ иныхъ мѣстахъ.

¹ Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 495. — Ambros, Der Dom von Prag, стр. 352. — ² Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I, стр. 134. — ³ Kugler, Kl. Schriften II, стр. 784. — ⁴ Тамъ же, I, стр. 786. — Тамъ же, II, стр. 327, 432, 601, 631. — Kunstblatt 1852, стр. 299, 368 и сл. — ⁵ Ср. Milde, Denkm. der bild. Kunst in Lübeck (съ вѣрными снимками, отчасти факсимиле). — ⁶ Рисунокъ у Шиммеля: Die Cistercienser Abtei Altenberg.

Кстати приведемъ здѣсь еще и цѣмныя примѣры позднѣйшаго времени: надгробную плиту кардинала Кузана въ часовнѣ больницы въ Кюсѣ (Cues) на Мозель (1488 г.), безъ архитектурнаго фона, но съ портретно вѣрной физиономіей, — простой памятникъ одного аббата, 15-го столѣтія, въ браувейлерской церкви, — и могильную плиту бургомистра Тидемана Берка (1521 г.) въ Маріинской церкви въ Любекѣ. — Такія же, иногда очень художественныя, бронзовыя плиты встрѣчаются во Фландріи и во Франціи; въ Бингстедѣ въ Даніи, плита короля Эриха (умерш. въ 1319 г.); въ церкви ушладскаго городка Акера, въ Швеціи; точно такъ же обдѣлан-



Надгробная плита бургомистра Тидемана Берка и жены его Елизаветы, въ Маріинской церкви въ Любекѣ. По Милде.

ная мраморная плита есть въ унсальскомъ соборѣ; металлическая опять въ Наузисѣ, неподалеку отъ Або, въ Финляндіи. Въ Англіи находимъ не цѣльныя металлическія плиты, но разныя фигуры, гербы, надписи и проч., вдѣланныя въ каменную доску. Особенно богаты такими работами Норфолькъ и Соффолькъ. Стилъ посредственный. (Ср. выше стр. 146).

Дорогіе металлы и въ этотъ періодъ употреблялись не для одной необходимой церковной утвари, но еще особенно для ракъ или мощехранительныхъ ковчеговъ. Последнимъ рѣдко давались теперь большіе размѣры, такъ-какъ,

за давно уже совершившимся прославленіемъ всѣхъ важнѣйшихъ святыхъ тѣлъ, рѣчь могла идти развѣ только объ изукрашеніи или передѣлкѣ того или другого честнаго гроба. Однимъ изъ рѣдкостныхъ примѣровъ обширныхъ такого рода гробницъ можно привести находящуюся теперь въ Берлинскомъ Музеѣ раку св. Патрокла изъ зѣстскаго собора, сработанную золотыхъ-дѣлъ-мастеромъ Ригефридомъ въ 1313 г. ¹ Вышленіе съ художественной стороны далеко не изъ лучшихъ. Запрестольникъ (*antependium*) изъ золоченой листової мѣди въ Кѣльискомъ Музеѣ (прежде въ церкви св. Урсулы), съ богатыми финифтяными украшеніями въ переходномъ стилѣ, представляетъ, намѣсто рельефовъ, живопись старокѣльиской школы. — Часто надъ небольшими раками возвышается нарядная золотая башня (образцы между прочимъ въ ризницѣ ахенскаго собора), совершенно подражающая готическимъ; щипцами и башенными шпильми украшаются также кадила; въ особенности же дароносицамъ придается видъ богатѣйшей сквозной башенной архитектуры (образцы въ Базельскомъ Музеѣ и друг. м.) съ безчисленнымъ множествомъ шпилей, на которыхъ стоятъ ангелы и т. п. Даже на прекрасномъ епископскомъ посохѣ въ ризницѣ Кѣльискаго собора (14-го столѣтія, хотя его и относятъ еще къ 12-му) оправа верхняго конца имѣетъ видъ готической церкви. Никогда еще архитектура не входила до такой степени въ орнаментъ, какъ тогда; она простираетъ свои идеальныя формы даже на обиходъ домашней утвари, и лишь необыкновенно-благородный вкусъ обдѣлки заставляеть позабыть, что передъ вами не настоящее зданіе, а одна чистая прикраса ².

Накопецъ такъ же нерѣдко, какъ и прежде въ германскомъ искусствѣ, встрѣчаются въ періодъ готики ко стержнныя работы. Издѣлія такого рода употребляютъ теперь особенно для украшенія малыхъ переносныхъ престоловъ (алтарей); часто это двусторонне складны (диптихи), рѣзные съ внутренней стороны; иногда же и трехсторонне (триптихи), въ родѣ большихъ напрестольниковъ (состоящихъ изъ одной средней иконы и двухъ боковыхъ). Потомъ являются они и въ видѣ украшеній всякой парадной утвари, ларчиковъ и подобныхъ тому вещей; и здѣсь-то находимъ мы нерѣдко граціозныя картины рыцарской любви, къ которымъ можетъ-статься подавали поводъ лирическія пѣсни того времени. Многія щегольскія и миловидныя рѣзныя работы хранятся между-прочимъ въ Берлинской Кунсткамерѣ; изъ нихъ нѣкоторыя замѣчательной красоты ³.

Монеты этого періода только еще начинаютъ приближаться къ художественной формѣ, тогда какъ печати стоятъ уже отчасти на высотѣ стила тогдашней пластики. Опъ выступаетъ здѣсь во всей свойственной ему гра-

¹ Becker, въ Museum, Bl. für bildende Kunst, 1836, стр. 396. — ² Многочисленные примѣры у Гейделоффъ: Ornamentik des Mittelalters. — Rheinische Goldschmiedarbeiten въ Куглеровыхъ Kleine Schriften. II, стр. 333. — Прекрасную дароносиду седлецкой церкви въ Богеміи см. въ Mittelalterliche Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaates, Вып. II, рис. 7. — Образцы часто очень пышныхъ дверныхъ окладовъ, дверныхъ молотовъ и замковъ см. тамъ же, Вып. VI и VII, рис. 21 и 22, двери въ Брукѣ на Мурѣ. — ³ Fr. Kugler, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 33 и сл. Сравни Denkmäler der Kunst, рис. 59, табл. 12.

ции, и въ теченіе всего 15-го столѣтія, обокъ со вторгающимся уже реализмомъ, отстаиваетъ до извѣстной степени несомнѣныя свои права. Въ образецъ можно привести изящную печать императора Карла IV у Золотой Буллы.

Наконецъ особенно важны размножающіеся съ 14-го столѣтія все въ возрастающемъ числѣ алтарныя и напрестольники, которые, среди своеобразной архитектурической обстановки, содержатъ въ себѣ по большей части множество изящней. Для этихъ напрестольниковъ, равно какъ перѣдко и для другихъ скульптуръ, помѣщавшихся внутри зданія, матерьяломъ служить, кромѣ камня, жженой глины и штукка, силовъ и рядомъ дерево, богато украшаемое росписью. — Здѣсь кстати ближе упомянуть объ употребительной въ то время цвѣтной примѣси къ изящнѣйшимъ. Подобно тому, какъ уже и въ періодъ романскаго стиля, а также въ повѣйшей потомъ нѣмецкой скульптурѣ 16-го и мѣстами даже всего 17-го столѣтія, расцвѣченіе красками является существеннымъ элементомъ изящнѣй готическаго стиля. Особенно должно сказать это о тѣхъ изъ нихъ, которыя работали для внутренности зданій, и притомъ собственно только въ Германіи (быть-можетъ также во Франціи и въ Англіи, но о памятникахъ двухъ послѣднихъ странъ нѣтъ у насъ въ этомъ отношеніи ближайшихъ извѣстій), тогда какъ въ Италіи обычай этотъ встрѣчается только тамъ, гдѣ преобладалъ бѣлый мраморъ. Можно бы пожалуй объяснить такую разность художественнаго вкуса одною разностью употребляемаго матерьяла, т. е. сказать, что такъ-какъ Нѣмцы пользовались при этомъ вышеупомянутыми недорогими веществами, а Итальянцы, напротивъ, болѣе изящнымъ мраморомъ, то послѣдніе потому именно и не хотѣли покрывать его совершенно краской. Но важнѣйшую, повидимому, роль играло здѣсь то отношеніе, въ какомъ должно было стоять у Нѣмцевъ и Итальянцевъ любое отдѣльное изящнѣе къ цѣлому монументу, въ которомъ оно заключалось. У Итальянцевъ, какъ мы видѣли, церковное зодчество приняло существенно отмѣнное направленіе, и между прочимъ живопись по стеклу, такъ много содѣйствующая завершенію архитектурическаго цѣлага (разумѣется въ зданіяхъ готическаго стиля), могла имѣть у нихъ развѣ только подчиненное значеніе. При богато-развитыхъ формахъ нѣмецко-готической постройки, росписныя окна кажутся, напротивъ, совершенно необходимыми для художественнаго эффекта цѣлага; употребленіе ихъ должно было поэтому, вызывать съ собой своеобразный тонъ красокъ во всей внутренности зданія, — тонъ, которому, въ большей или меньшей степени, цисзбѣжно подчинялись и все остальные произведенія живописи и скульптуры. Вообще, въ итальянскомъ искусствѣ той эпохи послѣднія не имѣли непосредственной связи съ закономъ архитектурическихъ формъ: они развивались самостоятельными, болѣе въ своемъ собственномъ, одиночномъ значеніи; тогда какъ совѣтъ иначе было это въ искусствѣ германскомъ. Наконецъ, въ качествѣ важнѣйшаго обстоятельства, должно привести и то, что, когда рѣчь идетъ о возможно послѣдовательной выработкѣ готическаго стиля, то само внутреннее его существо требуетъ краски, какъ вполне необходимаго придатка къ ващнѣю. Глубокая, задушевная жизнь, сообщившая формамъ этого стиля ихъ своеобразный пошибъ, не могла въѣд однако воплотиться высказаться въ одной только

формѣ (вънѣшнемъ очертаніи). Для нѣжнѣйшихъ состояній души форма способна служить только какъ бы символомъ; оживить же этотъ символъ, довести его значеніе до глубоко захватывающей экспрессіи, — для этого нужно болѣе летучее, не столь плотское, тѣлесное средство. Но сама природа предуказала его въ той таинственной игрѣ красокъ, благодаря которой лицо человѣка становится зеркаломъ его души, въ силѣ и глубинѣ, которыя явны въ переливчатыхъ оттѣнкахъ его взгляда. Такъ, для довершенія предполагаемаго художественнаго эффекта, просто слѣдовали данному природой образцу; но умѣли воспользоваться имъ, соотвѣтственно особымъ законамъ стила, съ полнымъ мѣры художественнымъ сознаніемъ, и воздержаться отъ порывовъ къ грубой иллюзіи. Чтò обуславливалось при этомъ глубокими внутренними основаніями для обдѣлки лица и другихъ нагихъ частей тѣла, то самое было выработано потомъ далѣе и для драпировки одеждъ, для нарядной утвари и т. п., такъ какъ именно здѣсь должны были еще сильнѣе дѣйствовать и сами по себѣ всѣ вышеприведенныя соображенія, говорившія въ пользу употребленія красокъ.

Примѣнялась ли роспись красками, и насколько именно примѣнялась, къ наружнымъ изваяніямъ, — вопросъ этотъ я долженъ оставить пока нерѣшеннымъ. Для внутреннихъ же, гдѣ только первобытный видъ ихъ не испорченъ новѣйшею побѣлкой, есть многіе тому примѣры. Такъ, фигуры надгробныхъ камней часто расписаны подъ естественный видъ; то же представляютъ статуи въ западномъ клиросѣ наумбургскаго собора, въ предѣлннхъ фрейбургскаго, чтò въ Брейсгау, апостолы въ клиросѣ кельнскаго и проч., и безпредубѣжденный взглядъ готовъ охотно примириться съ подобною обдѣлкой (лишь бы только первоначальная роспись не была, какъ иногда случается, слишкомъ грубо подновлена). Въ особенно знаменательномъ видѣ выступаетъ художественная эта обработка въ тѣхъ именно произведеніяхъ, которыя подали нами ближайшій поводъ къ этому отступленію, — въ обѣтныхъ статуяхъ и преимущественно въ скульптурахъ, украшающихъ алтари. Последнія стоятъ обыкновенно въ архитектурно-декорированныхъ поставцахъ или кивотахъ; фонъ, изъ котораго онѣ выступаютъ, сплошь вызолоченъ съ вытисненными по немъ ковровыми узорами; такъ же точно отдѣланы одежды фигуръ и вообще все на нихъ убранство. Сообщаемый имъ этимъ великолѣпный блескъ, еще болѣе выигрывая отъ яркостраго свѣта оконъ, ставитъ ихъ по внѣшней эффектиности главными точками въ цѣломъ храмовомъ пространствѣ; кажется, первымъ поводомъ къ такого рода украшенію послужили тѣ произведенія изъ дорогихъ металловъ, которыя со временъ древнехристианскаго искусства выдѣлывались предпочтительно для украшенія алтарей и подобныя которымъ встрѣчаются еще иногда и въ текущій періодъ. Но позолота является здѣсь выработанною на своеобразно-художественный ладъ, съ большимъ или мѣньшимъ блескомъ, смотря по матеріальнымъ особенностямъ изображаемаго предмета, отливая мѣстами серебромъ, замысловато соединяясь съ красками и съ разнымъ цвѣтнымъ убранствомъ, и находясь въ приятной гармоніи съ крайше нѣжною обыкновенно росписью нагихъ частей. Алтарные престолы состоятъ по большей части изъ средняго кивота, содержащаго въ себѣ обыкновенно крупныя фигуры, часто статуи, и изъ двухъ

мѣньшихъ кивотовъ, по бокамъ, отдѣланныхъ рельефными фигурами; послѣдніе составляютъ крылья или створы къ первому, и наружныя ихъ стороны обыкновенно украшены живописью. Такимъ образомъ большая часть произведеній такого рода принадлежитъ совокупной дѣятельности обоихъ изобразительныхъ искусствъ.

Впрочемъ насколько до сихъ поръ ближе извѣстны эти алтарные кивоты и обѣтныя статуи, кажется только въ позднѣйшую пору готическаго стиля, во второй половинѣ 14-го столѣтія и въ 15-мъ, выступаютъ они подлинно съ художественнымъ значеніемъ. Къ числу замѣчательнѣйшихъ принадлежатъ: Алтарный кивотъ въ Альтенбергѣ на Лафѣ, сработанный около 1300 г., съ сидячею статуей Мадонны въ очень строгомъ готическомъ стилѣ. — Престолъ въ Іоанновской часовнѣ кѣльнскаго собора (прежде въ тамошней церкви св. Клары), съ фигурами двенадцати апостоловъ, которому однакожь высшую цѣнность придаютъ повидному не столько онѣ, сколько находящаяся на немъ живонисъ руки мастера Вильгельма (см. ниже). — Разныя подобныя вещи въ вестфальскихъ церквяхъ. — Кивотъ въ карденской церкви, съ терракоттовыми фигурами. — Большой престолъ въ церкви Босоногихъ Братьевъ въ Эрфуртѣ,¹ съ увѣнчаніемъ Царицы Небесной, съ четырьмя библейскими сценами и съ фигурами апостоловъ, мягкой и богатой формации, но еще нѣсколько безжизненными въ чувствѣ (впрочемъ и здѣсь болѣе живого художественнаго чувства въ иконописи). — Мадонна съ младенцемъ Іисусомъ во францисканскомъ монастырѣ въ Эгерѣ и колоссальное распятіе въ Тейнской церкви въ Прагѣ, особенно послѣднее величавой и глубокознаменательной выработки.² — Разныя алтарныя кивоты и отдѣльныя статуи болѣе или мѣньше художественной цѣны, въ нѣкоторыхъ церквяхъ Помераніи,³ въ Маринской въ Трептовѣ на Регѣ, въ Николаевской въ Штральзундѣ, въ Маринской въ Анкламѣ, въ замковой, что въ Францбургѣ, и т. д.; между ними замѣчательнѣе въ высшей степени, какъ благороднѣйшее и совершеннѣйшее, насколько я знаю, произведеніе нѣмецко-готической скульптуры, — алтарный кивотъ трибзейской церкви (Трибзеа у мекленбургской границы). Сюжетъ его, изложенный въ цѣломъ ряду отдѣльныхъ рельефовъ, относится къ догмату о пресуществленіи; это — (символическое) изображеніе того, какъ Слово претворяется въ хлѣбъ и вино, и какъ послѣдніе, приемлемые учителями Церкви, раздаются потомъ вѣрнымъ въ видѣ Св. Причастія. Готическій стиль движется здѣсь въ своихъ еще вполне строгозаконныхъ формахъ; но онѣ выработались уже до чистѣйшей граціи и лѣжкости; въ фигурахъ, смотря по особому значенію каждой, самое торжественное достоинство сливается съ кротостью задумчивѣйшаго выраженія и вмѣстѣ съ какою-то особенно свѣтлою и открытою наивностью. — Большой каменный съ росписью алтарный рельефъ въ церкви св. Петра въ Мюнхенѣ. — У архиваріуса Хабеля въ

¹ Cp. Schorn, Ueber altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, стр. 17. — ² Wach, Bemerkungen über Holzsculptur mit farbiger Anmalung, въ Шорновомъ Kunstblatt, 1833, № 2 и сл. — ³ См. мою Pommerische Kunstgeschichte, стр. 194—206, перепечатанную въ Kleine Schriften, 1, стр. 79½ и сл.

Ширштейнъ, въ нассаускомъ герцогствѣ: алтарный кивотъ ¹ съ несеніемъ креста изъ жженой глины, которое столько же отличается иѣжною выработкой готическаго стиля, сколько и глубокою душевною экспрессіей священныхъ фигуръ.

Италія. ²

Уже съ конца 13-го вѣка искусство въ Италіи становится къ жизни въ существенно-иное положеніе противъ занимаемаго имъ на сѣверѣ. На произведеніе его смотреть болѣе и болѣе какъ на отдѣльное, одиночное созданіе субъективнаго духа, какъ на пѣчто существенно-независимое отъ храмоздательства, къ которому оно принадлежитъ; да оно притомъ далеко не подлѣжитъ той строгости неизбѣжно-данной обрaмовки и урочнаго помѣщенія какъ любое произведеніе искусства въ сѣверныхъ соборахъ. вмѣстѣ съ такимъ перевѣсомъ индивидуальной свободы необходимо возникаетъ у этого народа сравнивающее наблюденіе и обсужденіе, которое, при помощи уже часто выставляемыхъ на работахъ именъ мастеровъ и годовыхъ чиселъ, постоянно разрастается въ нѣкоторый родъ исторіи художниковъ и художествъ, о чемъ нѣтъ еще и помину на сѣверѣ. Подобная разность не рѣшаетъ правда ни чего насчетъ безусловной цѣнности того или другого художественнаго міра; тѣмъ не менѣе она послужила къ великой выгодѣ итальянскаго искусства, такъ-какъ люди вообще легче склонны интересоваться индивидуальнымъ и точно приуроченнымъ во времени, нежели тѣмъ, что сдѣлано неизвѣстно кѣмъ и когда.

Этому движенію къ развязкѣ субъективности отъ всякихъ путей идетъ однакожь замѣчательно наперерѣзъ противоположная струя въ смыслѣ сѣвероготическаго скульптурнаго стиля. Последній пришелъ вмѣстѣ съ сѣвернымъ зодчествомъ, но общаго значенія достигъ лишь спустя нѣсколько десятилѣтій, очевидно благодаря (исторически дознанному) частому пребыванію нѣмецкихъ ваятелей въ Италіи. Здѣсь находимъ теперь и своеобразно-размашистую постановку, и опредѣленное паденіе складокъ въ драпировкѣ одежды, и даже въ формациі головъ и въ лицеочертаніи — явно сѣверный пошибъ. Это была капля чужой крови, такъ какъ итальянская скульптура въ малой только степени допускала архитектурныя посылки сѣверной (размѣщеніе статуи тѣсными рядами по порталамъ, по узкимъ нишамъ, подъ балдахинами на зна-

¹ Снимокъ въ F. H. Müller, Beiträge etc. II, рис. 7, 24. — Denkmäler der Kunst, рис. 59, фиг. 10 и 11. — ² Denkmäler der Kunst рис. 61; сравни особенно Burckhardt, Cicerone, стр. 556—584.

чительной высотѣ, вообще со всей готической обстановкой). Вспомните широкія, просторныя ниши итальянской архитектуры, круглыя люкеты надъ порталами, преобладающую въ ней вольную разстановку статуй по окраинамъ щипцовъ, устои и проч. безъ всякихъ нишей и балдахиновъ. Съ началомъ 15-го вѣка исчезаетъ здѣсь и то слабое вліяніе сѣвера ранѣе чѣмъ гдѣ-либо передъ духомъ новаго искусства; развѣ исключимъ отсюда нѣсколько верхне-италійскихъ работъ, гдѣ оно оставалось замѣтнымъ немного долѣе.

Преобладаніе блага мрамора, даже и въ лучшихъ изъ вѣтосканскихъ произведеній, само по себѣ значительно видоизмѣняетъ весь этотъ стиль; такъ какъ тутъ требуется уже совсѣмъ другого рода одушевленіе отдѣльныхъ фигуръ, не то, что при матерьялахъ сѣверной скульптуры. — Весьма также существенно несравнимо большее удобство для рельефа вслѣдствіе того, что ни части самаго зданія (фасады, внутрення стѣны церквей и проч.), ни разные богослужебные предметы (престолы, каедры и т. п.) не дѣлились здѣсь такъ безпощадно вертикальными обломами, жезловой вязью и узорчатымъ переплетомъ, какъ въ сѣверной готикѣ.

Наконецъ должно принять въ разсчетъ и большую свободу содержанія. Аллегорія, и въ видѣ одиночной фигуры, и въ видѣ цѣлой какой-либо сцены или дѣятельности, обрабатывается гораздо смѣлѣе и богаче; заполняющія и опорныя фигуры употребляются часто очень замысловатымъ образомъ; въ надгробныхъ памятникахъ встрѣчается бездна относящихся къ предмету подробностей, выраженныхъ то пластически, то красками. Сплошное преобладаніе саркофага — на колонкахъ или опорныхъ фигурахъ, прямо на землѣ, или же на консоляхъ, — въ нишѣ или у простой стѣны, съ какою-нибудь надстройкою или безъ оной, придаетъ имъ характеръ, существенно отлѣнный отъ характера сѣверныхъ могилъ. (У послѣднихъ главное надгробная плита, такъ какъ покойникъ лежитъ подъ землею и, въ исключительныхъ только случаяхъ, — въ видимой, надземной гробницѣ).

Въ бѣдныхъ мраморомъ краяхъ, наприм. въ Романьи и Ломбардіи, появляются надъ престолами или по нишамъ въ одиночку уже многоличныя группы изъ жженой и нежженой глины; но лишь немного ихъ дошло до насъ отъ этого времени. — Изъ благородныхъ металловъ работали иногда большіе алтарные кивоты и раки. Напротивъ бронзовое литье занимаетъ въ уцѣлѣвшихъ памятникахъ незначительное мѣсто.

Здѣсь намъ опять приходится начать съ Джованни Пизано (ум. въ 1320 г.), сына Николаева, такъ какъ онъ стоитъ на рубежѣ, глядя съ одной стороны въ 13-й вѣкъ, съ другой же забывая въ 14-й (II, 84 и сл.). Классическое стремленіе отца перешло на него малою только долей; но онъ соединяетъ замѣчательнѣйшимъ образомъ самую энергическую фантазію,

наприм. подчасъ разительно прорывающійся въ облаченныхъ частяхъ тѣла, натурализмъ, со всеобщими законами готики, которая черезъ Джованни по преимуществу и вошла въ итальянское искусство. — Онъ вонервыхъ участвовалъ въ скульптурахъ по фасаду орвіэтекаго собора,¹ надъ которыми, oprичъ его, работали и другіе ученики его отца, а также выше названный



Марія и Елисаветъ. Въ орвіэтекомъ соборѣ. По Грунеру.

(II, 84) Ариольфъ и разныя нѣмецкіе ваятели. Скульптуры эти, кромѣ Богоматери и Апостоловъ, представляютъ еще сцены ветхаго и новаго заветѣ и Страшный Судъ; въ нихъ, при господствѣ готической обдѣлки, прекрасно отзывается еще направленіе Николая Пизано. — Джованни выступилъ потомъ съ совершенно самобытною законченностью стили въ скульптурахъ на каюедрѣ церкви св. Андрея въ Пистойѣ (1304 г.), которыя полны духовной подвижности въ своихъ крайне живо выработанныхъ формахъ.

Позднѣйшая за тѣмъ каюедра пизанскаго собора (1314 г.), сохранилась только въ разрозненныхъ фрагментахъ (отчасти на нынѣшней его каюедрѣ, отчасти на верхней галерей), выдающихъ уже болѣе односторонній готическій пріемъ. Изъ статуи Мадоннѣ, его работы, всехъ изящнѣе и достойнѣе та, что надъ второй южной дверью флорентинскаго собора;¹ другія, наприм. въ Пизѣ и въ молебнѣ Мадонна дель арена въ Падуѣ, манерны до жесткости и даже иногда до того, что патанутостью въ постаюнкѣ не уступятъ любой сѣверной статуѣ.

¹ Gruner, Die Basreliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto. — ² Denkmäler der Kunst, pag. 61, fig. 1.

Могильный памятникъ Бенедикта XI (ум. въ 1374 г.) въ перуджійской церкви Сан' Доменико, — перовная, но превосходная отчасти работа; надгробная статуя Энрика Скровенціо въ вышепомянутой моделинѣ Мадонна делла-арена въ Падуѣ замѣчательна натурализмомъ деталей. — Нѣсколько, вѣроятно подлинныхъ, но не документально завѣренныхъ работъ Джованни есть и въ пизанскомъ Кампо Санто.

Къ Джованни примыкаетъ значительный рядъ другихъ тосканскихъ и даже нетосканскихъ ваятелей; мало того, можно сказать чуть не вся итальянская скульптура 14-го столѣтія почти такъ же затрогута его вліяніемъ, какъ живопись болѣе или менѣе увлечена примѣромъ Джотто. Сосѣдняя съ Каррарой Пиза была важнѣйшею мастерскою на весь обширный край; къ этому присоединилось начинавшееся тогда преобладаніе тосканской образованности въ цѣлой Италіи.

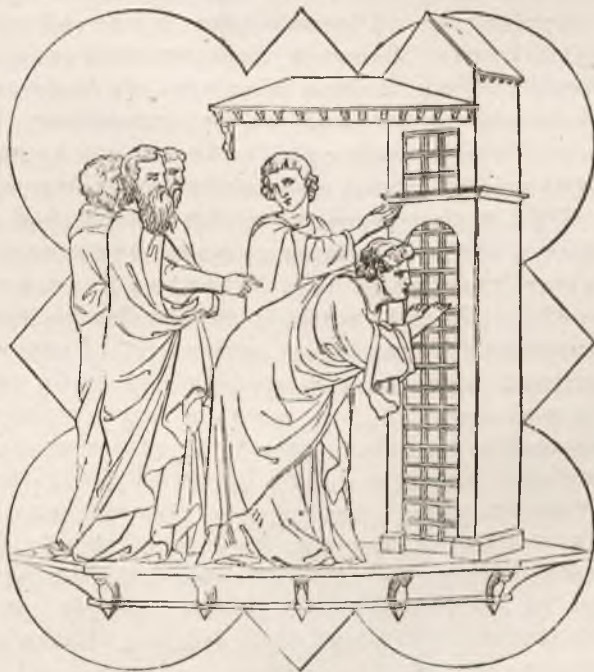
Назовемъ во первыхъ двухъ учениковъ Джованни, братьевъ Агостино и Анѣоло изъ Сіены. Они также трудились надъ скульптурами по фасаду орвіэтскаго собора. Главною работою ихъ, съ означеніемъ ихъ имени и 1330-го г., былъ могильный памятникъ аретинскаго епископа Гвидона Тарлати¹ въ тамошнемъ соборѣ; онъ представляетъ множество мелкихъ фигурныхъ изображеній, именно рельефовъ со сценами изъ жизни епископа, впрочемъ не слишкомъ высоко стоящихъ въ художественномъ отношеніи; да ктому же неудачное нагроможденіе ихъ портитъ весь эффектъ. Приписываемый этимъ художникамъ многофигурный также напестольникъ, въ церкви св. Франциска въ Болоньи² (который былъ прежде разнесенъ по частямъ, а теперь опять возстановленъ, гдѣ слѣдуетъ), отличается своеобразною и пріятною разработкой готическаго стиля; но онъ повидимому принадлежитъ позднѣйшей порѣ 14-го столѣтія; съ недавнихъ поръ, безъ достаточныхъ впрочемъ оснований, стали приписывать его Венеціанцамъ Джакобелло и Пиетро Паоло (о которыхъ см. ниже).

Значительнѣе было вліяніе Джотто (1276 — 1336), котораго художественное направленіе сначала неоспоримо возбуждено примѣромъ Джованни Пизано, но который болѣе всѣхъ другихъ своихъ соплеменниковъ сумѣлъ постигнуть духъ времени и воспроизвести его въ глубокомысленныхъ образахъ. Главная дѣятельность его принадлежитъ живописи, но мы уже упоминали о немъ въ ряду зодчихъ, а здѣсь онъ предстасть намъ какъ ваятель въ тѣхъ скульптурныхъ работахъ, которыми онъ снабжалъ свои сооруженія. Особенно слѣдуетъ назвать многочисленныя скульптуры, украшающія колокольню флорентинскаго собора (которая начата въ 1334 г.).³ Основная ихъ идея принадлежитъ во всякомъ случаѣ ему; мало этого: говорить, что для нѣкоторыхъ изъ нихъ онъ далъ рисунки, другія же самъ изготовилъ собственною рукою. Онѣ составляютъ обширный, величественный циклъ, котораго общая мысль — прослѣдить «историческій ходъ чловѣческаго образованія». Въ очень знаменательной чередѣ рельефовъ изображены

¹ Denkm. der Kunst, рис. 61. фиг. 4. — ² Тамъ же, фиг. 2 и 3. — ³ Тамъ же фиг. 6 и 7.

здѣсь: въ самомъ низу сотвореніе и жизнь первыхъ людей; потомъ борьба съ природою и преодоленіе послѣдней, удобства домашней жизни и порывы чловѣка въ даль; наконецъ высшія искусства и науки, къ которымъ въ заключеніе, какъ цѣль всѣхъ чловѣческихъ стремленій примыкають христіанскія добродѣтели и то духовное очищеніе, къ какому ведетъ Церковь путями благодати. Въ самомъ верху помѣщены статуи евангелистовъ, пророковъ, патріарховъ и сивиллъ, насчетъ которыхъ есть однакожъ сомнѣніе, относятся ли онѣ къ первоначальнымъ идеямъ Джотто. — Другая большая работа, начатая подъ его руководствомъ, — это скульптуры по (сломанному въ 1588 г.) фасаду собора, гдѣ въ особыхъ кивотахъ изображены были разныя сцены, относящіяся къ жизни Пречистой Дѣвы, и кромѣ того множество статуй, отчасти религіознаго, отчасти историческаго содержанія, руки мастеровъ 14-го и 15-го вѣка.

Главнѣйшимъ участникомъ этихъ ваятельныхъ работъ, производившихся подъ руководствомъ Джотто, былъ Андрей Пизано (род. около 1280,



Съ южнаго портала баптистерія во Флоренціи, Андрея Пизано. По Лазлино.

ум. въ 1345 г.). Относительно скульптуръ, украшающихъ колокольню, очень трудно рѣшить, что изъ нихъ только придумано самимъ Джотто, что выполнено его собственной рукой; изъ работъ, произведенныхъ Андреемъ Пизано для соборнаго фасада, нѣкоторыя уцѣлѣли, говорятъ, до сего времени. Рѣшительно самобытнымъ созданіемъ послѣдняго, и притомъ важнѣйшею изъ дошедшихъ

до насъ работъ его, слѣдуетъ назвать бронзовыя двери, сдѣланныя имъ для баптистерія Сан' Джованни во Флоренціи; ¹ онѣ сперва предназначались для главнаго входа, но теперь находятся въ одномъ изъ боковыхъ порталовъ. Въ двадцати восьми поляхъ содержатъ онѣ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя, въ восьми поляхъ внизу аллегорическія фигуры главныхъ добродѣтелей; кромѣ того — имя художника и означеніе 1330-го года, когда вѣроятно кончена была моделировка ². Андрей Пизано является мастеромъ, умѣющимъ искусно и художнически владѣть нормальными типами готическаго стиля и въ то же время придавать своимъ фигурамъ отпечатокъ здоровыхъ жизненныхъ силъ. — Сынъ и ученикъ его, Нино Пизано, отличался благородствомъ въ драпировкѣ одеждъ и особенно тонкой выработкой. Ему принадлежатъ въ церковкѣ Санта Марія делла Спінна въ Пизѣ фигура Мадонны въ полроста (кормящей грудью младенца І. Христа) и статуя Богоматери ³, помѣщенная надъ главнымъ престоломъ; потомъ въ церкви св. Екатерины, тамъ же, могильный памятникъ 1342 и статуи Благовѣщенія 1370 г. — Менѣе значителенъ братъ Нино, Томмазо, также ваятель.

Другіе извѣстные скульпторы этого времени: Чинелло, сработавшій подробный монументъ Чино д'Анджибольджи въ пистойскомъ соборѣ, 1337 г. — Альберто ди Арнольдо, прославившійся около 1360 г.; его рѣзцу принадлежитъ статуя Мадонны, выше чѣмъ въ обыкновенный ростъ, съ двумя чествующими ее ангелами, въ такъ-называемомъ Бигалло во Флоренціи. — Пикола ди-Пьеро-Ламберти, изъ Ареццо; главнымъ его произведеніемъ должно назвать изображеніе Матери Милосердія (Покрова Богородицы), 1383 г., надъ порталомъ церкви Мизерикордія въ Ареццо; кромѣ того сидячую статую св. Марка во флорентинскомъ соборѣ. — Значительнѣе этихъ художниковъ былъ Андреа ди Чоне, прозванный Орканья (около 1345—76 гг.), который, подобно Джотто, проявилъ самую блестящую дѣятельность въ различныхъ искусствахъ. Главнымъ созданіемъ его по скульптурной части былъ алтарный кивотъ въ Ор' сан' Микеле во Флоренціи, помѣщенный 1359-мъ годомъ и богато украшенный пластическими изображеніями ангеловъ и пророковъ, иѣкорыми аллегорическими фигурами и особливо сценами изъ жизни Пречистой Дѣвы. Здѣсь готическій стиль развертывается самымъ благороднымъ образомъ, доходя до высокой граціи преимущественно въ вознесеніи Богоматери на небо, украшающемъ кивотъ съ задней стороны; но въ то же самое время ясно уже замѣчается стремленіе къ той натуралистической обдѣлкѣ, которая сдѣлалась рѣшительно преобладающей съ началомъ 15-го столѣтія. Кромѣ этихъ работъ ему приписываютъ еще часть скульптуръ на построенной имъ галереѣ Лоджа деи-Ланци во Флоренціи, — именно: Мадонну и аллегорическія фигуры добродѣтелей.

Рядомъ съ отраслью этой высшей скульптуры, представляемой сейчасъ названными художниками, находимъ мы о ту же пору въ Тосканѣ значи-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 8 и 9. — ² Полныя снимки у Лазинио: Le tre porte del battistero di Firenze. — ³ Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 10.

тельные работы по части золотыхъ дѣлъ мастерства. Въ этомъ отноше-
 ии особенно должно указать на два престола, украшенные чеканными изобра-
 жениями по золоченому серебру, цвѣтными впавами и т. д. Одинъ изъ нихъ,
 очень многосложный и крайне интересный для исторіи итальянско-готическаго
 стиля, находится въ соборѣ Сан' Джаконо въ Пистойѣ. ¹ Украшающія его
 работы — рѣзца разныхъ мастеровъ. Къ концу 13-го вѣка однимъ неизвѣ-
 стнымъ художникомъ сдѣлана серебряная доска съ ликами апостоловъ и фигура
 Богоматери, помѣщенная надъ престоломъ и подходящая къ стилю Джованни
 Пизано. Другая доска, на передней его сторонѣ, съ пятнадцатью повозавѣт-
 ными сценами, окончена въ 1346 г. Андреемъ ди Джаконо д'Оньябене;
 стиль такой же. Въ 1353 г. мастеръ Джильіо, Пизанецъ, сработалъ
 статую св. Іакова надъ престоломъ, въ благородномъ стилѣ, напоминающемъ
 уже Андрея Пизано. Доска, съ лѣвой стороны, содержащая въ себѣ по
 большей части ветхозавѣтныя сцены, дѣлана Пьеро Флорентинцемъ, на-
 чиная съ 1357 г.; а доска съ правой стороны, представляющая повозавѣт-
 ныя сцены, — Флорентинцемъ же Леонардо ди сер' Джованни, съ
 1366 г.; послѣднія отличнаго достоинства, близко подходят къ работамъ
 Андрея Орканьи и подобно имъ обдѣланы уже отчасти въ натуралистиче-
 скомъ направленіи; четыре лика святыхъ, Благовѣщеніе и другіе сюжеты
 присвокуплены съ 1386 по 1390 г. рукою Піетро, сына Пьетта Генриха,
 и т. д. — Другой престолъ, съ исторіями изъ жизни Іоанна Крестителя и дру-
 гими изображениями, находится въ ризницѣ баптистерія во Флоренціи.
 Древнѣйшая часть его — работы Чопе, отца Орканьи и учителя Леонарда
 ди сер' Джованни; за тѣмъ участвовали въ немъ какъ послѣдній этотъ вая-
 тель, такъ и другіе мастера того времени, а равно и разные художники
 15-го вѣка; престолъ оконченъ только уже въ 1477 г.

Итальянско-готическія скульптуры, выполненныя въ Тосканѣ, не имѣ-
 ютъ вообще такого значенія, какъ тосканскія. Въ числѣ ихъ надо во первыхъ
 упомянуть объ относящихся сюда художественныхъ стремленіяхъ верхней
 Италіи, которыя опять-таки примыкаютъ къ дѣятельности мастеровъ, вы-
 шедшихъ преимущественно изъ пизанской школы. Такъ прежде всего слѣ-
 дуетъ назвать здѣсь Джованни ди Бальдуччіо, изъ Пизы, который
 изготовилъ въ 1339 г. надгробный монументъ св. Петру Мученику для
 церкви Сант' Эвсторджіо, въ Миланѣ, — большой и объемистый на-
 мятникъ, котораго рельефы отчасти жестки и натянуты, отчасти слишкомъ
 переполнены движенія, также какъ съ другой стороны скульптуры его въ
 прежнемъ порталѣ церкви Бреры въ Миланѣ, хранящіяся нынѣ въ та-
 мошней академіи, повидимому довольно грубы; напротивъ, ошрныя фигуры
 къ этому намятнику такой гениальной и изящной пизановской работы, что

¹ Forster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, стр. 83 и сл.

ихъ только и хотѣлось бы признать за произведение Бальдуччіо, а все остальное за незрѣлый трудъ его учениковъ. — Подъ вліяніемъ этого мастера возникли разные монументы, встрѣчающіеся въ миланскихъ церквахъ. (Гробницы Висконти особенно въ Санъ Джованни ин' Кокка? — Въ соборѣ также найдется кое-что). — Ученикомъ его былъ Боппино да Кампионе. Последнему принадлежитъ богато украшенный могильный памятникъ Капа Синьоріо дела Скала въ Вероли (до 1375 г.), и вѣроятно также монументъ св. Августина въ павійскомъ соборѣ, — произведение богатой опять композиціи (съ 50-ю рельефами и 95-ю статуями) и гораздо болѣе законченное, нежели вышеупомянутый памятникъ Петра Мученика. ¹

Въ Венеціи ² значительнымъ художникомъ является впервыхъ Филиппо Календаріо, участвовавшій около середины 14-го вѣка въ построение дожекаго дворца. Листвяныя капители колоннъ этого зданія по большей части снабжены притомъ и фигурными изображеніями (аллегорическаго содержания), въ которыхъ видна простая и благородная выработка готическаго стиля; по угламъ помѣщены болѣе крупныя горельефныя группы. — Потомъ Лаифраци, какъ говорятъ, ученикъ Джованни Низано. Его работы рельефы по главному portalу церкви Санъ Франческо въ Имольѣ, 1343 г., равно какъ и простой, но изящный могильный памятникъ Таддео Неполи въ церкви Санъ Доменико въ Болоньи. — Моложе братья Джакобелло и Пьетро Паоло, прозванные далѣ Массенье, ученики Сіенцевъ Агостино и Альиоло. Они сработали статуи Мадонны, апостоловъ и св. Марка (оконченную 1394 г.), стоящія въ храмѣ св. Марка въ Венеціи на архитравѣ передъ клиросомъ и отличающіяся чрезвычайно мягкою, идеалистическою обдѣлкой головъ, красивою волось, и круглымъ, благородно плавнымъ изгибомъ одѣяній. Имъ можно бы кажется приписать и прекрасный люнетъ надъ входомъ на площадь Санъ Цаккарія. — Подобный же, только грубоватый и не такъ развитый стиль замѣчается въ рельефныхъ фигурахъ на мѣднозолоченой рамѣ Пала д'Оро (такъ называется передняя часть одежды престола) въ св. Маркѣ. — Прекраснѣйшія работы неизвѣстныхъ художниковъ: престолъ часовни Де'Масколи, тамъ же; наддверный рельефъ лѣваго поперечья въ церкви Фрари; нѣкоторыя изъ скульптуръ по фасаду св. Марка. Вліяніе Пизы несомнѣнно доказывается здѣсь сходствами стиля, положительными извѣстіями и сравненіемъ съ наличными пизанскими работами.

Въ Болоньи и Падуй господствовала большая и сильно распространенная роскошь на гробницы. Въ первомъ изъ этихъ городовъ, около 1400 г., много дѣлалъ по этой части Тосканецъ Андреа да Фіэзоле. (Гробницы на монастырскихъ дворахъ Санъ Мартино и Санъ Доменико).

Въ Неаполѣ скульптурныя работы 13-го вѣка приписываются Мазуччіо старшему, а 14-го — всею силою Мазуччіо младшему; послѣдній

¹ C. Ferreri, L'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa cattedr. di Pavia. — ² Selvatico, Sull'architettura e sulla scultura in Venezia, часто даетъ предметамъ иныя названія и относитъ ихъ къ другимъ годамъ; противъ чего возражалъ потомъ O. Mothes въ сочиненіи: Geschichte der Baukunst und Bildnerci Venedigs. — Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 11 и рис. 63, фигг. 1, 2.

именно слыветъ мастеромъ, соорудившимъ гробницы Анжуйскаго дома и другихъ высокихъ особъ въ Санта-Кьяръ (здѣсь — короля Роберта, умершаго въ 1343 г.), въ Сан' Доменико, въ Сан' Лоренцо и т. д. При большой иногда пышности въ общемъ расположеніи, здѣсь не лзя не замѣтить поверхностнаго усвоенія пизанскаго стиля, которое соединено однакожь съ какою-то своеобразной тупостію формъ. Прямо пизанскою работою можно почестъ развѣ подвѣшникъ пасхальной свѣчи въ Сан' Доменико (съ 9-ю аллегорическими фигурами).

ЖИВОПИСЬ.

Примѣтнѣе нежели въ скульптурѣ начинаютъ заявлять себя съ 14-го вѣка въ живописи своеобразный гений различныхъ племенъ и мѣстностей, хотя еще и въ предѣлахъ готическаго стиля; здѣсь можно отличить разныя школы, болѣе или менѣе опредѣливагося характера, можно распознать даже работу отдѣльныхъ художниковъ, но индивидуальнымъ приѣмамъ. Относительно этой специализаціи силъ Италія далеко опередила всѣ остальные края Европы; однако подобное же развитіе болѣе или менѣе замѣтно и на сѣверѣ. Сѣверная живопись остается пока въ томъ сравнительно невыгодномъ положеніи, что самое естественное и свободное ея проявленіе, живопись стѣнная, не находитъ себѣ надлежащаго простора въ зданіяхъ, а потому и не можетъ вообще подняться до высшей ступени; роскошь и щедрость на несравненно менѣе свободную живопись по стеклу далеко не выкупаютъ этого недостатка. Медленно растетъ между тѣмъ своего рода живописное искусство въ качествѣ личной и мѣстной художественности, воспитываясь на отдѣльныхъ иконахъ и миниатюрахъ; въ богатыхъ деньгами краяхъ и городахъ становится оно даже во главѣ всего художественнаго движенія и заранѣе подготавливаетъ пріютное поприще для будущихъ ван' Эйковъ. Въ Италіи, напротивъ, фреска, лишь только успѣла она вообще отвѣтять мозаику, ни на минуту не переставала уже существенно преобладать въ искусствѣ.

Франція, Англія, Бельгія и Скандинавія.

Въ настоящее время то здѣсь, то тамъ освобождаются изъ-подъ извѣсти болѣе или менѣе значительные остатки стѣнной живописи этого періода и обнаруживаются потомъ въ разныхъ изданіяхъ; они конечно недостаточны

еще для того, чтобы опредѣлить по нимъ общій характеръ французскаго стиля, но въ частности заслуживаютъ полнаго вниманія. Таково большое изображеніе Страшнаго Суда на стѣнѣ церкви св. Филиберта въ Турнюсѣ, поразительной для того времени композиціи. Выполненіе, какъ и во всѣхъ почти стѣнныхъ картинахъ 14-го вѣка, ограничивается простымъ линейнымъ рисункомъ или очеркомъ, набросаннымъ по красному фону и потомъ раскрашеннымъ¹ (краски теперь большею частію исчезли). — То, что существуетъ по этой части въ Реймсѣ, въ прелъской церкви Пресв. Богородицы въ Шампани и въ друг. мѣстахъ, еще вовсе не извѣстно по снимкамъ.

Росписныя окна французскихъ соборовъ идутъ преимущественно изъ 13-го столѣтія, но быть-можетъ что въ вышеприведенныхъ (II, 89) церквяхъ выполненіе ихъ производилось только исподволь и пожалуй принадлежитъ отчасти уже текущему періоду. Это относится наприм. къ прекраснымъ остаткамъ ихъ въ шалонскомъ на Маріѣ соборѣ и т. д.² — Въ Англии особенно хвалятъ многочисленныя росписныя окна іоркскаго собора, изготовленныя во второй половинѣ 14-го вѣка Джономъ Торнтономъ.³

Что касается уцѣлѣвшихъ намятниковъ досчатой иконостаси, то во Франціи и Англии объ нихъ почти нечего и говорить. Для фландрскаго искусства точками опоры въ этомъ отношеніи служатъ собственно два образа въ антверпенской академіи и въ брюггскомъ соборѣ, какъ будто отвѣчающіе характеру прежней кельнской школы. Тоже должно сказать о нѣкоторыхъ вновь открытыхъ стѣнныхъ иконахъ въ построенной 1374 г. фландрскими графами часовнѣ св. Екатерины при церкви Пресв. Богородицы въ Куртрѣ. Виолія выработавшемуся готическому стилю принадлежатъ потомъ два на престольныхъ кивота изъ Фландріи въ дижонскомъ общественномъ собраніи,⁴ которые подъ конецъ 14-го вѣка росписаны Мельхиоромъ Бредерлейномъ (или Бредлайномъ) и снабжены рѣзбою руки мастера Жака де Берза (Baerze).

Для живописи вышеозначенныхъ странъ всего болѣе имѣетъ значенія миниатюрная ея отрасль, употреблявшаяся попрежнему на украшеніе рукописей. Особенно славился этимъ искусствомъ Парижъ, и высокое процвѣтаніе миниатюры во Франціи засвидѣтельствовано множествомъ памятниковъ, которыхъ значительное число хранится между прочимъ въ парижской Библіотекѣ. Съ половины 13-го вѣка проступаетъ въ нихъ, какъ мы видѣли (II, 89 и сл.), готическій стиль, хотя еще и не высокой художественной выработки, но тѣмъ не менѣе уже своеобразно изысканный. Особенно важны картинки одного трехтомнаго сочиненія поминуты библіотеки, кото-

¹ Archives de la commission des monumens historiques, Eglise de St. Philibert, peintures, I. — ² F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre, — роскошное изданіе, обнимающее важнѣйшія произведенія и этого періода. — Кольцо у Виллемена Monumens français inédits в в Moyen âge et Renaissance, Vol. III. — ³ Ср. вышеприведенныя замѣтки Вестиякота, въ Kunstblatt 1847, № 3. Уцѣлѣло ихъ по видимому только очень мало. — ⁴ См. Kunstblatt 1843, № 54 (Замѣтки Пассавана), 1847, № 8 (Шнаазе), 1856, стр. 236 (Вагерса).

рое содержитъ въ себѣ житіе св. Діонисія и повидимому относится къ 1346-му году. — До половины 14-го вѣка англійскія миниатюры не такъ цѣны какъ французскія и являются только болѣе или менѣе грубымъ ихъ подражаніемъ. Напротивъ того, нидерландскія, стоя во всемъ прочемъ на ряду съ французскими, отличаются уже къ своей выгодѣ болѣе свѣжею естественною правдою.

Высшее развитіе для французскихъ и нидерландскихъ миниатюръ наступаетъ во второй половинѣ 14-го и вначалѣ слѣдующаго столѣтія. Онѣ выработываются теперь чрезвычайно тонко и съ вѣрнымъ чутьемъ къ живописной эффектиности; съ строгозаконными формами стиля соединяется здѣсь болѣе вѣрное и свободное подражаніе природѣ, что не мѣшаетъ стремленію къ изъясной, идеально-прекрасной формаци достигать силою и рядомъ самыхъ отраднѣхъ результатовъ. Особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи нидерландскіе художники: ни изобрѣтательность, ни наблюденіе природы не доходятъ у Французовъ до такого богатства и разнообразія. Впрочемъ взаимныя сношенія обѣихъ странъ были до того живы объ эту пору, что нерѣдко нидерландскіе художники украшали однѣ и тѣ же рукописи заурядъ съ французскими, причемъ не обходилось конечно безъ самыхъ близкихъ взаимодействій. Извѣстными и въ высшей степени значительными мастерами начала 15-го вѣка должно назвать: Андрея Бонѣвѣ, Жакъ-ввара, Олена (Hodin) и Павла Лимбургскаго. Ревностными покровителями и пѣстунами этого искусства, на кого работали какъ вышеназванные, такъ и лучшіе изъ неизвѣстныхъ намъ миниатюристовъ Франціи и Бельгіи, были трое сыновей короля французскаго Іоанна: король Карль V (царств. съ 1364 по 1380 г.), герцогъ Іоаннь Беррійскій (род. 1340, ум. 1460 г.) и Филиппъ Смѣлый, герцогъ Бургундскій и обладатель нынѣшней Бельгіи (правиль съ 1362 по 1405 г.). Многія изъ сработанныхъ для нихъ роскошныхъ произведеній хранятся въ парижской Библіотекѣ. ¹

Недавно и на скандинавскомъ сѣверѣ, именно въ Швеціи, открыты и изданы значительные остатки стѣнной живописи этой эпохи. ² Они болѣею частью находятся въ маленькихъ деревянныхъ церквахъ и написаны на тщательно подготовленныхъ для того досчатыхъ поляхъ стѣнъ и потолковъ. Изъ нихъ всего объемистѣе и цѣннѣе живописныя изображенія, которыми сплошь покрыта вся церковь городка Роды въ Вермеландѣ, которая въ клиросной ея части представляютъ св. Троицу и увѣчаніе Царицы Небесной и помѣчены 1323-мъ годомъ; тутъ между прочимъ выведены и молящіяся, въ стрѣльчатыхъ аркадахъ расположены фигуры апостоловъ и пророковъ, а во фризѣ — рядъ мученическихъ сценъ; въ продольной стѣни, по сводообразному деревянному потолку, — исторія мірозданія и житіе Пресв. Дѣвы, подъ этимъ легенда св. Евстахія и исторія о блудномъ сынѣ, далѣе во фризѣ по стѣнамъ — изображенія символа вѣры и Страстей Христовыхъ. Фигуры, въ плавномъ, текущемъ стилѣ начала 14-го столѣтія, выполнены еще безъ

¹ Сравня главнов: Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, особенно III, стр. 294 и сл. — ² Mandelgren, Monuments scandinaviques du moyen âge Livr. 2. Paris 1859.

всякой утрировки, съ благородными, богатыми складками одеждъ; въ обдѣлкѣ есть впрочемъ много шаткаго, но колоритъ силовъ отличается рѣдкою для той поры силой и сочностью. Къ этому присоединяется множество декоративныхъ рисунковъ въ медальюнахъ, всякаго рода росписные пояски и т. п., такъ что совокупный эффектъ цѣлаго выходитъ чрезвычайно пологъ и роскошенъ. — Подобныя этимъ, но не столь обширныя, и притомъ, судя по бѣльшему ихъ натурализму, уже немного позднѣйшія, изображенія представляетъ эдсхультская церковь; между ними должно особенно указать на міротвореніе въ медальюнахъ и на исторію Ноя. (Иконы въ апсидѣ грениской церкви (Grenna), содержація въ себѣ символъ вѣры, кажется принадлежать только уже концу 13-го столѣтія).

Германія.

Миніатюры отстаютъ здѣсь отъ всѣхъ прочихъ родовъ живописи, особенно въ сравненіи съ нидерландскими и французскими, которыя подъ конецъ этой эпохи обдѣлывались съ такою можно-сказать изысканной роскошью. Вообще силовъ еще преобладаетъ манера иллюминированныхъ контурныхъ рисунковъ. Но относительно мысли и композиціи встрѣчаются уже и тутъ иныя чрезвычайно знаменательныя явленія,¹ отвѣчающія общей высотѣ стиля той эпохи. Это по преимуществу замѣчается въ рукописи поэмы о Вильгельмѣ Оранскомъ (von Oranse), 1334 г., которая принадлежитъ кассельской Библіотекѣ, въ одной Библіи и въ хронографѣ штутгартской Публичной Библіотеки, а также во многихъ рукописяхъ мюнхенской, въ пассіоналѣ (т. е. житіяхъ мучениковъ и святыхъ) принцессы Кунигунды, законченномъ каноникомъ Бенессіемъ въ 1312 г. и хранящемся теперь въ пражской университетской библіотекѣ,² и т. д. Иллюстрированныя хроники, которыхъ очень много, обыкновенно интересны только съ содержательной своей стороны. (Таковы наприм. Исторіи архіепископа Балдуина люксембургскаго въ кобленцкомъ областномъ архивѣ и т. д.).

Многія произведенія нѣмецкой живописи по стеклу³ принадлежать напротивъ къ превосходнѣйшимъ вещамъ 14-го столѣтія. Легкость техники съ одной стороны и твердая увѣренность въ приѣмахъ стиля и общаго расположенія съ другой совершили теперь великіе успѣхи, а съ помощью этихъ налицыхъ

¹ Иссчетъ всего слѣдующаго сравни Куглера: Handbuch der Malerei, I, стр. 189 и сл., потомъ Kleine Schriften, I, стр. 8, 10, 53, 62, 67, 87, 89. — II, стр. 384 и сл. —

² Wocel въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. V. Сравни Schnaase, Kunstgeschichte, VI, 474 и сл. — ³ Gessert, Geschichte der Glasmalerei. — W. Wackerpögel, Ueber die Glasmalerei.

средствъ художники научились достигать и гораздо сильнѣйшихъ эффектовъ. Удивительной роскоши достигло воспроизведеніе богатѣйшихъ архитектурныхъ формъ на темномъ ковровомъ грунтѣ, въ видѣ оклада или обрамовки священныхъ исторій и фигуръ, которыя обыкновенно дѣлались теперь въ болѣе крупномъ противъ прежняго размѣрѣ (не всегда впрочемъ къ выгодѣ общаго гармоническаго дѣйствія). — Къ концу періода, безъ сомнѣнія съ тѣмъ чтобы достигнуть лучшаго освѣщенія, стали давать больше мѣста бѣлому стеклу, особенно въ частяхъ чисто-декоративныхъ. — Къ числу замѣчательнѣйшихъ росписанныхъ оконъ принадлежатъ находящіяся въ кѣнигсфельдешской церкви въ Швейцаріи, — и по содержанію (тутъ представлены между прочимъ легенды о св. Францискѣ и св. Кларѣ), и по рисунку, и по оригинальному расположенію. Далѣе очень важны работы этого рода въ клиросѣ кѣльнскаго собора,¹ ранней поры 14-го столѣтія, въ Екатерининской церкви въ Опшенгеймѣ и въ монестерѣ города Фрейбурга, что въ Брейсгау, самой середины этого вѣка, а равно почти современныя имъ многочисленныя работы въ страбургскомъ монестерѣ, выполненные по большей части Гансомъ фонъ Кирхгеймомъ. Также еще три окна въ церкви св. Зобальда въ Шюррибергѣ (съ 1363 по 1394 г.) и прежде бывшее окно церкви св. Гертруды въ Кѣльнѣ, котораго фигуры отражаютъ въ себѣ стиль той эпохи съ особенной пріятностью. Большое окно въ южномъ поперечьи аугсбургскаго собора великолѣпно по крайней мѣрѣ въ декоративномъ отношеніи. Въ Штирѣи штраценгельская церковь обладаетъ превосходной живописью по стеклу, второй половины 14-го вѣка.² — Характеристическіе примѣры для ранней поры 15-го



Росписанное окно въ церкви св. Гертруды въ Кѣльнѣ. По Гераничу.

¹ См. великолѣпный трудъ Буассерѣ; Hefner, Trachten, I, 44, и Denkmäler der Kunst, рис. 54, В. — О рейнской живописи по стеклу см. F. Kugler, Kleine Schriften, II, 323 и сл. — О стеклянскихъ изображеніяхъ въ аугсбургскомъ соборѣ, тамъ же, III, 758. — ² Mittheilungen, der k. k. Central-Commission, Bd. III.

столѣтія представляютъ стеклонисныя изображенія, которыя находились прежде въ церкви городского замка въ Любекѣ (Burgkirche), а теперь вставлены въ окна тамошней церкви Пресв. Богородицы; нѣмецко-готическій стиль является здѣсь въ самомъ мѣркѣмъ пошибѣ (подходящемъ къ стилю современной живописной школы въ Кѣльнѣ) и, при свободной обдѣлкѣ, отличается выраженіемъ нѣжной кротости и вмѣстѣ живымъ чувствомъ природы въ нѣкоторыхъ деталяхъ. ¹ Работы эти принадлежатъ съ величайшимъ правдоподобіемъ итальянскому уроженцу, художнику Франческо, сыну Доминика Ливи, изъ Гамбасси (близъ Волтерры). Живучи съ молодыхъ лѣтъ въ Любекѣ и выучившись тамъ живописи по стеклу (стало-быть существенно принадлежа нѣмецкому искусству, что ясно показываютъ и выше-названныя любекскія произведенія), онъ, какъ отличнѣйшій мастеръ своего дѣла, о которомъ шла въ то время общая мода, въ 1436 г. вызванъ былъ на самыхъ почетныхъ условіяхъ во Флоренцію, украсить своей кистью окна тамошняго собора. ² — Образчикомъ того великолѣпія, какое строгіе цистерціанцы умѣли производить даже и на безцвѣтномъ почти стеклѣ, можетъ служить большое фасадное окно альтенбергской церкви, близъ Кѣльна (послѣ 1400 г.). Въ другихъ мѣстахъ дозволяли они себѣ впрочемъ цвѣтныя стекла, какъ доказываютъ наприм. окна въ колодезномъ сооруженіи и въ клиросѣ хейлигенкрёйцекской церкви въ Австріи; ³ на первыхъ очень замѣчательныя изображенія Бабенбергеровъ. * — Храмы нищенскихъ орденовъ, которымъ слѣдовало довольствоваться много-много что однимъ «расцвѣченнымъ житіями» клироснымъ окномъ, тѣмъ не менѣе наполнялись этой живописью перѣдко и по всему клиросу.

Ковры въ теченіе этого періода не занимаютъ въ нѣмецкомъ искусствѣ уже ни какого виднаго мѣста.

При стремленіи готическаго стиля къ разрѣшенію массы стѣнъ въ живо-
подвижныя архитектурныя формы, — стремленіи, выработавшемся до совершенства именно въ Германіи, здѣсь, какъ выше замѣчено, представлялось вообще менѣе благоприятныхъ условій для производства стѣнной живописи. Но въ частности не было и тутъ недостатка въ порожнихъ мѣстахъ, удобныхъ для принятія этого рода украшеній до извѣстной по крайней мѣрѣ степени. Во многихъ церквахъ, особливо въ обыкновенныхъ приходскихъ и монастырскихъ храмахъ, стѣны, вопреки общему правилу, занимали довольно обширное пространство, и даже въ послѣдовательно-выдержанныхъ готическихъ соборахъ парапеты надъ клиросными сидѣньями, площади сводовъ, небольшие внутреннія часовни и т. д. часто представляли сподручныя для того мѣста; то же было и въ существовавшихъ уже изстари церквахъ романскаго стиля, которыхъ украшенію хотѣли въ свою очередь содѣйствовать позднѣйшія поколѣнія; на-

¹ Снимки преположено было падать при сочиненіи о любекскихъ древностяхъ живописца Мильде, который искусно реставрировалъ эту живопись. — ² См. выше-вѣдную грамоту у Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II, стр. 441. Сравни Denkmäler der Kunst, рис. 60, фиг. 5. — *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österr. Kaiserstaates*, Вып. I и II, рис. 5 и 6.

* Тамъ, по родовому замку Бабенбергъ, близъ Бамберга, назывались первые феодалыные владѣльцы (маркграфы) Австріи, предшественники Габсбурговъ.

конецъ въ монастыряхъ и разныхъ фундушевыхъ зданіяхъ находились залы и крытые ходы съ большими простѣвками. Тѣмъ не менѣе, судить объ относительномъ объемѣ и, главное, о степени совершенства нѣмецко-готической стѣнописи, можемъ мы только по нѣкоторымъ частнымъ и притомъ далеко не обширнымъ указаніямъ; столь распространившаяся въ послѣдніе вѣка однообразная побѣлка многое и здѣсь покрыла своей безотрадной завѣсой. Притомъ самое исполненіе и выработка деталей очень незначительны и поверхностны въ сравненіи съ фресками школы Джотто; неблагонадежнѣйшій техническій пріемъ, употребленіе водяныхъ красокъ по простой штукатуркѣ, даже иногда прямо по камню, составляетъ странную противоположность съ прочнымъ матеріаломъ, избираемымъ для другихъ родовъ тогдашняго искусства. Но если что придаетъ иногда этимъ работамъ всегдашнюю цѣну, такъ это высокая знаменательность нѣкоторыхъ мотивовъ и — во многихъ случаяхъ — вполне обдуманное проведеніе какой нибудь общей мысли въ цѣломъ составѣ разныхъ частныхъ изображеній или картинъ. — Изъ произведеній такого рода, уцѣлѣвшихъ во Рейну, иконы преждебывшей часовни Тевтонскихъ рыцарей въ Рамерсдорфѣ, близъ Бонна ¹ (копіи съ нихъ хранятся теперь въ берлинскомъ Музеѣ), выполнены около 1300 г. въ условно готическомъ уже стилѣ, но не безъ красоты и граціи. По сводамъ середняго корабля, начиная спереди, слѣдовали тамъ Страшный Судъ, увѣчаніе Царицы Небесной, окруженной святыми; за тѣмъ, въ боковыхъ корабляхъ, по сторонамъ несуществующаго теперь свода, — Воскресеніе и Вознесеніе Христа на небо; въ обѣихъ придѣльныхъ трибунѣхъ — Страсти Спасителя; наконецъ въ главной трибунѣ — Богъ Отецъ, какъ создатель Земли и Неба; по стѣнамъ были размѣщены статуарныя фигуры святыхъ. — Изъ живописныхъ работъ, выполненныхъ въ кѣльнскомъ соборѣ вѣроятно до 1322 г., важнѣйшими представляются тѣ, которыми украшены паранетныя (оградныя) стѣнки клироса; ² это — значительные циклы легендарныхъ изображеній и ряды отдѣльныхъ мѣньшихъ фигуръ, подъ балдахинами на ковровыхъ фонахъ, отличающіеся живоподвижностью и мѣткою уже иногда характеристикой. — Изъ недавно открытыхъ стѣнныхъ изображеній въ зѣстекѣй церкви св. Оомы, въ Вестфалии, позднѣйшія, принадлежащая этому періоду, представляютъ своимъ благородствомъ и своей живостью прямо высшую ступень развитія всего готическаго стилиа. — Есть остатки легендарныхъ иконъ въ Кеаптенскомъ соборѣ. — Въ новѣйшее время указано на разныя фрески этого періода, находящіяся въ швабскихъ мѣстностяхъ. ³ Въ Кентгеймской церкви (на рѣчкѣ Нагольдѣ, близъ Кальва) онѣ еще старобытно строги и неразвиты, но къ сожалѣнію зарисованы другими; — въ церкви св. Вита въ Мюльгаузенѣ (на Пекарѣ, близъ Капштатта), послѣ 1380 г., есть значительные ряды библейскихъ и легендарныхъ изображеній, изъ которыхъ особенно клиросныя отчасти сохранились хорошо; онѣ по большой части грубы и патянуты, но съ сильнымъ притомъ движеніемъ, и въ нѣкоторыхъ

¹ Ср. Шнаазе: Die Kirche zu Ramersdorf, въ Кинкелевомъ альманахѣ „Vom Rhein“ 1847 г., стр. 191 и сл. Denkmäler der Kunst, рис. 60, фиг. 1. — ² О прочихъ остаткахъ въ соборѣ см. Кулгера Kleine Schriften, 1!, 285. — ³ Письмо К. Грюнхайна въ Шорновомъ Kunstblatt 1840 г., № 96.

единичныхъ фигурахъ не безъ чувства красоты; — разныя иконы въ мауль-бронической церкви, писанныя въ 1424 г. какимъ то мастеромъ Ульрихомъ, и нѣкоторыя фрески юмористическаго содержанія, болѣе мягкой и полной кисти, въ одномъ покоѣ Эхингероваго подворья въ Ульмѣ. ¹ — Другія, 1427 г., по стѣнамъ клироса франкфуртскаго на Майнѣ собора; онѣ, правда, также грубоваты въ чувствѣ, но иное запечатлѣно въ нихъ знаменательною красотой. ² — Есть изящная и нѣжно прочувствованная, но къ сожалѣнiю очень поврежденная фреска успенiя Божiей Матери въ церкви Пресв. Богородицы въ Гальберштадтѣ. ³ — Другая, первой половины 14-го вѣка, изображающая трехъ епископовъ, находится въ Екатерининской церкви въ Любекѣ и отличается по крайней мѣрѣ хорошимъ ремесленнымъ исполненiемъ. — Наконецъ большой циклъ изображенiй, ветхозавѣтныя и новозавѣтныя сцены (противопоставленныя одиѣ другимъ какъ въ такъ-называемой «Библии нищихъ», *Biblia pauperum*), вмѣстѣ съ фигурами своеобразно символическаго значенiя по сводамъ Маринской церкви въ Кольбергѣ; онѣ въ ремесленномъ также вкусѣ, но съ разными замысловатыми мотивами въ символическихъ фигурахъ. ⁴ — Рѣдкое вообще произведение, котораго образецъ мы видѣли уже въ маріэнбургской рельефной фигурѣ (II, 149), можетъ указать за это время еще одну большую картину Страшнаго Суда въ пражскомъ соборѣ и мученичество евангелиста Юанна — въ маріэнвердерскомъ. — (О стѣнописи богемской школы рѣчь будетъ впоследствии).

Обратимся теперь къ разсмотрѣнiю нѣмецкой досчатой иконописи этого времени. Даже и въ иконахъ начала 14-го вѣка не видно еще особеннаго художественнаго развитiя, хотя перѣдко замѣчается въ нихъ удачное стремленiе къ выраженiю дѣтски-яснаго простосердечiя и невинности. Два три образца такого рода можно найти въ берлинскомъ Музеѣ; нѣсколько отчасти уже очень замѣчательныхъ работъ въ церквахъ Пюриберга, ⁵ въ кѣльнскомъ Музеѣ, въ фундушевой церкви въ Обервезель (крылья главнаго престола, 1334 г.), въ гоеларской соборной часовнѣ, у г. Бартеляса въ Берлинѣ, въ живописныхъ частяхъ вышеприведеннаго алтарнаго кивота въ Альтенбергѣ на Лаиѣ и въ друг. мѣстахъ. — Только съ середины 14-го вѣка произведения этого рода предстаютъ намъ въ видѣ работъ той или другой извѣстной школы, именно съ тѣхъ поръ какъ они перестали уже исключительно играть роль чахловъ на престольные кивоты, но, составляя главное украшенiе алтарей и т. д., выдѣлялись богато и тщательно, какъ предметы общественаго и частнаго благочестiя.

¹ Grüneisen und Mauch, *Ulm's Kunstleben im Mittelalter*, стр. 10. *Kunstblatt* 1855, стр. 363, 426. (Сообщенiе Мауха, по которому картины эти относятся еще къ 14-му столѣтiю — ² Ближайшiя подробности у Куглера въ *Kleine Schriften* II, 349. — ³ Это живопись въ южномъ крылѣ поперечныя. Объ ней и обо всѣхъ прочихъ фрескахъ см. Куглер, *Kleine Schriften*, I, 140 и *Kunstblatt* 1845, № 54 (Статью фон' Класта). — ⁴ Куглер, *Pommersche Kunstgeschichte*, стр. 182; *Kleine Schriften* I, 790. ⁵ Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, Bd. I (Erzgebirge und Franken) Это главный художественный путеводитель по Германiи. — Онъ же въ *Kunstblatt* 1850 г., стр. 149 и сл., 289 и сл., особенно о богемскихъ миниаторахъ. — *Kleine Schriften* II, 180, 286, 524 и въ друг. мѣстахъ.

Первая изъ ближе извѣстныхъ намъ доселѣ нѣмецкихъ школъ живописи была богемекая, особенно процвѣтавшая въ царствованіе императора Карла IV (съ 1346 по 1378 г.). Главными мастерами этой школы называютъ Николая Вурмзера изъ Страсбурга, Кундце и Теодориха изъ Праги. Работы ихъ отличаются большою мягкостью, особенно въ колоритѣ; но слишкомъ часто недостаетъ имъ благороднаго чувства формъ, и рисунокъ выходитъ у нихъ по большей части неловкимъ, тяжелымъ и даже грубымъ. Лучшія изъ этихъ работъ, доходящія иногда до высокой степени граціи, приписываются обыкновенно Теодориху. Большинство ихъ (какъ досчатыхъ иконъ, такъ и стѣнописныхъ изображеній) находится въ замкѣ Карловъ тыль (Карльштейнъ), недалеко отъ Праги, гдѣ церковь, Екатерининская часовня, Крестовая часовня и такъ-называемый «Штигенгаусъ» почти вполнѣ сохранили свое живописное украшеніе; ¹ другія — въ часовнѣ св. Вячеслава въ Прагѣ, тамъ же: въ церкви Тейнъ, въ галереѣ областныхъ чиновъ, въ собраніи картинъ Страховакаго института и въ крытомъ ходѣ св. Иеронима въ Эммаусъ (множество стѣнописныхъ изображеній), а потомъ въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ; нѣсколько иконъ такого рода есть и въ мюльгаузенской на Пекарѣ церкви (основанной однимъ пражскимъ гражданиномъ), Фрески изъ легенды св. Георгія въ замкѣ городка Пейгаусъ — произведеніе середины 14-го вѣка, представляющее общій характеръ стиля тогдашней нѣмецкой живописи въ очень пріятной разработкѣ. ²

Другую значительную школу можно указать съ половины 14-го вѣка въ Нюрнбергѣ, ³ хотя мы и не знаемъ ни одного ея художника по имени. Подъ вліяніемъ приведенныхъ нами выше отличныхъ скульптуръ Зебальда Шонгофера и другихъ мастеровъ, образовался здѣсь и въ живописи такой стиль, въ которомъ существенно преобладаетъ элементъ пластики, всесторонняго обозначенія вѣншей формы. Благородный и строгій замыселъ соединяется здѣсь съ отчетливою моделировкой и глубокимъ, полносочнымъ колоритомъ; складъ фигуръ вообще пріятный и стройный, головы иногда идеальной красоты. Важнѣйшія произведенія этой школы: такъ-называемый «Имгофевскій» алтарь (иселъ 1364, или только уже 1418—22 годовъ?) въ городскомъ замкѣ, Мадонна съ иконодавцами въ церкви св. Лоренца, «Тухеровскій» алтарь въ Богородичной церкви, «Фольбамеровскій» алтарь въ св. Лоренцѣ, «Галлеровскій» въ св. Зебальдѣ; кромѣ того нѣсколько надгробныхъ плитъ въ разныхъ церквахъ и живопись на створахъ или брыляхъ одного престола въ берлинскомъ музеѣ.

¹ Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, стр. 497, сравн 495. — О большой мозаикѣ, которую императ. Карлъ IV заказалъ неизвѣстному намъ мастеру на южной сторонѣ собора, см. Ambros, Der Dom von Prag, стр. 272. Она представляетъ Страшный Судъ, а въ срединѣ заступниковъ Богеміи, колѣнопреклоненныхъ передъ Христомъ. — О живописи въ часовнѣ св. Вячеслава сравн стр. 189 и сл. Картины Страсей Христовыхъ явно облачаютъ Джоттовское вліяніе, а легенда св. Вячеслава совершенную переработку вначалѣ 16-го столѣтія. — ² Woesel в Denkschriften der K. K. Akademie der Wissenschaften, Bd. X, съ рисунками. — ³ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 163 и сл. — v. Rottberg, Nürnberger Briefe, стр. 176 и сл. Онъ же въ Nürnberg's Kunstleben, стр. 28, 34, 47 и сл.

Всѣхъ позже развивается кѣльнская школа.¹ Съ весьма ранней поры готическаго стиля живопись достигла здѣсь правда уже нѣкотораго значенія; но своеобразно-блестящій расцвѣтъ ея замѣчается (насколько намъ донынѣ извѣстно) только съ послѣднихъ двухъ десятилѣтій 14-го вѣка. Тутъ предстаетъ она незанно въ удивительной законченности. И здѣсь видимъ мы опять преобладаніе вышеуказанной мягкости, особенно въ отношеніи къ колориту; онъ доходитъ до чрезвычайной теплоты и полноты, но все же однако такъ, что краски какъ бы удалены отъ насъ легкою пеленой тумана. При этомъ, въ противоположность преждеуказанной пеловкой манерѣ богемской школы, рисунокъ выработанъ здѣсь самымъ благороднымъ образомъ; и если, вмѣсто свободы натуральныхъ формъ, онъ держится еще отчасти болѣе условныхъ стилистическихъ правилъ, то въ немъ тѣмъ не менѣе обнаруживается вездѣ чистѣйшее чувство; слѣдуетъ притомъ замѣтить, что формы, особенно лица, вообще несутъ печать какой-то округлости. Но что всего важнѣе, эти внѣшніе элементы живописи служатъ выраженіемъ очаровательнѣйшей пріятности, самому нѣжному настроенію души: это фигуры небесной чистоты, ненарушимаго міра и спокойствія. Тамъ же, гдѣ эта школа переходитъ за черту изображенія душевныхъ состояній и пускается въ область дѣйствія, ей недостаетъ энергіи, а въ картинахъ зла она просто становится забавною, впадая въ смѣшное.

Въ работахъ ея отличаютъ дѣятельность двухъ особенно даровитыхъ мастеровъ, къ которымъ всѣ остальные примыкаютъ по большей части только какъ послѣдователи: ихъ не безъ основанія отождествляютъ съ личностью двухъ прославившихся художниковъ того времени, о которыхъ дошли до насъ нѣкоторыя, хотя и очень ограниченныя, извѣстія. Старѣйшій изъ нихъ былъ мастеръ Вильгельмъ (по фамиліи вѣроятно Герле); онъ провѣталъ около 1380-хъ годовъ.² Отъ единственной работы, которую можно приписать ему съ достовѣрностью, именно отъ фресокъ въ Ганзейскомъ залѣ кѣльнской думы,³ уцѣлѣли только немногіе остатки, нѣсколько мужскихъ головъ съ достойнымъ выраженіемъ. Потомъ за дѣло его же рукъ считаются довольно правдоподобно слѣдующія произведенія: стѣнописъ на могильномъ памятникѣ архіепископа трирекаго, Куно фонъ Фалькенштейна въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, 1338 г.; — часть мило видной живописи на приведенномъ уже нами престолѣ въ Юанновской часовнѣ кѣльнскаго собора, прежде въ церкви св. Клары; — алтарный престолъ въ кѣльнскомъ городскомъ музеѣ, съ ликами Мадонны и святыхъ, а по наружной сторонѣ крыльевъ съ картиной поруганія Спасителя; чрезвычайно граціозный образъ св. Вероники въ мюнхенской Шваикотекѣ; — стѣнная икона І. Христа на крестѣ, между Марією, Юанномъ и четырьмя святыми, въ ризницѣ св. Северина въ Кѣльнѣ; — двѣ доски съ изображе-

¹ Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, 228 и сл., 350 и сл., 524. — Kunstblatt 1854, стр. 164 и сл. (сообщенія Ваарена); также: Merlo's Forschungen, und über dieselben, Kunstblatt 1850 стр. 140 и 1853, стр. 49 — Schnaase Kunstgeschichte VI, стр. 409 и сл.

² Denkmäler der Kunst, т. 60, фиг. 2, 3, 4. — ³ Ср. статью д-ра Эппена въ Annales des historischen Vereins für den Niederrhein, Heft 7.

ніемъ святыхъ угодницъ въ морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, и доска съ 35 маленькими картинами изъ жизни І. Христа въ берлинскомъ музеѣ. Многія работы современниковъ и послѣдователей этого мастера хранятся въ музеѣ, церквахъ и частныхъ собраніяхъ города Кёльна, въ берлинскомъ музеѣ въ мюнхенской библіотекѣ и т. д.; интересный алтарчикъ находился во владѣніи г-на Лассо (Lassaulx) въ Кобленцѣ. — Другой великій художникъ этой школы слыветъ подъ именемъ мастера



Образъ кёльнской школы. По оригиналу въ берлинскомъ музеѣ.

Стефана (Лотенера или вѣрнѣе Лохнера); ¹ онъ посредственно или непосредственно ученикъ предъидущаго, но превосходить его глубиною и силою, а также болѣе развитымъ чувствомъ природы, которое явно опирается на выдвинувшуюся между тѣмъ фландрскую школу и мѣстами не только старается достигъ, но и подлинно достигаетъ ея разительной естественности. Вотъ приписываемыя ему произведенія въ историческомъ ихъ порядкѣ: фрагменты престольной одежды изъ Гейстербаха (близъ Бонна), куда принадлежатъ также бичеваніе и положеніе во гробъ, хранящіеся въ кёльнскомъ музеѣ, а можетъ-быть и чрезвычайно граціозная св. Урсула на го-

¹ Ср. статью д-ра Эинена въ *Kölnner Domblatt*, за декабрь 1857 г.

дубомъ фонъ, тамъ же; — такъ-называемый «кельнскій соборный образъ» (Kölner Dombild), бывший прежде въ тамошней ратушѣ, 1426 г., ¹ —



Св. Уреула съ дѣвственницами. Изъ кельнскаго соборнаго образа. По гравюрѣ Массана.

величественное и дивно-прекрасное созданіе, изображающее свв. заступницъ города: на средней доскѣ поклоненіе волхвовъ (трехъ царей-пасты-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 60, фигг. 6, 7, 8. — Дѣло возможно, что Стеланъ вообще процвѣталъ только уже позже, около середины 15-го столѣтія; а въ такомъ случаѣ

рей), на боковыхъ — св. Урсулу съ ея дѣвственницами и св. Герона съ военною братіей, а по наружности створокъ Благовѣщеніе; — маленькая, въ вышней степенн граціозная Мадонна съ ангелами, принадлежащая г-ну Хервегу въ Кёльнѣ; — пожалуй еще двѣ иконы въ мюнхенской шпакотекѣ, содержащая въ себѣ каждая по три фигуры святыхъ; наконецъ, можетъ-статься изъ эпохи ранней его дѣятельности, — большая Мадонна въ кёльнской духовной семинаріи. ¹ — Ученикамъ Стефана принадлежатъ быть-можетъ вышеупомянутыя стѣнные изображенія во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, сверхъ-то разныя работы въ приведенныхъ нами собраніяхъ, между прочимъ на престольникѣ изъ Лаврентіевской церкви въ Кёльнѣ, нынѣ разнесенный по частямъ: середняя икона, съ изображеніемъ Страшнаго Суда, въ кёльнскомъ музеѣ, внутреннія боковыя иконы, съ мученичествомъ двенадцати апостоловъ, въ штуделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ; наружныя стороны, представляющія каждая по трое святыхъ, въ мюнхенской шпакотекѣ. Кое-что найдете еще въ церкви св. Урсулы въ Кёльнѣ, шое въ дармштадтскомъ музеѣ и т. д.

Третья значительная школа нѣмецкой живописи этого времени была вестфальская. Въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, принадлежащихъ первой порѣ 15-го вѣка, является она отраслю кёльнской школы. Доказательства этому видимъ въ нѣкоторыхъ картинахъ мюнстерскаго музея; другія — въ Маринской и Райнольдовой церквахъ въ Дортмундѣ, въ церкви св. Павла въ Зёстѣ и т. д. Кромѣ того должно упомянуть здѣсь объ одномъ колоссальномъ на престольникѣ въ гёттингенской библіотекѣ, который въ 1424 г. написанъ для тамошней церкви наулиновъ монахомъ Генрихомъ Дудерштадтскимъ и свидѣтельствуетъ въ свою очередь о томъ, какъ далеко простерлось вліяніе кёльнскаго стіля. — Другія картины различныхъ эпохъ вестфальской школы находились въ собраніяхъ г-на Крюгера въ Мпиделѣ и г-на Бартельса въ Берлинѣ, изъ которыхъ первое въ 1854 г. продано въ Національную Галерею въ Лондонѣ.

Италія.

Въ Италіи изо вѣхъ искусствъ богатѣйшимъ образомъ развернулася за этотъ періодъ живопись. ² Рядомъ съ алтарными иконами предстаетъ намъ

въ этой порѣ пришлось бы отнести и соборный образъ. (Waagen въ Kunstblatt 1854, стр. 164 и сл., гдѣ упоминается также о превосходныхъ миниатюрахъ этой школы въ одномъ молитвенникѣ дармштадтской библіотеки).

¹ Сравни В. Любке въ Kunstblatt 1855, стр. 157, и Schnaase, VI, стр. 451, съ рисункомъ. — ² Ср. Kugler, Geschichte der Malerei, I, 301 и сл. (гдѣ найдутся дальнѣйшія указанія). — J. Buekhardt, Der Cicero. — Giov. Rosini, Storia della pittura italiana (Обзоръ развитія итальянской живописи съ помощью хорошаго выбора контурныхъ снимковъ). — Séroux d'Agincourt и мног. др.

великое множество фрескъ, выполненію которыхъ благопріятствовало особенное свойство итальянско-готической архитектуры; въ оригинальныхъ и глубокознаменательныхъ чертахъ развертывается здѣсь тотъ образъ чувствъ и созерцаній, какимъ обуславливался художественный характеръ всего готическаго періода. Съ тѣмъ вмѣстѣ индивидуальности художниковъ пріобрѣтаютъ болѣе ясный отпечатокъ, и вълѣдствіе того явнѣе порозничаютъ между собой пошибы различныхъ школъ. Должно тѣмъ не менѣе замѣтить, что готическій стиль былъ введенъ въ итальянскую живопись еще позже нежели въ скульптуру. Это совершилось конечно по примѣру и подъ существеннымъ влияніемъ послѣдней; причемъ однако мы находимъ, что, въ качествѣ заноснаго элемента, на дальнѣйшее развитіе итальянской живописи подѣйствовала и миниатюрная живопись готическаго стиля, процвѣтавшая во Франціи. Естественную роль посредника въ этомъ смыслѣ играла французская династія, занимавшая со времени Карла Анжуйскаго (съ 1266 г.) неаполитанскій престолъ; рукопись «Тристана», поздней поры 13-го столѣтія, украшенная множествомъ замѣчательныхъ картинъ готическаго стиля и возникшая по всей вѣроятности въ Италіи, при неаполитанскомъ дворѣ (она теперь въ парижской Библіотекѣ),¹ представляетъ любопытное тому свидѣтельство. — Всѣ работы итальянской миниатюрной живописи 14-го вѣка существенно примыкаютъ къ тѣмъ направленіямъ, какія обнаружались въ главныхъ трудахъ по этой части. Покаместъ назовемъ здѣсь только одного извѣстнаго флорентинскаго миниатюриста, Донъ Сильвестро, который процвѣталъ около 1350 хъ годовъ и котораго труды превозносятся похвалами.²

Какъ въ скульптурѣ, такъ и въ живописи готическаго стиля, самая обширная и усильшая дѣятельность принадлежитъ Тосканцѣ. Въ тосканской живописи этого періода выступаютъ два главныхъ направленія или пожалуй двѣ школы: ередоточіемъ одной изъ нихъ Флоренція, другой — Сіэна. Разность между двумя этими школами преимущественно основана на томъ, что у Флорентинцевъ и ихъ послѣдователей, замѣчается особенная подвижность и здоровость духа, что они съ бодрымъ сознательнымъ смысломъ входятъ во всѣ разнообразныя жизненныя явленія и высказываютъ соотношеніе земного съ духовнымъ въ богатыхъ поэтическихъ и аллегорическихъ картинахъ; тогда какъ Сіэны обнаруживаютъ скорѣе глубокую задушевность чувства, которое не пуждается въ такомъ богатствѣ новыхъ фигуръ, а напротивъ споскольку дозволяетъ законъ готическаго стиля) придерживается больше старозавѣтныхъ образовъ, только проницаая и просвѣтляя ихъ полною любви (еплотою. У первыхъ главную роль играетъ стало-быть мыслеобильная композиція и стремленіе къ характеристикѣ, у послѣднихъ — задушевная прелесть отдѣльныхъ фигуръ. Естественно, тутъ дѣло не обошлось безъ разнообразныхъ взаимодействій, такъ что не вездѣ равно отчетливо подѣляются между собой оба направленія.

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 315. — ² См. приложение къ VI тому Вазари, въ изданіи Лемоннѣ. — Великая и притомъ многообильная миниатюрная живопись начинается впрочемъ только съ 15-го вѣка.

Первый великій мастеръ флорентинской школы, ¹ слѣдовавшій готикѣ, былъ Джотто, сынъ Бондоне (съ 1276 по 1336 г.). Мы прежде упоминали объ этомъ художникѣ въ числѣ зодчихъ и ваятелей той эпохи; но главная его дѣятельность принадлежитъ живописи. Произведенія его кисти находятся въ различныхъ краяхъ Италіи, гдѣ и города, и владѣтельные особы старались наперерывъ добыть ихъ. Въ картинахъ Джотто (также какъ и въ выполненныхъ подъ руководствомъ его изваяніяхъ на колокольнѣ флорентинскаго собора) впервые выступаетъ то глубокознаменательное и серьезное обиліе мыслей, которое предначертало флорентинскому искусству его направление; съ величавою энергіей умѣетъ онъ постигнуть свой предметъ и изобразить его въ живой характеристикѣ. Правда, это можно сказать только о тѣхъ общихъ чертахъ, которыя были существенно важны для идеи цѣлаго; тонкая разработка малѣйшихъ подробностей лежала вѣ его художническихъ стремленій, онъ даже не слишкомъ заботился о развитіи самой благородной красоты; напротивъ, (особенно въ складѣ лицъ) у него силовъ и рядомъ встрѣчаются оиатъ неизящные почти типы; если разбирать работы его въ частностяхъ, можно пожалуй принять ихъ скорѣе за шагъ назадъ передъ произведеніями какого-нибудь Дуччіо или даже Чимабуэ. Не то выйдетъ, если разсматривать ихъ въ величественной ихъ цѣлости; и собственно только обширныя созданія его кисти даютъ настоящую мѣру его дарованія и его души. Здѣсь оказывается, до какой степени Джотто былъ новъ и творчественъ; здѣсь впервые рѣшительно приобрѣтены для искусства важнѣйшія условія всякой композиціи, вполнѣ живое обозначеніе мгновеннаго (т. е. настоящаго момента дѣйствія), благородное расположеніе пространства, краснорѣчивое развитіе самаго дѣла или событія. — Къ этимъ трудамъ его относится вопервыхъ колоссальный циклъ фрескъ, которыя написалъ онъ еще юношей (1303 г.) въ молельнѣ Саита Аннунціата делл'Арена въ Падуѣ. ² Онѣ представляютъ исторію Пречистой Дѣвы со включеніемъ жизни Ея родителей и Божественнаго Ея Сына; въ клиросѣ этой церковки изображены успеніе и прославленіе Богородицы, а на супротивъ, во входной стѣнѣ, Страшный Судъ, гдѣ выведены между прочимъ аллегорическія фигуры добродѣтелей и пороковъ, — послѣднія съ остроумнымъ противопоставленіемъ и развитіемъ элементовъ задуманной мысли. — Потомъ — живопись на той части сводовъ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи, которая возвышается надъ гробомъ угодника. Въ своеобразно-гениальныхъ аллегоріяхъ представляетъ она тройной обѣтъ францисканскаго ордена и изображеніе св. Франциска въ славѣ небесной; особенно поэтически выраженъ обѣтъ нищеты: здѣсь среди замысловатой обстановки св. Францискъ сочетается І. Христомъ съ бѣдностью, какъ обрученною ему невѣстой. Къ картинѣ этой подала поводъ Дантова Божественная Комедія; ³ надо замѣтить, что весь взглядъ, на которомъ основана эта поэма, кажется вообще значительно повліялъ на направленіе тогдашней фло-

¹ Гравюрныя изданія по картинамъ флорентинской школы (крошъ выше упомянутыхъ): Kuhnheil, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Собраніе Лазиніо по работамъ тѣхъ же мастеровъ. — Lasinio, Pitture a fresco del campo santo di Pisa. — Denkmäler der Kunst, рис. 62, 63. — ² Selvatico, Sulla capellina degli scrovigni nell'arena di Padova. — E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — ³ Рай, XI, ст. 58 и сл.

рентинской живописи. (Въ верхнемъ храмѣ церкви св. Франциска есть цѣлый рядъ фрескъ изъ житія этого святого, отчасти также приписываемыхъ Джотто, но скорѣе принадлежащихъ мастеру Парри Спичелли). —



Изъ Джоттовыхъ фрескъ въ часовнѣ дола' Арена въ Падуѣ. По Фёрстеру.

Далѣе слѣдуетъ назвать большую мозаику въ предѣлѣи нынѣшней Петровской церкви въ Римѣ, выполненную по рисунку Джотто Петромъ Каваллини; она изображаетъ церковь въ видѣ корабля на бурномъ морѣ, вырабатывая въ обширную аллегорію тотъ символъ, который былъ въ ходу еще у древнихъ христіанъ. ¹ — За тѣмъ, изъ относимыхъ къ трудамъ

¹ Изъ самостоятельныхъ работъ Каваллини сохранились мозаики на стѣнѣ вписной впа-

Джотто фрескъ должно еще назвать одну Мадонну, окруженную королемъ Робертомъ съ его семьей, въ бывшей трапезницѣ храма Санта Кьяра въ Неаполѣ, ¹ и величественную Тайную Вечерю въ трапезницѣ Санта Кроче во Флоренціи; впрочемъ въ новѣйшее время отсудили у него послѣднюю и думаютъ, что это работа Таддео Гадди. Далѣе — фрески двухъ часовень той же церкви и значительные остатки фрескъ въ часовнѣ Палаццо дель Подестѣ, съ портретомъ Данта. ² Остальныя приписывавшіяся ему прежде работы относятъ теперь, съ большею, какъ думаютъ, вѣроятностью, къ именамъ другихъ совѣмъ художниковъ. — Полный содержанія циклъ стѣнныхъ картинъ по своду маленькой церкви Санта Марія делла Инкороната въ Неаполѣ, ³ который также приурочивали прежде къ трудамъ Джотто, навѣрно не его руки, но безъ сомнѣнія выполнилъ однимъ изъ даровитыхъ его послѣдователей. Это — изображеніе семи таинствъ и аллегорическій образъ Церкви, — глубокомысленныя созданія, въ которыхъ видишь вмѣстѣ и полнохарактерный взглядъ на жизнь.

Немногія дошедшія до насъ запрестольныя иконы руки Джотто представляютъ гораздо меньше интереса, какъ и слѣдовало ожидать по художественной его особенноти. На нѣкоторыхъ стоитъ его имя: одна, увѣчаніе Царицы Небесной, находится въ церкви Санта Кроче во Флоренціи; отъ другой середній образъ, Мадонна, хранится въ галереѣ Брера въ Миланѣ, а боковыя, съ ангелами и святыми, въ болоньской пинакотецѣ; третья, изъ церкви Санъ Франческо въ Пизѣ, теперь въ луврскомъ собраніи въ Парижѣ, представляетъ св. Франческа пріемлющимъ язвы Христовы, съ другими мелкими изображеніями по пределлѣ, то-есть неподному тѣлу. Въ ризницѣ Петровской церкви въ Римѣ хранятся разныя иконы, составлявшія въ ней одежду престола (алтарное украшеніе). За тѣмъ слѣдуетъ назвать рядъ двадцати шести небольшихъ иконъ, представляющихъ геніальнымъ опять образомъ сцены изъ жизни І. Христа и св. Франческа. Первоначально писаны онѣ для ризницы церкви Санта Кроче во Флоренціи; теперь двадцать изъ нихъ находятся въ тамошней академіи, двѣ въ берлинскомъ музеѣ, четыре въ частныхъ рукахъ. — Наконецъ должно еще привести одну рукопись съ миниатюрами, также слывущими работой Джотто; рукопись заключаетъ въ себѣ житіе св. Георгія и хранится въ архивѣ Петровской церкви въ Римѣ.

Къ Джотто примыкаетъ значительное число другихъ художниковъ (хотя отчасти и неизвѣстныхъ намъ поименно). Изъ настоящихъ учениковъ его первымъ должно выставить Таддео Гадди (род. около 1300 г.). Художникъ этотъ обнаруживаетъ особенный талантъ въ изображеніи миловидныхъ, болѣе идиллическихъ моментовъ жизни, при чемъ много помогаетъ ему тонко вырабатывающая и нѣжно завершающая техника. Главною работой его,

даны въ церкви Санта Марія ин' Трастевере въ Римѣ, изображающія жизнь Пресв. Дѣвы; напротивъ мозаики по фасаду св. Павла погибли въ большой пожаръ 1823 г.

¹ Сняты въ Н. W. Schulz, Denkmäler Unter-Italiens. — ² Это и многое другое издано Аронделевскимъ Обществомъ. — ³ St. d'Alce, Peintures de Giotto.

выдающей эти преимущества, слѣдуетъ назвать стѣнописныя изображенія изъ житія Пресв. Богородицы, выполненныя имъ въ Санта Кроче во Флоренціи (часовня Барончелли). Хорошій подражатель его направленія написалъ въ ризницѣ той же церкви другое житіе Богоматери и св. Маріи Магдалины. Но къ числу важнѣйшихъ созданій, вызванныхъ примѣромъ Джотто, относятся тѣ фрески, которыми самъ Таддео и Сіэнецъ Симоне



Изъ фрескъ Таддео Гадди въ Санта Кроче, во Флоренціи. По Лазиню.

(и Мартино (съ 1323 по 1355 и далѣе) росписали капитульный залъ такъ-называемую «Часовню Испанцевъ») при церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи. На алтарной стѣнѣ написана здѣсь исторія Страстей Христовыхъ; на стѣнѣ влѣво отъ входа образъ Церкви Мудрости, съ главною фигурой св. Оомы Аквинскаго, въ разнообразной символической и аллегорической обстановкѣ, — необыкновенно величавое, глубокомысленное и поразительное созданіе; на стѣнѣ вправо Церковь изображена въ мірской ея дѣятельности, при чемъ выдвинутъ на первый планъ орденъ Доминиканцевъ. Фрески съ входной стороны болѣею частью совѣмъ выцвѣли; живопись по своду нарочито относится къ тому либо другому изъ стѣнныхъ изображеній. Хорошія заупрестольныя иконы Таддео Гадди можно видѣть во Фло-

рентинской академіи и въ берлинскомъ музеѣ. — Сынъ Таддео, Анджелино Гадди, является способнымъ техникомъ и совсѣмъ не безталаннымъ подражателемъ Джотто; только у него по большой части недостаетъ мѣры, серьезности и глубины. Ему принадлежатъ фрески въ клиросѣ Санта-Кроче во Флоренціи (легенда о св. Крестѣ) и въ часовнѣ «Пречестнаго пояса» въ соборѣ города Прато (исторія св. Дѣвы и Ея пояса). — Такимъ же подражателемъ былъ Джоттино, по настоящему Томмазо ди Стефано. Его работы легенда св. Сильвестра въ Санта-Кроче во Флоренціи (часовня Барди), и увѣщаніе Царицы Небесной въ нижнемъ храмѣ Сан' Франческо въ Ассизи.

Новыя и знаменательныя явленія предстаютъ во флорентинскомъ искусствѣ за вторую половину 14-го столѣтія. Изъ нихъ во первыхъ слѣдуетъ назвать труды ученика Таддео Гадди, Джованни да Мелано (вѣроятно изъ Милана), который съ иѣжностью своего учителя, почти отходя уже отъ флорентинскаго направленія, соединялъ глубокую задумчивость экспрессіи и притомъ превосходилъ своихъ современниковъ въ закругленности и выработкѣ формъ. Его руки житіе Богородицы на сводѣ поперечья нижняго храма Сан' Франческо въ Ассизи, осьмичастный напрестольникъ, бывший прежде въ поперечьи церкви Оньесасти (Всѣхъ Святыхъ) во Флоренціи,¹ и незначительная впрочемъ Піэтà, т. е. плачь Богоматери надъ тѣломъ Иисуса, въ тамошней академіи.

Къ важнѣйшимъ и величавѣйшимъ еще произведеніямъ флорентинскаго искусства принадлежатъ живописныя работы Андрея ди Чоне (Орканьи), умершаго въ 1376 г., и о которомъ упоминалось уже по части архитектуры и вазины. Изъ нихъ во первыхъ должно отмѣтить находящіяся въ Санта-Марія Новелла (часовня Строчи) во Флоренціи. Запрестольный образъ этой часовни, Спаситель со святыми угодниками, обозначенъ именемъ мастера и 1357-мъ годомъ; на оконной стѣнѣ часовни написалъ онъ Страшный Судъ, на стѣнѣ влѣво картину Рая, — Христа съ Пречестною Дѣвой, окруженныхъ ангелами, и лики блаженныхъ и святыхъ. Изображенія эти проникнуты высокимъ, благороднымъ чувствомъ красоты, и невольно приковываютъ взоръ глубиной и силой экспрессіи, соединенной съ самой тщательной технической обработкой. Противъ Рая, на правой боковой стѣнѣ, представленъ Адъ, вовсе не художественное произведеніе, приписываемое брату Андрея, Бернаруду Орканью. — Не столь совершенны въ технику и не такъ иѣжны въ чувствѣ подробностей, но чрезвычайно величавы въ развитіи замысла, двѣ колоссальныя фрески въ пизанскомъ Кампо Санто, также приписываемыя Андрею. Одна изъ нихъ называется «Торжество Смерти» и представляетъ въ нѣсколькихъ сценахъ поразительное изображеніе того, какъ всякая утѣха и слава міра обречены на смертную погибель; картину эту можно назвать живописною поэмой, и подлинно едва ли она не превосходитъ своей поэтической силою все другія произведенія готическаго періода. Другая

¹ Тщательно возстановленный, онъ хранится теперь въ новомъ кабинетѣ флорентинскихъ Уффиций, открытомъ съ сентября 1861 г.

картина представляет Страшный Судъ; и здѣсь видна та же глубина и энергичность мысли, да сверхъ того она отличается еще высокимъ величіемъ композиціи, оставшейся надолго образцомъ для подобнаго рода изображеній. Третья, опять уже не такъ изящная, картина, представляющая Адъ, и здѣсь также



Изъ Торжества Смерти, работы Орканьи. По Лазинію.

приписывается Бернарду. — Одна изъ значительнѣйшихъ досчатыхъ иконъ Орканьи — большое увѣчаніе Царицы Небесной, прежде въ Санъ Піетро Маджоре во Флоренціи, а теперь въ лондонской Национальной Галереѣ.

Къ вышеназваннымъ произведеніямъ живописи примыкаетъ въ низанскомъ Кампо-Санто значительное число другихъ картинъ готическаго стиля. Онѣ представляютъ отличные образцы дальнѣйшаго развитія флорентинской школы. Должно однако указать напередъ тамъ же на нѣкоторыя картины, предшествовавшія Торжеству Смерти и принадлежащія одному изъ старшихъ мастеровъ (Бонамико Буффальмако, по Вазари): это сцены изъ жизни І. Христа. — За картиной Ада Бернарда Орканьи слѣдуетъ большая и замысловатая картина жизни оивандскихъ пустынниковъ, которая судя по мертвенности общаго расположенія и по отсутствію перспективы, виолнѣ еще примыкаетъ къ византійскимъ образцамъ; исполнителемъ ея не безъ основанія считаютъ Сіэнца Піетро Лоренцетти (котораго Вазари ошибочно называлъ Лаурати). — Далѣе идутъ исторіи св. Раціара; верхнія фрески, на которыхъ изображена часть этого житія, писаны между 1360 и 1370 гг. какимъ-то технически-ловкимъ мастеромъ, который, если и дѣйствительно прозывался Симонемъ Сіенскимъ, то общаго съ Симоне да Мартино имѣлъ развѣ только имя да родину; нижнія выработаны гораздо благороднѣе Антоніемъ Веллеціано около 1386 г. — Потомъ предстаютъ житія свв. Эфеса и Потита, написанныя къ концу 14-го столѣтія мастеромъ Сиенцелло Ареттино

и отличающіяся большою энергіей замысла и живою, характерной экспрессіей душевныхъ движеній. Тому же, крайне плодовитому, художнику принадлежать въ сѣнскомъ городскомъ палаццо исторіи раздора между императоромъ Фридрихомъ I и папою Александромъ III, а также еще тщательнѣе выполненныя и превосходно сохранившіяся сцены изъ житія св. Бенедикта въ ризницѣ Сан' Мвинато во Флоренціи. Писанное имъ въ церкви Санта Марія дельи Анджели въ Аретцо низверженіе злыхъ ангеловъ теперь болѣе не существуетъ. Досчатыя иконы его кисти попадаются въ разныхъ мѣстахъ, наприм. въ берлинскомъ музеѣ. — За фресками Спи-



Мученичество св. Эвеса, работа Спинелло Аретино. По Лазиніо.

нелло слѣдуютъ въ пизанскомъ Кампо-Санто сцены изъ жизни Іова, писанныя съ 1370 по 1372 г. Франческомъ да Вольтерра (и наираено относимыя къ трудамъ Джотто); въ нихъ развита сильная, полная величавой тревоги жизнь. — Наконецъ тамъ же надо указать на исторіи изъ книги Бытія, писанныя въ концѣ 14-го вѣка вѣроятно Петромъ ди Пуччіо (Вазари относитъ ихъ къ работамъ Буффальмако); онѣ тоже привлекательны, какъ свѣжимъ воззрѣніемъ на жизнь, такъ и серьезною разработкой.

Здѣсь должно еще упомянуть объ одномъ значительномъ, но малоизвѣстномъ мастерѣ, Флорентинцѣ Николаѣ ди Піетро, который около 1390 г. написалъ въ каштальной залѣ монастыря Сан' Франческо въ Пизѣ исторію Страстей Христовыхъ. Какъ ни мало уцѣлѣло теперь изъ этихъ работъ, въ нихъ обнаруживается столько же чувства красоты, сколько и глубокой задум-

шевности выраженія. Тѣмъ же художникомъ писаны вопервыхъ сцены изъ исторіи Матѳея, украшающія одну палату францискаускаго монастыря въ Праго, а вовторыхъ повидимому и нѣкоторыя картины Страстей Христовыхъ въ ризницѣ Санта Кроче во Флоренціи; работы эти однакожь не столь совершенны какъ сейчасъ названныя пизанскія. — Одинъ изъ послѣднихъ Флорентинцевъ Джоттовскаго направленія Биччи ди Лоренцо, ¹ жившій около половины 15-го столѣтія, повторяетъ типы этой школы въ посредственномъ, но привлекательномъ кротостью выраженія, характерѣ. Лучшая оставшаяся отъ него работа — картина храмоосвященія въ ложѣ церкви Санта Марія Нова во Флоренціи; есть сверхъ-того цѣлый рядъ апостоловъ и святыхъ его кисти въ часовняхъ у поперечья и клироса тамошняго собора и одна запрестольная икона въ Уффиціяхъ.

Изъ мастеровъ сіенской школы надо вопервыхъ назвать Уголино да Сіэна, умершаго въ 1339 г. Этотъ художникъ знаменуетъ собой переходъ отъ прежняго Дуччиевскаго направленія къ разсматриваемому здѣсь періоду. Важнѣйшимъ произведеніемъ его была состоящая изъ многихъ живописныхъ досокъ одежда главнаго престола церкви Санта Кроче во Флоренціи; вся она разнесена; часть досокъ находилась еще недавно въ собраніи Юнга Оттли въ Лондонѣ. ²

Самымъ значительнымъ мастеромъ этой школы былъ Симоне ди Мартино, ошибочно прозванный Симоне Мемми (съ 1276? по 1344 г.). Картины его составляютъ самую рѣшительную противоположность съ произведеніями флорентинскаго его современника, Джотто. Въ нихъ главное не обиліе идей, не живой смыслъ къ измѣчивымъ формамъ вѣшней жизни; а нѣжная, почти просвѣтленная жизнь души, которая придаетъ фигурамъ его выраженіе глубоко-трогательной жажды неба и преданности, которой прямымъ слѣдствіемъ является пріятнѣйшій складъ формы, самый кроткій колоритъ, полное любви и смысла выполненіе, — правда все это еще въ извѣстныхъ намъ предѣлахъ готическаго стиля. Впрочемъ работы его не часто встрѣчаются любителю. Особенно должно привести: писанный въ 1330 г. большой фресковый образъ Богоматери, окруженной святыми, въ судебномъ залѣ городского палатца въ Сіенѣ; — маленькій престоль, съ Богородицей и двумя святыми, въ сіенской академіи; многочастный запрестольный образъ, за его подписью, въ орвіэтской церкви Санъ Доменико; --- возложе-

¹ Въ Archivio Storico, съ іюня по сентябрь 1860 г., Газзано Миланези многочисленными документами ясно доказалъ, что все повѣствуемое у Вазари о Лоренцо ди Биччи, относится къ сыну его, Биччи ди Лоренцо (1373—1452 гг.); сынъ же этого Биччи, Пери ди Биччи, продолжалъ вѣсть съ множествомъ учениковъ и помощниковъ картинное производство своего отца. — ² Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, стр. 393,

ніе на Роберта I королевской короны братомъ его, св. Людовикомъ, вмѣстѣ съ другими дѣянiями святаго, въ Сан' Лоренцо Маджоре въ Неаполѣ, также обозначенное его именемъ; — Благовѣщеніе въ галереѣ Уффиций, писанное Симоне въ 1333 г. вмѣстѣ съ родственникомъ его Липпо Мемми; — Марія съ Иосифомъ и отрокомъ Іисусомъ, 1342 г., въ ливерпульскомъ институтѣ въ Англіи; одинъ образъ Богоматери побольше, другой поменьше въ берлинскомъ музеѣ; небольшая чечырехчастная икона, за подписью, въ антверпенскомъ музеѣ. — Потомъ одна изящная миниатюра (съ его именемъ) въ рукописи Виргилія, хранящейся въ Амвросіанской библіотекѣ въ Милацѣ. Кажется, Симоне принималъ участіе и въ миниатюрахъ одной лицевой библии парижской Библіотеки; по крайней мѣрѣ онѣ большею частію очень близки къ его направлению. ¹ — Кисти сейчасъ названнаго Липпо Мемми принадлежитъ большая фресковая икона Богоматери со святыми и ангелами (1317 г.) въ ратушѣ города Сан' Джиминьяно, и потомъ (означенный его именемъ) чрезвычайно прiятный и очень близко подходящій къ работамъ Симоне образъ Богородицы — у г-на Фёрстера въ Берлинѣ.

Новидимому въ школѣ Дуччіо, но вмѣстѣ и подъ влияніемъ Симоне, образовались современники его Піетро и Амброджо Лоренцетти. Первому принадлежитъ вышеомянутая старобытная картина въ низанскомъ Кампо-Санто, которой сюжетъ, жизнь святыхъ пустынниковъ, обработалъ онъ еще въ прекрасной маленькой иконѣ флорентинскихъ Уффиций; тамъ же находится его работы запрестольный образъ Мадонны съ ангелами (1340 г.), а другой, Рождества Богородицы (1342 г.), въ ризницѣ сіенскаго собора. Больше знаменитый братъ его, Амброджо ди Лоренцо, написалъ большія фрески въ «залѣ самострѣловъ» (Sala delle balestre) городского палатца въ Сіенѣ, изображающія хорошее и худое правленіе съ ихъ разными послѣдствіями; композиція этихъ фрескъ идетъ преимущественно въ Джоттовескомъ направленіи, причемъ мастеръ обнаруживаетъ замѣчательное стремленіе къ разнообразію фiзіономій, къ живости движеній и экспрессіи, а въ прямолинейныхъ его профиляхъ видно еродное Сіенцамъ особенное чувство красоты. — Нѣсколько стѣнописанныхъ его работъ открыто недавно въ сіенской церкви Сан' Франческо. — Во второй половинѣ 14-го столѣтія слѣдуетъ особенно указать на живописца Бѣрну (или Бѣрну), котораго нѣсколько фрескъ сохранилось въ церкви города Сан' Джиминьяно.

Еще связаннымъ стариной является Таддео ди Бѣртоло (съ 1363 по 1422 г.), который однакожъ не только сохранилъ при этомъ даже и въ мѣньшихъ своихъ образахъ ту задумчивость и кротость чувства, то почти скорбное томленіе, которыя свойственны сіенской школѣ, но перенесъ ихъ и въ Перуджію, привилъ ихъ школѣ умбрійской. Къ раннимъ его произведеніямъ принадлежатъ нѣсколько иконъ въ Перуджіи, именно тѣ, что хранятся тамъ въ академическомъ собраніи (между ними одинъ запрестольный образъ 1404 г.). Другія иконы его работы можно видѣть въ сіенской академіи.

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 317-е.

Полны достоинства и хватающей за сердце силы фресковья изображенія, которыми около 1407 г. украсилъ онъ часовню городского палацо въ Сієнѣ; они представляютъ сцены усенія Божіей Матери. Въ 1414 г. онъ написалъ въ предѣлнн той часовни галерею отличныхъ мужей древности; по этимъ работами выступилъ уже изъ своего завѣтнаго направленія, и онѣ вельдствіе того отстають отъ прежнихъ.

Сієнскіе живописцы, явившіеся въ дальнѣйшемъ теченіи 15-го вѣка, остаются болѣе или менѣе вѣрны типамъ готическаго стиля и направленію прежденазванныхъ мастеровъ, но не обнаруживаютъ по большой части особенной художественной силы. Изъ нихъ слѣдуетъ привести: Доменико ди Бартоло, сродника Таддео, Сано ди Піетро, Джованни ди Паоло, Лоренцо ди Піетро, Гвидоччіо Кодзарелли и друг. Есть однакожъ и такіе, которые далеко возвышаются надъ уровнемъ посредственности своихъ современниковъ; таковъ не оцѣненный еще по заслугамъ зодчій и живописецъ Франческо ди Джорджіо Мартини (съ 1439 по 1502 г.), котораго мелкія работы (въ сієнской академіи, во флорентинскихъ Уффицияхъ) отличаются изящными архитектурными фонами съ изобиліемъ разныхъ украшеній, а также превосходнымъ риеункомъ, пріятнымъ, свѣтлымъ тономъ колорита и самой тщательной законченностью. Другой досель непризнанный плодовитый талантъ былъ Маттео ди Джованни (около 1475 г.), котораго обыкновенно зовутъ Маттео да Сієна; его запрестольный образъ въ церковкѣ Мадонна дельла Нева въ Сієнѣ одно изъ граціознѣйшихъ произведеній конца 15-го столѣтія.

Съ наступленіемъ 15-го вѣка началея во флорентинской школѣ тотъ рѣшительный поворотъ художественнаго развитія, который, отстранивъ готическіе типы, вызвалъ независимое, натуралистическое стремленіе. Однакожъ нѣкоторые художники во Флоренціи остались вѣрны прежнему направленію, и особенно слѣдуетъ отмѣтить изъ нихъ двоихъ (оба они монахи), которые съумѣли снова придать готическому стилю удивительно пріятный характеръ и въ нѣкоторомъ смыслѣ помирить его съ измѣнившимися требованіями времени. Одинъ былъ камальдульскій монахъ, Донъ Лоренцо. Ему принадлежитъ между прочимъ большой напрестольникъ (отмѣченный 1414-мъ годомъ), котораго главная доска представляетъ увѣчаніе Царицы Небесной и который теперь въ церкви аббатства Черрето, близъ Черталдо. (Вѣроятно это именно та работа, которая выполнена была Донъ Лоренцомъ для церкви флорентинскаго монастыря его, Санта Марія дельи Анджели, завѣтнаго своей любовью къ искусствамъ).¹ Другое его произведеніе, запрестольный образъ Благовѣщенія, гдѣ особенно привлекательна середняя

¹ Ga ye, Lorenzo Monaco, въ Шорновомъ Kunstblatt 1841, № 82.

доска сценами изъ отроческой жизни Спасителя, находится въ церкви св. Троицы во Флоренціи; наконецъ одна изъ главныхъ его икошь, Поклоненіе Волхвовъ, хранится тамъ въ Уффицияхъ. Въ работахъ этихъ Доу Лоренцо является даровитымъ и полнымъ души послѣдователемъ направленія Гаддео Гадди.

Невыпримѣръ значительнѣйшій его былъ другой мастеръ, доминиканскій монахъ Фра Джованни Анджелико да Фіэзоле (съ 1387 по 1455 г.).¹



Группа пророковъ въ орвізетскомъ соборѣ, работы Фіэзоле. По Розини.

Этого художника можно назвать послѣдователемъ направленія Симоне ди Мартино (да кажется онъ и въ самомъ дѣлѣ воспитался болѣе по сіенскимъ ижели по флорентинскимъ образцамъ). Та пѣжная утонченность замысла, то глубокое внутреннее мѣтніе, та религіозная преданность, та исполненная

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 67, фиг. 1, 2, 3.

любви разработка, которая замѣтна тамъ, встрѣчаются опять и въ его картинахъ; но при этомъ онъ умѣетъ доводить эффектъ ихъ до большей еще поразительности тѣмъ, что душевныя состоянія изображаемыхъ имъ лицъ не обозначаетъ одними только общими чертами, но, согласно требованіямъ своего времени, вырабатываетъ каждое во всей его индивидуальности. Это можно сказать по крайней мѣрѣ о тѣхъ произведеніяхъ, которыя не выходятъ изъ круга религіозныхъ его чувствъ; гдѣ же, напротивъ, онъ пускался въ изображенія энергическихъ поступковъ человѣка, тамъ сила его оказывалась недостаточной. — Работы его впрочемъ не рѣдки. Изъ нихъ особенно важны фрески, которыми онъ богато украсилъ монастырь своего ордена, Санъ Марко, во Флоренціи; много ихъ разбросано по кельямъ, а также въ корридорахъ и крытыхъ ходахъ этого монастыря; чрезвычайно величественна фреска въ капитульной залѣ, гдѣ онъ изобразилъ Распятіе, чествуемое многочисленнымъ ликомъ святыхъ. Другія значительныя фрески есть въ Богородичной часовнѣ орвіэтекаго собора, гдѣ особенно пророки несомнѣнное произведеніе его руки, тогда какъ нѣкоторыя изъ этихъ фрескъ, даже самъ Судія Мира, выполнены по его рисункамъ мастеромъ Беноццо и другими учениками; позднѣйшей порѣ его принадлежатъ фрески въ часовнѣ Николая V въ римскомъ Ватиканѣ,¹ съ житіями свв. Стефана и Лаврентія. Далѣе должно привести много запрестольныхъ иконъ и мелкихъ образцовъ другого рода. Драгоценныя собранія ихъ находятся во флорентинской академіи² и въ Уффицияхъ, а также въ церквахъ Санъ Доменико, Деззю и другихъ, горнаго городка Кортонны. Три раки, съ чрезвычайно нѣжными фигурами святыхъ, хранятся въ ризницѣ храма Санта Марія Новелла во Флоренціи; другія вещи въ церкви и ризницѣ Санъ Доменико въ Перуджии. Значительна икона увѣчанія Царицы Небесной въ парижскомъ музее,³ и едвали менѣе достойна удивленія картина Страшнаго Суда, прежде въ собраніи кардинала Феша въ Римѣ, а теперь въ рукахъ лорда Варда въ Лондонѣ, и т. д.

Въ верхней Италіи позже чѣмъ въ Тосканѣ самобытно выступаютъ значительныя явленія по части живописи; побужденіе къ этому шло, кажется, особенно отъ Джотто, благодаря его работамъ и ученикамъ. Готическій стиль продолжается здѣсь по большей части до середины 15-го столѣтія.

Прежде всего слѣдуетъ назвать Болонью, гдѣ, правда уже къ концу 13-го вѣка, является именитый мастеръ, но все еще близкій къ старому, византійскому пошибу: это, извѣстный по хвалебному стиху Данта,⁴ Франко

¹ F. Giangiacomo, Le pitture della Cap. di Niccolò V. etc. — ² Очерки цѣлаго ряда мелкихъ иконъ изъ жизни Іисуса изданы трудами Нокии (Nocchi). — ³ Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. von Fiesole. — ⁴ Чистялише, XI.

Болоньезе, преимущественно впрочемъ миниатюристъ. Образъ съ помѣтою 1312 г. приписывается ему ошибочно. Тонкой нѣжностью своихъ Мадоннъ отличались: въ первой половинѣ 14-го вѣка Болонецъ Витале далле Мадонне,¹ и еще болѣе къ концу столѣтія — Липпо ди Дальмазіо. Менѣе интересны другія произведенія болоньскихъ живописцевъ этого времени, каковы Симонъ, Лоренцо и Кристофоро изъ Болоньи, Якобусъ Паули, Петрусъ Иоганнись (т. е. попросту Яковъ Павловъ, Петръ Ивановъ) и друг. Работы этой школы находятся преимущественно въ болоньскихъ церквахъ дель Кампо-Санто и дельа Медзаратта, а также и въ мѣстной пинакотекѣ (картинной галереѣ).

Важнѣе Болоньи Верона, гдѣ многія фрески выполнены вначалѣ 14-го столѣтія самимъ Джотто и его учениками; изъ нихъ — кромѣ обширной стѣнописи въ Аренѣ (древнемъ римскомъ амфитеатрѣ) — уцѣлѣли нѣкоторыя прекрасныя остатки, наприм. въ церкви св. Анастасіи. Здѣсь, во второй половинѣ 14-го вѣка, процвѣтали Туроне (напрестольникъ 1360 г. въ городскомъ собраніи) и Стефано да Цевіо² (стѣнная живопись въ церквахъ Сан' Фермо и Сант' Эвфемія), два достойные художника. Невпримѣръ значительнѣй два мастера, вѣроятно веронскіе уроженцы, но дѣйствовавшіе особенно въ Падуѣ и уже далеко шагнувшіе за грани джоттовскаго стіля, благодаря болѣе отчетливой характеристикѣ въ выраженіи и жестѣ и болѣе многосторонней живописной разработкѣ сюжетовъ. Одинъ изъ нихъ — Альдигьеро да Цевіо; его работы цѣлый рядъ фрескъ въ церкви св. Антонія въ Падуѣ (часовня Сан' Феличе), написанныхъ около 1370 г.; это именно большая часть тѣхъ, которыя содержатъ въ себѣ исторію св. Іакова старшаго. Позднѣйшія картины этого цикла и находящееся въ той же часовнѣ живописное изображеніе Распятія исполнены Джакопомъ д'Аванцо, который, начиная съ 1377 г., трудился также надъ росписью стѣнъ часовни Сан' Джорджіо (близъ церкви св. Антонія) въ Падуѣ, гдѣ представлены разныя библейскія и легендарныя сцены. Эти работы Джакопо имѣютъ особенную цѣну для исторіи развитія итальянской живописи; не равняясь конечно глубиною мысли съ произведеніями какого-нибудь Джотто или Орканьи, отличаются онѣ живымъ подражаніемъ образцамъ природы, преимущественно же яснымъ и сознательнымъ понятіемъ законовъ цвѣто-явленія и перспективы, доходящимъ иногда до попытокъ породить оптической обманъ; въ нихъ впервые обнаруживается существенное значеніе (т. е. индивидуальная особенность) живописи.³ — Другой, знаменитѣй въ свое

¹ Образъ въ болоньской пинакотекѣ, съ помѣтою Vitalis de Bononia fecit 1320 (т. е. писалъ Виталій изъ Болоньи 1320 г.), очень хорошее произведеніе, съ нѣжной и одушевленной экспрессіей въ головахъ. О. М. (Какъ это примѣчаніе, такъ и слѣдующія, обозначенныя буквами О. М., принадлежатъ извѣстному знатоку живописи, Оттону Мюллелеру, который вызвался помочь профессору Любке при изданіи Куглерова труда). — ² Стефано захватываетъ впрочемъ и значительную часть 15-го вѣка, какъ доказываетъ навѣрно принадлежащій ему образокъ Поклоненія Волхвовъ (съ помѣтою 1435 г.) въ галереѣ Брера въ Миланѣ. Вопреки этой помѣтѣ, образокъ считался до сихъ поръ работою Стефано Фіорентино, ученика и современника Джотто, и значится подъ его именемъ въ сочиненіи Розини. О. М. — ³ E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Пасчетъ имени и происхожденія д'Аванцо изслѣдованія не приведены еще къ концу.

время, мастеръ былъ Гваріанто, который написалъ между прочимъ въ 1365 г. фреску Рая въ залѣ Большого Совѣта въ Венеціи. — Одновременно съ этими мастерами правда работали въ Падуѣ и другіе еще подражатели школы Джотто, но въ рукахъ ихъ стиль послѣдней выступаетъ только уже до-



Стѣнная икона Джакопа д'Аванцо въ Падуѣ. По Фёрстеру.

вольно мертвенно: Джованни и Антонио Падовано (фрески баптистерія и часовни св. Луки въ церкви св. Антонія), позже ихъ Джованни Миретто (около 1420 г., весьма обширныя фрески астрологическаго содержания въ Судебной Палатѣ, Sala della ragione) и проч. — Въ раннюю пору 15-го вѣка процвѣталъ Веронецъ Витторе Пизано (или Пизанелло), отличающійся пріятностью и пѣжностью движеній и характеровъ. Ему приписываютъ между прочимъ стѣнное изображеніе Благовѣщенія въ церкви Сан' Фермо и Мадонну съ ангелами и святыми въ городскомъ собраніи въ Веронѣ. Одинъ очень еще старобытный образокъ, но привлекательный гармонически-блестящею обдѣлкой, св. Антоній Великій и св. Георгій, которыми является Богоматерь съ Младенцемъ, обозначенный *pi*, то-есть Pisanus (Пизано), изъ собранія Костабили въ Феррарѣ перешелъ недавно въ Англію. Въ позднѣйшую пору жизни художникъ этотъ склонился болѣе къ новому направленію искусства; сюда именно принадлежатъ его пластическія работы (медали), второй четверти 15-го столѣтія. Объ нихъ скажемъ мы подробнѣе послѣ.

Далѣе, изъ ломбардскихъ художниковъ особенно должно замѣтить: Оому де Мутина (т. е. изъ Модены), кажется родомъ Тревизанца, процвѣтавшаго около середины столѣтія и отчасти подходящаго въ своихъ работахъ къ простой граціи Витале Болоньскаго. (Отличныя фрески 1352 г. въ капитульной залѣ при церкви св. Николая въ Тревизо; двѣ иконы въ Крестовой часовнѣ замка Карловъ тынъ въ Богеміи; запрестольный образъ въ императорской вѣнской галереѣ); — Варнаву (Varnaba) Моден-

скаго, ¹ еще византичнаго въ подробностяхъ (Мадонна 1369 г. въ берлинскомъ музеѣ), — и Миланца Леонарда де Виссуччіо, отъ котораго въ церкви Санъ Джованни-а-Карбонара въ Неаполѣ (въ гробничной часовнѣ за клиросомъ) остался цѣль стѣнописныхъ изображеній, относящихся приблизительно къ 1433 г.; представляя сцены изъ житія Богородицы и святыхъ, работы эти отличаются и простотою общаго характера, и особенной миловидностью въ складѣ и экспрессіи головъ. ²

Въ Венеціи за весь почти 14-й вѣкъ оказываютъ еще свою силу византийскія вліянія, такъ что наприм. мозаики этого вѣка въ самомъ храмѣ св. Марка менѣе отъ нея свободны, чѣмъ сработанныя за сто лѣтъ ранѣе мозаики предѣлнія; однакожь въ живописи позднѣйшей поры вѣка вліянія эти разрѣшаются уже въ простую грацію. Около этого именно времени заявляетъ себя здѣсь несомнѣнное сродство съ характеромъ старокѣльнской школы; такъ наприм. уже и въ большой заирестольной иконѣ Благовѣщенія (1371 г.), работы Лоренцо Венеціано въ венеціанской академіи, тогда какъ другая большая его икона (1357 г.) еще значительно старобытнѣе навидъ; равномерно и Мадонна съ Младенцемъ и ангелами, работы Николо Венецо, ³ (1394 г.) тамъ же. Кромѣ этихъ двухъ, процвѣталъ въ 14 вѣкѣ въ Венеціи одинъ мастеръ Паоло, изготовившій съ сыновьями Лукою и Джованни, въ 1345 г., заирестольную икону въ главномъ алтарѣ св. Марка, очень еще византичную и неприглядную. Далѣе — Джакобелло де Бомо (1385 г.) и Болонецъ Микеле Маттеи, отличающіеся щегольскою кистью и болѣе или менѣе подходящій къ Джентиле да Фабріано (см. ниже).

Готическій стиль венеціанской живописи значительно развивается во второй половинѣ 15-го вѣка; какая-то тающая, переливчатая мягкость, которая однакожь не лишена ни серьезности, ни достоинства, проглядываетъ въ картинахъ этой эпохи, и особенно отличаются онѣ теплымъ, полносочнымъ колоритомъ тѣлесъ. Къ художникамъ этого направленія принадлежатъ вонервыхъ: Микіэль Джамбонно (превосходныя мозаики 1430 г. въ св. Маркѣ, въ часовнѣ де' Мисколи) и Джакобелло де Флоре (Мадонна его работы, 1436 г., въ венеціанской академіи). ⁴ По преимуществу важны два почти всегда вмѣстѣ работавшіе художника, Джованни Аламано (или де Алеманія, т. е. изъ Пѣмцевъ) и Антоніо Виварини изъ Мурано; двѣ прекрасныя иконы ихъ руки, 1440 и 1446 гг., находятся въ венеціанской академіи, три большихъ наирестольныхъ образа въ «Золотой Часовнѣ» у церкви св. Захарія, въ Венеціи. У нихъ еще рѣшительнѣе выступаетъ вліяніе кѣльнской школы, такъ-какъ Джованни «Пѣмчинъ» навѣрно былъ кѣльнскій уроженецъ или по крайней образовался въ Кѣльнѣ. Муранская школа, съ которою мы видимъ его въ связи и которая

¹ Пасчетъ Варнавы см. Ваггена въ Kunstblatt, 1854, стр. 48. — ² Пассаванъ въ Шорповомъ Kunstblatt, 1838, № 66. — ³ Это вѣроятно одно лицо съ Николо Семитеколо (1367 г.), который въ 1394 обозначаетъ себя «проживающимъ у Райскаго моста», а въ 1404 встрѣчается подъ именемъ «Николая, Райскаго Воина», Nicolaus Paradixi Miles. O. M. — ⁴ Denkmäler der Kunst, т. 69, фиг. 1.

можетъ-быть основана Андреемъ да Мурано, господствовала въ венеціанской живописи 15-го вѣка вплоть до цвѣтущей поры 16-го. — Сюда же принадлежит и Джакомо Беллини, Отецъ, хотя онъ скорѣе подхо-



Мадонна Антонія Ваварина и Джованни Аламано въ венеціанской академіи.

дитъ къ падуанской школѣ и еще ближе къ Джентиле да Фабріано. (Цѣлый томъ рисунковъ его руки, 1430 г., хранится въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ).

Другія, во многомъ еродетвенныя этимъ явленія, замѣчаются въ мѣстахъ анконеской украины (маршіи). Здѣсь прежде всего должно назвать двухъ мастеровъ города Фабріано: Аллегретто (или Гритто) ди Шуціо, не значительный въ цѣломъ художникъ, но который, при всей терпкости и сухости маперы, все-таки стремится къ спокойно кроткой экспрессіи (запрестольный образъ 1369 г. въ ризницѣ мачератскаго собора, небольшой двучастный образокъ въ берлинскомъ музеѣ); — и Джентиле да Фабріано, процвѣтавшій въ первой половинѣ 15-го столѣтія (умеръ около 1450 г.), одинъ изъ важнѣйшихъ мастеровъ той эпохи. ¹ Въ произведеніяхъ Джентиле развѣтывается передъ вами миловиднѣйшая ясность и грація; иѣжность формы и кисти напоминаетъ въ нихъ Фіэзоле, но хотя и иѣ-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 70, фиг. 4. — Ср. O. Müндлер, Essay d'une analyse critique du catalogue des tableaux italiens du Louvre, стр. 79.

сколько старобытнѣ Фізіоловскихъ, они не обнаруживаютъ однако той религіозной ограниченности, какую отмѣчены послѣдніе. Изъ многочисленныхъ работъ Джентиле бѣльшая часть погибла невозвратно; важнѣйшія изъ уцѣлѣвшихъ слѣдующія: Поклоненіе Волхвовъ 1423 г. во флорентинской академіи; — не вполне сохранившійся закрестольный образъ 1423 г. въ церкви Сан' Никколѣ во Флоренціи; Увѣщаніе Царицы Небесной съ четырьмя святыми въ Брерѣ Миланской, главная часть знаменитаго «Квадро делла Ромита» (закрестольнаго образа изъ монастыря Вилле Ромита близъ Фабріано); — и другое Поклоненіе Волхвовъ, гдѣ развернулось все удивительное мастерство Джентиле, въ берлинскомъ музеѣ. — Подобнаго же направленія держится Оттавіано ди Мартино Пелли (превосходный фресковый образъ 1403 г. въ церкви Санта Марія Нова въ Губбіо, гдѣ этого крайше миловиднаго и пѣжнаго мастера считаютъ учителемъ Джентиле). — Грубоватѣе и даже скорѣе ближе къ Джотто, чѣмъ къ Джентиле да Фабріано, являются братья Лоренцо и Джаконо ди Сан' Северино. Работы старшаго и лучшаго изъ двухъ этихъ мастеровъ закрестольный образъ, прежде въ церкви Санта Лучія въ Фабріано, а теперь въ Национальной Галерей въ Лондонѣ; ¹ обоихъ вмѣстѣ — очень хорошія фрески въ молельнѣ Сан' Джованни Баттиста въ Урбино, 1416 г., отличающіяся яркимъ колоритомъ на черномъ фонѣ и живою выразительностью головъ, а также вѣроятно и (сильно записанныя впрочемъ) фрески въ большой часовнѣ св. Николая въ Толентино. ²

Наконецъ слѣдуетъ еще назвать нѣсколько именитыхъ и немаловажныхъ живописцевъ, выступившихъ въ теченіе 14-го вѣка представителями готическаго стиля въ Неаполѣ: Маэстро Симоне (два закрестольныхъ образа въ неапольской церкви Сан' Лоренцо Маджоре) и ученики его Стефаноне (закрестольный образъ св. Магдалины въ Сан' Доменико Маджоре, въ часовнѣ св. Мартина) и Франческо ди Маэстро Симоне (фрески: Мадонна и Св. Троица въ церкви Санта Кьяра, налѣво отъ главнаго входа). — Отъ одного знаменитаго въ то время мастера, Колантоліо дель Фіоре (умершаго въ 1444 г.), не дошло до насъ почти ни чего подлинно вѣрнаго (закрестольный образъ въ Сант' Антоніо дель Борго и роспись люнета въ Сант' Анджемо-а-Нило). Судя по этимъ сомнительнымъ остаткамъ, Колантоліо составляетъ переходъ къ художественной манерѣ 15-го столѣтія; сказываютъ притомъ, что къ концу жизни своей, стараніями Рене д' Анжу, временнаго короля неаполитанскаго, онъ былъ посвященъ въ законы фландрской школы.

¹ Этотъ образъ, бракъ св. Екатерины, едвали принадлежить тому же самому Лоренцо, такъ какъ онъ писанъ не ранѣе 1480 или даже 1490 г. Вѣроятно, этотъ Лоренцо сынъ перваго. О. М. — ² Passavant, Rafael von Urbino, I; стр. 426 и сл.

ПЕРИОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Предварительное замѣчаніе.

Готическая архитектура вѣсталаійскихъ странъ проходитъ въ 15-мъ вѣкѣ и вначалѣ 16-го еще одинъ замѣчательный періодъ развитія, тогда какъ вааніе и живопись идутъ уже новымъ, совершенно чуждымъ средневѣковому направленію путемъ, такъ что большую часть ихъ произведеній прійдется намъ отнести къ слѣдующему отдѣлу этой книги. Въ Италіи, напротивъ, начинается въ то время новая эпоха и для зодчества, которую поэтому мы также рассмотримъ только тамъ.

АРХИТЕКТУРА.

Исходъ предшешней эпохи особенностью своихъ художественныхъ стремленій постепенно вводитъ и водворяетъ направленіе послѣдующаго времени. Та болѣе плавная, податливая форма, та болѣшая ловкость съ какою научились тогда обдѣлывать готику, должна была векорѣ повести къ произволу, къ запосчивому мудрованію, а послѣднее неизбѣжно влекло къ порчѣ. Но не слѣдуетъ полагать, чтобъ этими словами исчерпывалось все значеніе исходнаго періода готической архитектуры. Уже и прежде замѣтное стремленіе къ новымъ комбинаціямъ и соотношеньямъ доходить теперь до высшей степени силы и порождаетъ иногда пространственные и декоративные эффекты, разительные и небывалые. Внутренность храмовъ развѣртывается особенно въ ширь, меѣе въ вышину, пространство уряжается смѣло и хоромнообразно, и точно такъ же растетъ значеніе вѣшности, благодаря массивному складу зданія вообще и значительному развитію башенныхъ сооружений. По характеръ этой эпохи наиболѣе знаменуется односторонностью художественнаго смысла, произволомъ, изъ-за цѣлаго позабывающимъ частности или же не умѣющимъ свести послѣднія въ стройную, гармоническую совокуность. Отсюда черствыя, нагія формы столбовъ, мертвенныя площади, оцѣненныя массы, и на ряду съ этимъ преувеличенная кудреватость листованой рѣзбы, черезчуръ роскошная плетеница жезловой вязи, часто скученная какъ-попало декорации площадей, игривое разнообразіе въ сооруженияхъ сводовъ. Отсюда странныя комбинаціи оконныхъ переплетовъ, порождаемая скорѣй вычуриностью, нежели какимъ-либо органическимъ закономъ, или хвостатомарообразная форма украшеній, называемыхъ по-французски «пламенемъ», а по-нѣмецки «рыбьимъ пузыремъ» и т. д.; отсюда у дверныхъ и оконныхъ пролетовъ вынутыя, слишкомъ узкія или сдавленные, стрѣльчатыя дуги въ формѣ каблучка, луковицы, судового кия, и другія; отсюда, съ одной сто-

роны, избытокъ орнамента, съ другой — черствость и утомительная монотонія. Такимъ образомъ, когда наконецъ совсѣмъ распалась строгая связь между конструкціей и декорацией и когда каждая изъ нихъ пошла своимъ собственнымъ путемъ, неминуче должна была водвориться та произвольность сочетаній, та гошка за новыми, никакими эффектами, та утрировка простой живописности, а съ другой стороны — та ремесленная сухость и тотъ холодный механизмъ техники, которые и привели готику къ совершенному упадку. Конецъ готической эпохи обуславливается появленіемъ антика въ Возрожденіи; поэтому для различныхъ странъ наступаетъ онъ не въ одно и то же время: въ Италіи гранью можно положить средину 15-го столѣтія, на сѣверѣ половина 16-го вѣка можетъ вообще считаться смертнымъ часомъ готики. Только напередъ она часто допускаетъ въ канонъ своихъ декоративныхъ формъ еще разные полуантичные элементы.

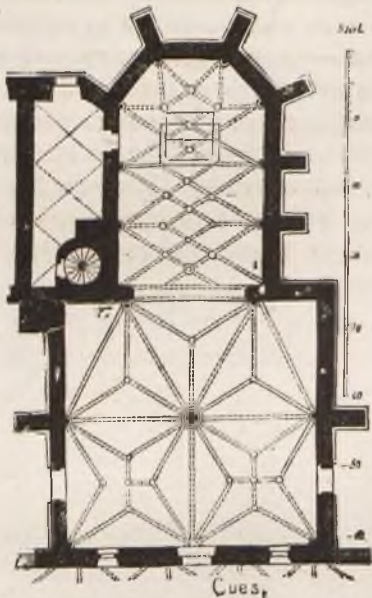
Германія.

Позднѣйшая готика въ Германіи предстаетъ намъ во множествѣ построекъ, преимущественно съ черствымъ уже характеромъ, которыя усваиваютъ себѣ по большей части «хоромную» систему и отличаются обыкновенно только пространственной обширностью, подробностями болѣе роскошной отдѣлки и особливо иногда могучими башенными сооружениями.

По низовью Рейна это время особенно ознаменовалось возведеніемъ разныхъ позднѣйшихъ достроекъ къ прежде существовавшимъ зданіямъ. Изъ нихъ болѣе часть возникла въ концѣ предъидущей эпохи. Простою строгостью отличается фундаментальная церковь въ Обервезелѣ съ вдвинутыми внутрь устоями, ранней поры 15-го вѣка; фасадъ украшенъ складной башнею. Такой же черствоватый способъ обдѣлки находимъ въ церкви св. Мартина, тамъ же, и въ приходской церкви въ Бингенѣ. — Въ трирскомъ округѣ особенно преобладаетъ «хоромная» система. Таковы наприм. долевая стѣна церкви св. Венделя съ немного лишь подвышеннымъ среднимъ кораблемъ; мейзенгеймская церковь, выстроенная съ 1479 г., которой фасадъ снабженъ башнею о тонкомъ съ нарядной прорѣзью каменномъ шпиль; церкви въ Мейенѣ, Зиммернѣ, Зобернгеймѣ, т. е. Лебяжья (Шваценкирхе) близъ Фортта, отличающіяся, при небольшихъ размѣрахъ, милонидною выработкой; церкви въ Трейсѣ, Бейльштейнѣ и Обермендигѣ на Мозелѣ; корабль фундаментальной церкви въ Санкт-Гоарѣ, выстроенной съ 1441 по 1469 г. въ значительныхъ размѣрахъ; церкви въ Рейнбахѣ и Ункелѣ (1502 г.).

Къ нимъ примыкаетъ нѣсколько церквей съ однимъ лишь боковымъ кораблемъ, болѣею частью монастырскихъ: францискацкая въ Лидерахѣ

и въ Обервезелѣ, кармелитская въ Боппардѣ, и со святыней, привлекающей богомольцевъ, въ Клаузенѣ; клиросъ ея освященъ въ 1474 г. — Двуприѣльные сооруженія съ рядомъ опоръ посерединѣ: церкви въ Намеди,



Больничная церковь въ Кюсѣ. По Хр. В. Шмидту.

Кастелѣ, Кельбергѣ, Вандратѣ, Эдигерѣ, Клоттенѣ и др. — Потомъ квадратные корабли съ наряднымъ звѣздчатымъ сводомъ и колонной посрединѣ: больничная церковь въ Кюсѣ (1458 г.), храмы въ Цельтингенѣ, Трабенѣ, Ильменѣ (Uelmen, 1538 г.), Дришѣ, Гатценпортѣ и др.

Иногда прежнія постройки снабжаются богатыми сътчатыми сводами поздней этой эпохи. Такъ наприм. середній корабль св. Кастора въ Кобленцѣ (1498 г.), церковь Пресв. Богородицы, тамъ же, церковь въ Лициѣ (1512 г.), благолѣпная церковь въ Мюнстерѣ на рѣчкѣ Наэ (Nahe) и мн. др.

Переходъ къ кирпичному зодчеству представляютъ: церковь св. Спаса (Санктъ Сальваторъ) въ Дуисбургѣ, основанная въ 1415 г.; главная масса изъ кирпича, детали изъ тесаного камня; съ подвышеннымъ середнимъ кораблемъ, освещеннымъ маленькими верховыми окнами; — церковь св. Альгунды въ Эммерихѣ (1483 г.), съ могучею западною башней; церковь въ Эльтенѣ и хоромнообразныя монастырскія церкви въ Калькарѣ и Клеве. Сюда же принадлежитъ, съ нѣкоторою впрочемъ наклоностью къ вестфальскимъ формамъ, долевая сѣнь мюнстерской церкви въ Эссенѣ, низменная и хоромнообразная. Также доминиканская и францисканская церкви въ Ахенѣ и фундушевая въ Гейцебергѣ. Подходящимъ къ этому массивнымъ сооруженіемъ отличается благолѣпная башня дюренской церкви. Наконецъ однимъ изъ позднѣйшихъ образцовъ предстаетъ св. Петръ въ Кёльнѣ, выстроенный въ 1524 г. съ круглодужными хорами.

Изъ декоративныхъ работъ этого времени производить пріятный эффектъ многіе крытые ходы. Къ 14-му еще вѣку относится кильбургскій (von Kyllburg), къ 15-му ясно и приглядно обдѣланные ходы миноритской и севериновской церквей въ Кёльнѣ. Меѣе важные остатки въ этомъ родѣ при тамошнемъ картузіанскомъ монастырѣ и при церкви въ Равенгирсбургѣ.

Лекторіи и органныя ложи, нарядной декоративною обдѣлки, есть въ фундушевой церкви въ Обервезелѣ, въ кармелитской, что въ Боппардѣ, въ церкви св. Флорина въ Кобленцѣ и въ іезуитской въ Кёльнѣ. — Архитектонически-отдѣланные надгробныя памятники найдемъ въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, именно: монументъ архи-

епископа Куно фонъ Фалькенштейна (умерш. въ 1388 г.), соединяющій роскошь и гармонию формъ съ достоинствомъ, и другой — архіепископа Вернера (ум. въ 1418 г.), обдѣланный уже почерствѣе. — Есть наконецъ много богато изукрашенныхъ сѣней или балдахиновъ: наприм. въ церкви св. Северина въ Кёльнѣ, еще 1378-го г., въ альтенбергской церкви, въ ризницѣ кёльнскаго и въ крытомъ ходѣ трирскаго собора, въ церквахъ: приходской въ Мюнстерейфелѣ (1480 г.), калькарской и мн. др. — Кафедры въ церкви св. Веллея (1462 г.), въ Кирхбергѣ и т. д.

Изъ свѣтскихъ построекъ этого времени должно привести: башню кёльнской городской думы (1407—14 гг.) съ богатою настѣпной декорацией; такъ-называемый Гюрценнхъ (гостинишій дворъ) тамъ же (1441—74 гг.), величавое массивностью сооруженіе съ выступными башенками по угламъ. Кромѣ того городскія думы въ Ахенѣ, Везелѣ, Рееѣ (Rees), Калькарѣ и красивую палату городскихъ судей (Шёффенгерихтсгаусъ) въ Кобленцѣ.

Въ Лотарингіи построена въ эту эпоху (1474 г.) вышеупомянутая (II, 104) церковь св. Мартина въ Понтъ-а-Муссонѣ; потомъ церковь Сенъ-Николя-дю-Поръ близъ Нанси, такихъ же стройныхъ пропорцій и съ благолѣпнымъ фасадомъ; еще болѣе рѣшительную наклонность къ французской готикѣ обличаетъ наконецъ великолѣпный фасадъ тульскаго собора (Toul), построенный съ 1447 по 1496 г. Какъ-меномъ изъ Коммессі. Къ той же поздней порѣ относятся поперечье и клиросъ месскаго собора (Metz, 1486—98 гг.), съ обходомъ и тремя украшенными сіяніемъ часовнями; долевая сѣнь была впоследствии (1503—19 гг.) еще болѣе удлинена на западъ. — Наконецъ должно назвать здѣсь своеобразную шестиугольную кладбищенскую часовню въ Авиотѣ (Avioth), въ западной полосѣ края, красивое башенное сооруженіе съ весьма стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ.



Кладбищенская часовня въ Авиотѣ. По Виоллѣ-Дюку.

Въ Нанси старыя части герцогскаго дворца представляютъ образецъ свѣтской постройки этого края, далеко не первой поры 16-го столѣтїя, особенно одинъ порталъ, отличающійся фантастически-странными формами съ примѣсю полуантичныхъ элементовъ.

Швабія переживаетъ въ поздній этотъ періодъ такое развитіе архитектуры, котораго декоративная пышность и массивное часто величіе очевидно выросли на основахъ могучей гражданственности. Вопервыхъ есть здѣсь цѣлый рядъ «хоромныхъ» церквей, обпаруживающихъ много сродства съ франконскими и баварскими постройками. Такова Святкрестовская въ Гмюнде, 1351—1410 гг., построенная Генрихомъ Арлеромъ, съ обходомъ и вѣнцомъ часовень вокругъ клироса; Михайловская въ Галлѣ съ такимъ же клироснымъ устройствомъ (1427—1525); Георгіевская въ Нёрдлингенѣ, основанная 1427 г. мастеромъ Гансомъ Фельберомъ; своды, богатой свѣгчатой формы, сооружалъ вплоть до 1305 г. Стефанъ Вейреръ, а западная башня докончена въ 1490 г. Генрихомъ Куглеромъ; Георгіевская же въ Динкельсбюль, выстроенная съ 1444 по 1490 г. мастеромъ Николаемъ Эзеллеромъ и его сыномъ, изъ которыхъ первый трудился и надъ упоминаемою сейчасъ церковью; таковы еще храмы въ Вимфенѣ у Горы, основанный 1499 г., и въ Лауингенѣ (1518—76).

Главнымъ сооруженіемъ этой эпохи и вообще однимъ изъ велемощѣйшихъ созданій нѣмецкой готики представляется мюнстеръ въ Ульмѣ.¹ Подобно вышенприведенному мюнстеру въ Иберлингенѣ (II, 106), онъ о пяти корабляхъ, съ простертымъ въ длину одноирдѣльнымъ клиросомъ и ше-доконченною колосальною западною башней, но притомъ советѣмъ безъ поперечья. Начатая въ 1377 г., постройка медленно продолжалась даже отчасти въ 16-мъ еще вѣкѣ. Въ числѣ зодчихъ преимущественно упоминаются Матѳей и Морицъ Элизигеры изъ Берна: первый 1449 г. докончилъ, говорятъ, клиросъ и приступилъ къ долевымъ стѣнамъ (о пяти корабляхъ); послѣдній довершилъ ее 1471 г. Длина зданія составляетъ 392 фута 4 дюйма, ширина середняго корабля—47 ф. 6 д., высота—133 ф. 6 д., а пущенные подъ одинъ уровень боковые корабли возвышаются до 66 ф. 10 д. При такихъ могучихъ пропорціяхъ, декорация и даже самое расчлененіе остаются умѣренны, характеръ массивности преобладаетъ во всемъ. Башня, рассчитанная на 560 футовъ, но доведенная только до 260 (виртембергской мѣры),* особенно замѣчательна великолѣпнымъ двойнымъ порталомъ съ трехчастнымъ предѣліемъ, потомъ смѣлымъ и выдержаннымъ вообще усвоеніемъ воспаряющей готической системы и эффектно скрадывающею и ожив-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55, фигг. 4 и 5.

* Виртембергскій футъ почти на одну одиннадцатую дюйма меньше русскаго.

ляющею массы сквозной прорѣзью. Постройкою этой башни въ исходѣ 15-го столѣтія руководилъ Матѳеи Бёблингеръ, потомъ, около 1500 г., Буркгардъ Энгельбергеръ. Въ это время (съ 1502 по 1507) боковые корабли, пущенные прежде во всю ширину середняго, подѣлены стройными колоннами каждый на двѣ сѣни, крытыя наряднымъ звѣздчатымъ сводомъ, отъ чего вся внутренность много выиграла въ перспективномъ эффектѣ.

Въ связи съ постройкой этого мюнстера стоятъ разныя храмоздательныя предирія въ Аугсбургѣ, между прочимъ работы по тамошнему собору, который съ 1321 по 1431 г., но преимущественно въ характерѣ позднеготической эпохи, вполне перестроенъ въ пятипрѣдѣльный храмъ, съ двойнымъ клиросомъ, красивыми порталами и западнымъ поперечьемъ. Подобную же обдѣлку видимъ въ благолѣпной церкви свв. Ульриха и Афры, стройно-высокомъ сооруженіи значительныхъ размѣровъ, котораго средній корабль возведенъ съ 1467 по 1499 г., клиросъ заложенъ въ 1500, а все зданіе окончено только въ 1607.

Далѣ, къ числу изящно-развитыхъ построекъ этой исходной эпохи принадлежитъ храмъ Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ, также близко связанный съ мюнстеромъ въ Ульмѣ. Начатое въ 1406 г., зданіе это строилось вначалѣ Ульрихомъ, потомъ Матѳеемъ Энзингеромъ; впоследствии руководили работами Гансъ (съ 1440 по 1482 г.) и Матѳеи Бёблингеры, а закончилъ ихъ около 1522 г. штуттгартскій мастеръ Маркъ. Долевая сѣнь его коротка, хорошообразна, съ широкими между столпями и въ приглядно-ясныхъ пропорціяхъ, клиросъ выдвинутъ впередъ очень просто, опоры расчленены живо; въ особенности же вышность отличается блестящими порталами, богатымъ украшеніемъ по щипцамъ, наряднымъ увѣчаніемъ и одною изъ граціознѣйшихъ башенъ съ совершенно сквознымъ каменнымъ шпилемъ. — Кромѣ того въ Эсслингенѣ слѣдуетъ замѣтить позднѣйшія части церкви св. Діонисія и Николаевскую часовню, живописно сооруженную на одномъ изъ мостовыхъ быковъ. Значительнѣйшій памятникъ, выстроенную Матѳеемъ Бёблингеромъ въ 1485—95 гг. больничную церковь, сломали въ текущемъ уже столѣтіи.

Другія зданія этой группы — фундушевая церковь въ Герренбергѣ, построенная въ 1336 г., но съ 1440 г. передѣланная и расширенная, съ нѣсколькими подвышеннымъ среднимъ кораблемъ; фундушевая церковь въ Штуттгартѣ (съ 1436 по 1490), такого же расположенія, съ живо-расчлененными столпами и богато украшеннымъ порталомъ; тамъ же простыя хорошообразныя церкви св. Леонгарда (1470—74) и Больничная (Шпиталькирхе, 1471—93), послѣдняя съ красивыми хорами и тождевременнымъ крытымъ ходомъ. — Далѣ — клиросъ шорилорфской церкви (1477 г.), съ произвольно и странно обдѣланными деталями; Георгіевская церковь въ Тюбингенѣ, которой клиросъ построенъ въ 1420, а долевая сѣнь въ 1469—93 гг., и мн. др.

Самому исходу готики принадлежатъ: очаровательная родниковая часовня въ Маульброннѣ и нарядно-прорѣзная шатровельная башенька въ Бе-

бенгаузенъ; ¹ позднѣйшія части церкви св. Киліана въ Гейльброннѣ, именно: оконченный въ 1405 г. клиросъ, перестройка корабля и верхніе ярусы башни (1507—1529 гг.); наконецъ фрѣйдештатская церковь, выполненная только съ 1604 по 1608, въ сбивчивыхъ уже формахъ.

Богатыя, роскошно развитыя декоративныя работы, въ особенности древорѣзные обонхъ ульмскихъ мастеровъ, Георга Зирлина старшаго и младшаго, обличаютъ всю производительность этой позднеготической школы въ Швабіи. Здѣсь слѣдуетъ назвать: лекторію Діонисіевской церкви въ Эсслингенѣ, сработанный 1481 г. Лоренцомъ Лехлеромъ изъ Гейдельберга; разныя великолѣпныя сѣны, какова наприм. сѣланная тѣмъ же мастеромъ и для той же церкви, въ 40 футовъ вышины, или начатая 1469 г. въ ульмскомъ монстерѣ, въ 90 футовъ вышиною; сѣны помѣще — въ Крайльсгеймѣ (1498), въ церкви св. Михаила въ Швембишгаллѣ, св. Киліана въ Гейльброннѣ, Георгіевской въ Пёрдлингенѣ (1515—25), и другія. — Рыночныя фонтаны, изъ среды которыхъ высятся убранныя статуями нарядный столпъ, въ Ульмѣ такъ-называемый «Рыбный Садокъ» (Фишкастенъ), сооруженный Георг. Зирлиномъ 1482 г.; въ Урахѣ и т. д. — Каменные купели въ ульмскомъ монстерѣ (1470 г.), у св. Діонисія въ Эсслингенѣ, въ магштадской церкви, и особенно богатая — въ Рѣйтлингенѣ, у св. Маріи. — Каоэды въ Георгіевской церкви въ Пёрдлингенѣ (1499 г.), въ фундушевыхъ герренбергской и штуттгартской, въ послѣдней — отменно нарядной обдѣлки; потомъ каоэда работы Буркгарда Энгельбергера въ ульмскомъ монстерѣ, съ балдахиномъ надъ нею, сѣланнымъ въ 1510 г. Зирлиномъ младшимъ, и т. д.

Поздніе памятники зодчества въ Швейцаріи стоятъ въ непосредственныхъ соотношеніяхъ съ швабскими. Таковъ особенно бернскій монстеръ, заложенный въ 1421 г. страсбургскимъ мастеромъ Матіемъ Гейнцемъ, за тѣмъ вплоть до осьмидесятихъ годовъ возводимый Эзизгеромъ и разными другими нѣмецкими мастерами, скопченный же совѣтъ только уже въ 16-мъ столѣтіи. Это — высокопарное сооруженіе съ просто выдвинутымъ впередъ клиросомъ, но безъ поперечья, и съ стройною, богато украшенною башней на западной сторонѣ. Далѣе: фрѣйбургская, что въ Ихтландѣ (Uechtland), церковь, съ красивою также башнею на западъ; церковь св. Освальда въ Цугѣ, съ фантастично-декорированнымъ порталомъ 1478 г.; такъ-называемая «Водяная церковь» (Вассеркирхе) въ Цюрихѣ, проще выполненная въ 1479 г.; особливо позднѣйшія

¹ Schwäbische Denkmäler, 6. Lieferung und Supplement.

части базельскаго мюнстера, именно увѣнчаніе обѣихъ западныхъ башень шпилями съ нарядной прорѣзью.

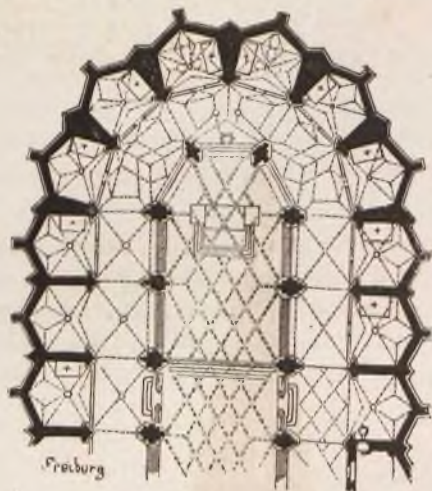
Близкое этому декоративное направление замѣчается въ верхнерейнскихъ постройкахъ. Значительнѣйшею работою такого рода должно назвать верхнюю часть башни страбургскаго мюнстера, выполненную вначалѣ 15-го вѣка Іоганномъ Гюльцемъ изъ Кельна и оконченную въ 1439 г. Это воздушная, осмигранная пирамида, вся въ прорѣзи, зашпиганной самымъ пестрымъ узоромъ, безъ строгаго органическаго развитія, но съ поразительно-живописнымъ эффектомъ. Высота этой верхней части 260 футовъ, а всей башни въ совокупности — 180 фут. — Маленькая, но необыкновенно красивая постройка этого времени церковь въ Таинѣ, обновленная вначалѣ 15-го столѣтія и въ 1455 г. оконченная въ главныхъ частяхъ: это — высокопарное сооруженіе съ развитою системою готическихъ устоевъ; башня съ стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ напоминаетъ страбургскую и эсселигенскую.

Обширное и во многомъ оригинальное сооруженіе представляетъ потомъ клиросъ фрейбургскаго мюнстера, строенный съ 1471 г. мастеромъ Гансомъ Низенбергеромъ изъ Гратца и освященный въ 1513; онъ вытянутъ въ длину, съ низкимъ вокругъ обходомъ и вѣнцомъ часовень, не безъ странностей въ расположеніи и выработкѣ, особенно въ облѣкѣ оконъ и расчлененіи неремычныхъ дугъ. Своды отличаются пестротой запутаннаго сѣтчатаго образованія. — Тамъ же принадлежитъ еще къ этой эпохѣ и Мытный Дворъ (Mautgebäude), глубокая галерея на круглыхъ столпахъ, съ нарядными надъ нею окнами и выступными теремками или башенками по угламъ.



Верхъ башни страбургскаго мюнстера. По Шапюй.

Важнѣйшіе среднерейнскіе памятники этого періода находятся во Франкфуртѣ, и самый значительный между ними — соборная башня, ясно



Планъ клироса во Фрейбургскомъ мюнстерѣ.
По Моллеру.

выработанное, но не доконченное сооруженіе, которое заложено было въ 1115 г. и начато мастеромъ Мадеромъ Гертенеромъ. Четырехугольное съ красиво развитыми восходящими массами, становится оно въ осьмиугольникъ, а потомъ завершается не шпилемъ, а расчлененнымъ узорчатой протѣзью куполомъ (главою). Три различныхъ плана сохранились для шпиля, и одинъ изъ нихъ принадлежалъ мастеру Гаусу изъ Ингельгейма, трудившемуся надъ соборомъ съ 1180 г. Постройка закончена въ 1312. — Тамъ же маленькая церковь св. Леопгарда, съ клиросомъ, возведеннымъ въ 1134 г.; короткій, хоромнообразный корабль почти квадратный, съ низменными

боковыми придѣлами и съ хорами наверху; Николаевская церковь, также хоромная постройка, съ однимъ боковымъ кораблемъ и съ эффектно завершеною и увѣнчаною башнею; наконецъ палата или зала въ Святодуховской больницѣ (Хейлигенгейтсгоспиталь), оконченная въ 1161 г., двудольная со сводами, на круглыхъ посерединѣ столпахъ.

Другія зданія этого округа слѣдующія: Святодуховская церковь въ Гейделбергѣ (1100—1114 гг.); церковь въ Ладенбургѣ и другая въ Пейштадтѣ на Гардтѣ; клиросъ гехтеской церкви (1143 г.); фундушевая церковь въ Альцеѣ (1185); развалина церкви женскаго монастыря Розенталя на Гардтѣ, обѣ однимъ придѣлѣ, съ обширными хорами и красивою башенкой на заднемъ щипцѣ; оригинальная кладбищенская часовня въ Кидерихѣ, крещальная въ вормесскомъ соборѣ, крытые ходы при соборѣ и при церкви св. Стефана въ Майнцѣ, и проч.

Въ Баваріи видное мѣсто занимаютъ во первыхъ строительныя работы по окончанію регенсбургскаго собора.¹ Фасадъ, съ двумя крѣпкими четырехугольными башнями, съ своеобразнымъ порталомъ и энергическимъ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 3.

расчлененіемъ, какъ будто бы сдать на характеръ французскихъ фасадовъ. Южная башня пачата только въ 1404 г., остальные части возведены позже, на сѣверной башнѣ значится 1482, на щитѣ 1486 г. Части эти покрыты по вѣмъ площадямъ роскошною узорчатою прорѣзью въ стилъ позднѣйшей игриво-декоративной эпохи. Внутри относятся къ тому же времени разные балдахины или сѣни, особенно же колодезь и каедра (1482 г.). — Къ числу позднѣйшихъ построекъ принадлежать сверхъ-того въ Регенсбургѣ церкви св. Гильгена и св. Освальда, равно какъ и сооруженная около 1400 г. городская дума, съ наряднымъ порталомъ и сѣнеобразнымъ наугольнымъ теремкомъ.

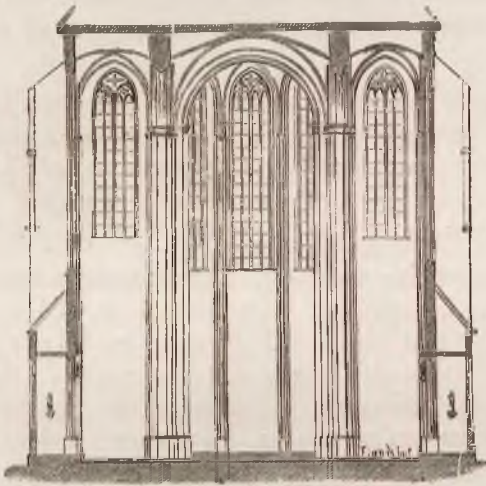
Воспроизведеніемъ регенсбургскаго собора въ маломъ видѣ слыветъ набургская церковь въ Верхнемъ Палатинатѣ (Оберпфальцѣ), поздней поры 14-го столѣтія; подобную же обдѣлку встрѣчаемъ въ церквахъ гоэнбургской (Hohenburg) и габахской, въ зульцбахской приходской и св. Георгія въ Амбергѣ, отличающейся своимъ трехбашеннымъ фасадомъ.

Высокіе середіе корабли найдемъ еще также въ старобаварскихъ церквахъ кайзерегеймской близъ Донаувёрта, кармелитской въ Абенсбергѣ, Иоанновской въ Мосбургѣ и Пресв. Богородицы въ Вассербургѣ, построенныхъ большею частію еще до исхода 14-го столѣтія. Напротивъ, съ 13-мъ начинается здѣсь господство хоромнообразныхъ церквей сѣверной Германіи, обыкновенно кирпичной кладки, возводимыхъ просто и грубовато, но часто въ значительныхъ размѣрахъ.

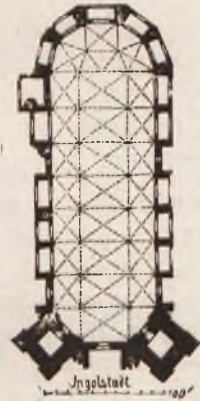
Одно изъ обширнѣйшихъ зданій такого рода основанная въ 1407 г. и выстроенная мастеромъ Гансомъ Штейнмецомъ (умерш. 1432) церковь св. Мартина въ Ландехутѣ; она подлинно громадна, простираясь на 315 футовъ въ длину, на 100 въ высоту и на 83 фута въ ширину, при столпахъ, всего только трехфутоваго діаметра. Смѣлость и стройность этого зданія можно-сказать поодражаема. Столпы гладкіе, своды сѣтью, въ промежуткахъ массивныхъ устоевъ размѣщены цѣлые ряды часовень. На западной сторонѣ массивная въ основаніи башня поднимается смѣло, и стройно утоняясь, до 434 футовъ въ вышину. Возведена она между 1432 и 1580-мъ годами. — Другія постройки того же мастера Ганса: больничная церковь въ Ландехутѣ (1407—61), приходская въ Ней-Эттингенѣ (1410—80), Іаковлевская въ Штраубингѣ (1429—1512), почти столь же величавая и смѣлая какъ вышеназванная церковь св. Мартина, и Іаковлевская же въ Вассербургѣ (съ 1410 г.), послѣдняя съ низкими боковыми притворами.

Кромѣ-того цѣлый рядъ хоромнообразныхъ церквей близко подходящей обдѣлки: Пресв. Богородицы въ Амбергѣ, выстроенная послѣ 1403 г., св. Мартина, тамъ же, которой башня закончена только въ 1524 г.; приходская въ Эшенбахѣ. Далѣе, въ Нижней Баваріи, приходскія церкви въ Эггенфельденѣ, Дингольфингенѣ (1467—76) и Вильс' Бибургѣ; церковь въ Нейштадтѣ на Дунаѣ, и приходская въ Абенсбергѣ. Наконецъ разныя значительныя постройки въ Верхней Баваріи: церковь Пресв. Богородицы въ Ингольштадтѣ (1425—39), одно изъ самыхъ благолѣпныхъ храмовыхъ сооруженій, котораго перспективный эффектъ внутри еще

болѣе усиленъ пристроенными послѣ (1510—25 гг.) боковыми часовнями съ богато раскинутымъ сводомъ; фасадъ о двухъ, діагонально поставленныхъ, башняхъ. — За тѣмъ, Георгіевская церковь во Фрейзингѣ, приходская въ Тельцѣ (послѣ 1453), и громаднѣйшее изъ вѣхъ помянутыхъ сооруженій, могучая церковь Пресв. Богородицы въ Мюнхелѣ. Выстроенная съ 1468 по 88 г. мастеромъ Гёргомъ (Юрьемъ) Ганкофе-



Гоперечный разръзъ св. Мартина въ Ландсхутѣ.
По Вибекянгу.



Планъ церкви Пресв. Богородицы
въ Ингольштадтѣ. По Вибекянгу.

номъ изъ Гальспаха, освященная въ 1494, она состоитъ изъ простертаго въ длину середняго корабля, замкнутаго многоугольникомъ; боковые корабли обнимаютъ клиросную его часть въ видѣ обхода; совокупная длина зданія, кромѣ стѣн между двумя массивными башнями на западѣ, 316 футовъ, ширина 102, а высота 115 фут. Чрезвычайно эффектны обширныя и высокія храмины этой церкви, стройныя ея столпы и роскошныя стѣчатые своды.

Въ качествѣ однопочныхъ примѣровъ двупридѣльной постройки должно назвать: приходскія церкви въ Кирхбергѣ и въ Готтфридингѣ, и фундаментальную въ Санктъ Вольфгангѣ. Однопридѣльнымъ устройствомъ отличаются церкви въ Санктъ Альбанѣ и Венгѣ; клиросы поздней эпохи находимъ въ мосбургскомъ мюнстерѣ (1468 г.) и въ церкви доминиканцевъ въ Ландсхутѣ. — Одинъ изъ самыхъ позднихъ монументовъ готики большая фронтенгаузенская церковь, обновленная послѣ пожара въ 1536 г., да еще выстроенная въ 1545 кладбищенская церковь во Фрейзингѣ.

Замѣчательными декоративными работами, сверхъ приведенныхъ уже въ регенсбургскомъ соборѣ, представляются кафедра и главный престолъ (или алтарь) въ церкви св. Мартина въ Ландсхутѣ (1422 и

1424 г.); балдахины или сѣни находимъ въ Іаковлевской церкви въ Штраубингѣ, потомъ въ Аункофенской, въ церкви св. Іакова близъ Платтлинга, въ евангелической приходской церкви въ Редвицѣ, и во многихъ другихъ.

Въ Зальцбургскомъ краѣ фундашева церковь въ Лауфенѣ, первой половины 15-го вѣка, простое «хоромное» сооруженіе. Клиросъ приходской церкви въ Зальцбургѣ, выстроенный 1470 г., представляетъ обходъ съ вѣнцомъ часовень вокругъ и снабженъ звѣздчатыми сводами. Другія постройки той же поздней эпохи въ этомъ краѣ — (обновленная около 1480 г.) ноппбергская церковь съ криптою, церковь св. Зенона въ Рейхенгаллѣ, церкви въ Санкт' Вольфгангѣ и въ Мондзее.

Тиролю можетъ въ свою очередь указать нѣсколько «хоромныхъ» построекъ этого времени. Такова церковь въ Швацѣ, четырехриздѣльное сооруженіе 1502 г., съ двойнымъ клиросомъ, отвѣчающимъ двумъ середнимъ кораблямъ. Такова особенно приходская церковь въ Ботценѣ, значительное зданіе съ романскими остатками; корабль относится къ 14-му вѣку, а клиросъ съ обходами одинаковой высоты — къ позднѣйшему уже времени. Пропорціи его свѣтлы и свободны, надъ соединенной съ клиросомъ башней сѣверной стороны надстроены въ 1501—1519 гг. Гансомъ Лютцомъ изъ Шуссенрида прорѣзной шпиль. — Болѣе простымъ хоромнымъ сооруженіемъ отличаются тамъ церкви францисканцевъ и доминиканъ, а равно и небольшая постройка этого времени, церковка Тевтонскихъ рыцарей во имя св. Георгія. — Въ окрестностяхъ Ботцена есть еще не такъ значительныя церкви въ монастырѣ Грисѣ (Gries), въ Лауѣ (1483 г.), въ Терлауѣ, и приходская въ Санкт' Паульсѣ, которой башня, какъ гласитъ надпись, выстроена съ 1510 по 1556 г.

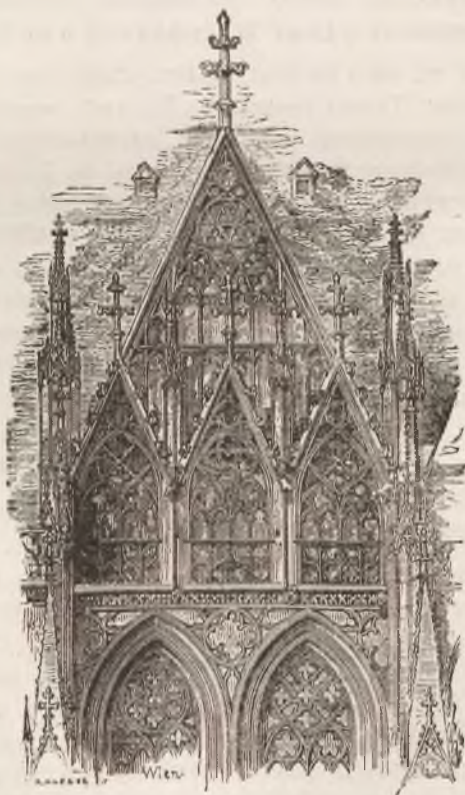
Приходская церковь въ Меранѣ, при близкомъ къ этому характерѣ, представляетъ киричный фронтонъ итальянскаго почти устройства. Башня восходитъ къ болѣе раннимъ временамъ (къ эпохѣ между 1310 и 1335 гг.). Больничная церковь (Шпиталькирхе), тамъ же, построенная около 1486 г., простое хоромное сооруженіе того же рода; часовня св. Варвары, возведенная около 1450 г., восьмиугольникъ съ звѣздчатыми сводами и криптою; наконецъ должно еще назвать Петровскую церковь въ Триэнтѣ (Тридентѣ), какъ крайній южный примѣръ нѣмецкой «хоромной» постройки.

Сверхъ-того принадлежать сюда церкви: въ Перхѣ, построенная 1525 г., въ Мюльбахѣ, при входѣ въ горную долину Тауферс' Таль, 1517-го, въ Люттахѣ (1496), въ Вейссенбахѣ (1479), уже явно запоздалая св. Валентина въ долинѣ Прэтау-Таль, 1589 г., и мног. др. — Далѣе, по верхнему Изельталю, церковь въ Обермауэрнѣ (1456 г.), посѣщаемая

богомольцами церковь св. Николая близъ Вишинъ Матрея, 1516 г., и приходская въ Лиццѣ (Lienz), освященная въ 1457 г., съ подземною криптой.

Наконецъ въ Иннсбрукѣ есть такъ-называемая «Золотая кровелька» (goldne Dachl), богатое украшеніе позднеготической свѣтской архитектуры; это — угловой теремокъ бывшего епископскаго дворца, относящійся къ началу 16-го столѣтія.

Въ Австріи прежде всего должно указать на окончательную отстройку въ 1433 г. испанской южной башни собора св. Стефана въ Вѣнѣ,¹ какъ на величественнѣйшее сооруженіе этого времени. Самая блестящая и



Щипецъ продольнаго корабля вѣнскаго собора. Съ фотографіи.

могучая изъ вѣсѣхъ вполнѣ законченныхъ башень, поднимается она, сильно стончаясь въ пирамиду съ самаго уже низа, вся сплошь покрытая узорчатой

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 9.

прорѣзью и какъ бы совершенно исчезая въ преизбыткѣ полного жизни расчлененія, до высоты 435 футовъ $6\frac{3}{4}$ дюймовъ. — Той же самой эпохѣ принадлежатъ великолѣпныя щипцы, которые съ южной стороны прикрываютъ своей блестящей декорацией высокую церковную кровлю. Богатыя стѣчатые своды корабля выполнены около 1446 г., когда работами руководилъ мастеръ Гансъ Бѹкебаумъ.

Впрочемъ и въ здѣшнихъ краяхъ преобладаютъ вообще хорошия сооруженія, по большей части простой, незатѣливой обдѣлки: такова долевая стѣна благолѣпной церкви въ Берхтхольсдорфѣ, церковь въ Кирхшлагѣ, церковь св. Отмара въ Мѣдлингѣ (съ 1454 г.), значительная постройка съ нижнимъ и верхнимъ храмомъ; новомонастырская церковь (Нѣйкlostеркирхе) въ Винер' Нѣйштадтѣ (1453) и большая приходская въ Баденѣ, потомъ миноритская и августинская въ Вѣнѣ, обѣ законченныя послѣ 1395 г. Церковь въ Зебенштейнѣ двуриздѣльная, и въ Эдлицѣ — квадратная со столпомъ посреди.

Постройки съ низкими боковыми кораблями встрѣчаются только одиночно, какъ наприм. обвалившаяся церковь въ Лихтенвѣртѣ, церкви брунска-я и хейлигенштадтская.

Къ поздней этой порѣ относится постройка нѣкоторыхъ клиросовъ. Такъ еще до конца 14-го или по крайней мѣрѣ до начала 15-го вѣка возведенъ великолѣпный хоромообразный клиросъ монастырской церкви въ Хейлигенкрѣйцѣ,¹ и тогда же изящный колодезь при крытомъ ходѣ этого монастыря. Таковы клиросы дѣйтш' альтибургской церкви, винер' нѣйштадтскаго собора (1449—87), церковей бромбергской и Санкт' вейтской (1433), въ послѣдней съ крытою. — Изъ часовень слѣдуетъ назвать замѣчательную своей оригинальностью замковую часовню въ Винер' Нѣйштадтѣ (1449—60).

Какъ на богато-отдѣланныя декоративныя произведенія должно указать: на стѣну въ 65 футовъ вышиной близъ Винер' Нѣйштадта, памятникъ, извѣстный подъ именемъ «Пряхи у Креста», и на другую стѣну, близъ Вѣны, на горѣ Винербергъ.

Подобную же обдѣлку хоромообразныхъ церквей находимъ въ округѣ такъ-называемаго Вѣнскаго Залѣся (Kreis ob dem Wiener Walde). * Оригинальна приходская церковь св. Михаила въ Штейнакирхенѣ; другія есть въ Вайдгофенѣ, Инсѣ, Инсницѣ и т. д. Двуриздѣльныя церкви — въ Петценкирхенѣ, Визельбургѣ, Луницѣ. — Сооруженія съ подвижнымъ среднимъ кораблемъ въ торжкѣ или торговомъ мѣстечкѣ Мелькѣ (долевая стѣна 1481 г.), въ Рабенштейнѣ (1490), Грестенѣ (1482), Лицбахѣ (1491) и мн. др. Въ Верхней Австрїи, какъ значительная постройка въ стѣнѣ св. Стефана, заслуживаетъ вниманія освещенная въ

¹ См. основательное изслѣдованіе Эссенвейна въ IV томѣ Mittheilungen der k. k. Central-Commission, стр. 313 и сл.

* Гдѣ главный городъ Санкт' Пѣтентъ, тогда какъ въ округѣ Вѣнскаго Подлѣся (Kreis unter dem Wiener Walde) главный городъ Вѣна, столица имперїи.

1443 г. и возведенная Гансомъ Букбаумомъ приходская церковь въ Штейерѣ. Напротивъ, приходская церковь въ Вельсѣ отличается сильно подвышеннымъ среднимъ кораблемъ надъ незатѣйливыми аркадами.

Въ Штиріи фундушевая Санкт' Ламбрехтовская церковь, ранней поры 15-го столѣтія, — очень благолѣпное и богато выработанное сооруженіе. Далѣе, церковь въ Бернескѣ (1461 г.), цистерціанская въ Нейбергѣ (освященная 1471 г.) и друг. Постройки съ высокимъ среднимъ кораблемъ и здѣсь встрѣчаются только одиночно; таковы приходскія церкви въ Цилли, Радкерсбургѣ и Петтау. Позднему времени принадлежатъ еще приходскія же церкви въ Гартбергѣ и Лусзеэ. — Есть кромѣ того много однопрѣдѣльныхъ церквей и часовень.

Въ одномъ зданіи на брукекомъ рынкѣ сохранилась миловидная свѣтская постройка 16-го столѣтія: внизу галерея, а надъ нею красиво отдѣланная ложа (loggia).

Въ Каринтіи приходская церковь въ Фелькермарктѣ — сооруженіе съ высокимъ среднимъ кораблемъ, тогда какъ приходская же въ Виллахѣ — хоромообразная постройка. Далѣе, слѣдуетъ назвать: клиросы церкви въ Лидингѣ, приходской въ Оберидорфѣ (съ простѣйшимъ сравнительно кораблемъ) и коллегіатской въ Фризахѣ. Постройками самаго поздняго времени слывутъ церковь Пресв. Богородицы въ Гоэнфейстрицѣ и посѣщаемая богомольцами Марія Вейтшальсъ об' Хюттенбергѣ (1495—1519 гг.).

Венгрія находится, повидимому, и объ эту пору подъ вліяніемъ архитектурныхъ школъ сосѣдней Австріи. Въ кашаускомъ соборѣ блестящая декорация фасада съ великолѣпнымъ его порталомъ, а равно и очень оригинальный порталъ сѣверной стороны, обличаютъ эпоху 15-го столѣтія, тогда какъ южный порталъ относится уже къ 16-му. — Другія позднеготическія церкви того края слѣдующія: соборы въ Лейтшау и въ Сепешваральѣ (Кирхдорфѣ), котораго клиросъ выстроенъ въ 1462—78 гг.; церкви въ Довнерсмаркѣ и въ Кешмаркѣ (1444—86), въѣ въ Ципсѣ. * — Потомъ, въ югозападныхъ округахъ, веспримскій соборъ, съ готическою крышею, и одинъ изъ первостепенныхъ памятниковъ, церковь св. Михаила въ Эденбургѣ, выстроенная, какъ гласитъ надпись, 1489—89 гг., и чуть ли не по образцу долевой сѣни Стефановекаго собора въ Вѣнѣ. Церковь бенедиктинцевъ и часовня Іоанна Крестителя тамъ же. Далѣе, пресбургскій соборъ, тамошняя церковь Францискаповъ и приходская въ Будѣ (Офенѣ). Однопрѣдѣльныхъ церквей много въ варашдинскомъ комитатѣ; таковы: монастырская въ Лупаглавѣ (освящена

* Комитатъ или уѣздъ восточно-венгерскаго округа: По сю сторону Тиссы.

1445, возстановлена 1491 г.), церкви въ Недѣлицѣ (1460), Поморьѣ (1468), Мацицѣ (1477) и др. Церковная башня въ Варашицѣ относится къ 1494 г.

Изъ декоративныхъ работъ надобно привести алтарную сѣнь въ кашаускомъ соборѣ, сдѣланную Стефаномъ Кромомъ въ 1472 г. и другую — въ кешмаркской церкви.

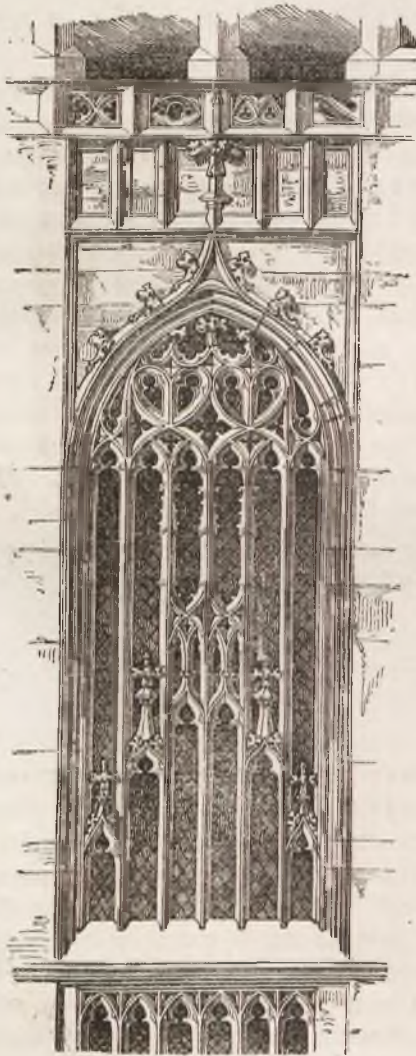
Хорошая строительная система въ Трансильваніи (Седмиградской области) представляетъ нѣсколько образцовъ поздней эпохи. Таковы главныя церкви въ Кронштадтѣ (1385—1425), Рещѣ (1400), Клаузенбургѣ (около 1414), Шоршѣ (1422). Въ германштадтской евангелической церкви, сооружавшейся между 1431—71 гг. и даже вплоть до 16-го столѣтія, боковые корабли пониже, но одинъ изъ нихъ доведенъ до равной высоты съ среднимъ кораблемъ, благодаря наддѣланнымъ вверху хорамъ. Свѣтлою и свободною хоромною постройкой съ красивыми звѣздчатыми сводами представляется нагорная церковь въ Шесбургѣ, законченная въ главномъ 1488-го и освященная въ 1511 г. — Большая часть церквей этого края соединены съ обширными крѣпостными сооруженіями и устройствомъ толстыхъ своихъ стѣнъ съ бойницами и проч. припоровлены къ военной оборонѣ. Всего полнѣе систему эту представляютъ церкви въ Кайсдѣ (съ 1493 по 1496), въ Клоддорфѣ (1524) и въ Трапольдѣ (1522).

Изъ декоративныхъ работъ приводятся алтарныя сѣни церквей шесбургской, мешенской и гресробетдорфской.

Въ Богеміи главнымъ произведеніемъ позднеготической эпохи должно признать благолѣпную церковь св. Варвары въ Куттенбергѣ (Горѣ Куттиѣ). Начатая въ 1380 г., слѣдуетъ она въ расположеніи клироса богатому образцу пражскаго собора; только выработка подробностей принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ, такъ-какъ послѣ долгаго перерыва за отстройку принялись опять снова уже въ 1483 г., сначала подъ руководствомъ мастера Іоанна, а потомъ Матѳіа Райзеке, который и закончилъ сводчатую крышу клироса въ 1499 г. Богатыя оконные перелеты, перепуганные изгибы сѣтчатыхъ сводовъ, нарядная декорация перемычныхъ арокъ между устоями, — все обличаетъ эту именно эпоху. Наконецъ, съ 1510 г. мастеръ Бенешъ изъ Лауца присовокупилъ хоры къ боковымъ кораблямъ, отчего послѣдніе получили одинаковую высоту съ среднимъ; сверхъ-того и внутренность и наружность храма были снабжены богатыми фантастическими украшеніями, но въ 1544 г. недоконченныя еще работы оставлены совѣтъмъ. — Другія зданія поздней эпохи въ томъ же городѣ — такъ-называемый «Каменный домъ» и выстроенный 1497 г. колодезь, двѣнадцатигульное сооруженіе съ нарядною балдахинною сѣнью.

Въ церкви Успенія Пресв. Богородицы на Тейнѣ (съ 1407 по 1460), Прага обладаетъ значительнымъ памятникомъ этого времени. Трех-

придѣльная, съ тройнымъ многоугольнымъ клироснымъ замкомъ, но безъ поперечья, отличается она подвышешнымъ среднимъ пространствомъ и преимущественно широкими, объемистыми размѣрами. Снаружи замѣчательны обѣ



Церковь св. Варвары въ Куттенбергѣ. Окно верхней части клироса. Изъ *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates*.

пропорцій, обнаруживаетъ нѣкоторое сродство съ богемскими храмами. Тамошняя церковь августинцевъ отличается въ передней своей части низменностью боковыхъ кораблей, а напротивъ церковь св. Мавриція въ Ольмюцѣ, 1412 г., — хоромообразною долевою стѣною.

красивыя башни по фасаду. — Менѣе важна тамъ же церковь Мальтійскихъ рыцарей, 1503 г., и необыкновенно высокая однопрдѣльная церковь францисканцевъ. — Красивыми свѣтскими постройками можно назвать обѣ башни моста черезъ Молдаву (1451 г.), съ тонкими шпилями и наугольниками, и такъ-называемый Владиславовъ Залъ, сооруженный мастеромъ Бенешемъ въ Градшииъ подь исходъ 15-го вѣка. — Тотъ же мастеръ въ 1520 г. выстроилъ красивую благочинскую церковь (Де-хантѣйкирхе) въ Лауниъ.

Архитектура югозападныхъ частей края болѣе примыкаетъ въ своемъ развитіи къ системѣ подунайскихъ земель. Церкви Успенія Божіей Матери въ Крумловѣ (Крумау) и іаристовъ въ Будвицѣ (Будвейсѣ), возведенныя мастерами Станкомъ и Крешицемъ изъ Крумлова, служатъ отличными образцами этого направленія.

Богемская готика въ церковномъ зодчествѣ продолжается до конца 16-го, даже и до 17-го еще вѣка; такъ между прочимъ благочинская церковь въ Блатиъ закончена въ клиросной части около 1530-го, а въ корабельной только около 1620 г.

Въ Моравіи брюннская церковь св. Іакова, хоромообразное сооруженіе чрезвычайно стройныхъ

Франконія прежде всего въ юрибергскихъ постройкахъ представляетъ нѣсколько значительныхъ памятниковъ позднеготическаго зодчества. Особенно клиросъ церкви св. Лоренца,¹ пристроенный съ 1439 по 1477 г. къ существовавшей уже долевоу сѣни, является примѣромъ высокаго и благолѣпнаго хоромнаго сооруженія съ широкимъ обходомъ, возведеннаго болѣе или менѣе по образцу св. Зебальда. Замѣчательною постройкой была потомъ недавно спесепная августинская церковь съ красивыми вѣтробразными сводами; въ качествѣ простыхъ, незатѣйливыхъ построекъ должно привести картузіанскій монастырь (еще конца 14-го вѣка) и возведенную около 1500 г. церковь св. Іакова; наконецъ, въ качествѣ небольшихъ сооружений, — часовню Святодуховской Больницы, первой половины 15-го столѣтія, миловидную-развитую часовню монастыря Ландаускихъ Братьевъ (1507—8 гг.) и Хольцшуревскую часовню на кладбищѣ св. Іоанна.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ принадлежатъ сюда: предстѣно отдѣльная башнеобразная трибуна (Chörlein) при церковномъ домѣ св. Зебальда, которая возведена въ 1513—1515 гг.; выполненныя мастеромъ Гансомъ Бегаймомъ старшимъ въ 1521—22 гг. древнія части ратуши и ми. др.

Къ сооружениямъ съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ принадлежитъ еще простая швабахская церковь (1469—95), тогда какъ съ другой стороны прививается уже въ это время и здѣсь хоромнообразный способъ постройки. Таковъ наприм. клиросъ церкви въ Вейсенбургѣ, освященный въ 1527 г. и отличающійся богатыми сводами и очень хорошими подробностями. Къ самому концу эпохи относится трехбашенная западная часть (1493 г.) и достроенный въ 1523 г. клиросъ Гумбертовской церкви въ Аншахѣ, — оригинально и благолѣпно развитое сооруженіе.

Декоративныя работы этого времени идутъ особенно изъ юрибергской школы и замѣчательны столько же богатствомъ, сколько и обиліемъ своихъ формъ: это по большой части произведенія Алама Крафта и его отличной мастерской. Великолѣпнѣйшее изъ нихъ алтарная сѣнь юрибергской церкви

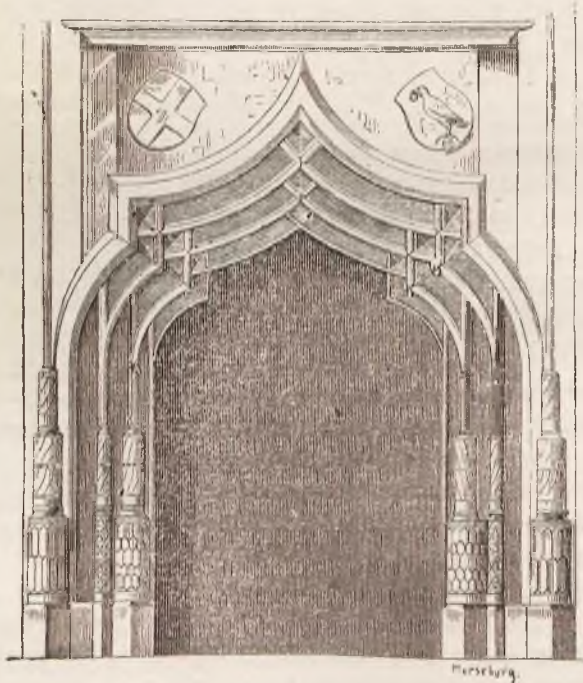


Трибуна при церковномъ домѣ св. Зебальда въ Нюрибергѣ. Изъ Nürnberg's Kunstleben von Rettberg.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55. фиг. 6.

св. Лоренца, въ 64 фута вышиною (1496—1500 гг.); сѣни меньшаго размѣра въ Швабахѣ, 1505 г. въ Калькрѣйтѣ, Фюртѣ, Гейльсброннѣ и др. мѣст.

Саксонскіе края проявляютъ въ эту позднюю эпоху чрезвычайно обильную зодческую дѣятельность. Въ Брауншвейгѣ продолжаютъ выработывать съ особеннымъ благолѣніемъ колокольни и клиросы. Къ церкви св. Мартина пристроенъ во второй половинѣ 15-го столѣтія клиросный замокъ, а въ 1434 г. возведена богато-изукрашенная Анпинская часовня. Къ тому же времени относится клиросные замки въ церквахъ св. Екатерины и св. Магнана и красивая двурядная отстройка сѣвернаго боковаго корабля въ мѣстномъ соборѣ, 1469 г. — Тамъ же, преимущественно въ



Сѣверный порталъ мерзебургскаго собора. По Калленбаху.

теченіе 15-го вѣка, сооруженъ одинъ изъ самыхъ нарядныхъ образцовъ нѣмецкой свѣтской архитектуры, — ратуша въ старомъ городѣ (Altstadt-Rathaus), состоящая изъ двухъ соединенныхъ между собою крыльевъ, съ сквозными галереями внизу и съ блистательною ложей въ верхнемъ ярусѣ. — Простѣйшими свѣтскими постройками этого времени обладаетъ сосѣдній городъ Госларъ въ своей ратушѣ и въ такъ-называемомъ «Вортѣ» (прежде-бывшій гильдейскій домъ).

У магдебургскаго собора выведены богатый его фасадъ около 1520 г. и въ особенности нестро-изукрашенная колокольня и прорѣзной башенный шпиль, надъ которыми трудились еще въ 1574 г. Въ гальберштадтскомъ соборѣ этому преимущественно времени принадлежит отстройка поперечья и выполнение блистательно-декорированнаго лекторія, 1510 г. Другой лекторій, 1458 г., находится въ магдебургской соборной церкви. Большая часть остальныхъ церквей этой мѣстности усвоили себѣ хоромную систему. Таковъ особенно въ Гальберштадтѣ храмъ св. Мартина, съ благолѣпною колокольней между двухъ башенъ западной стороны; такова въ Магдебургѣ необыкновенно нарядная и изящная церковь св. Севастьяна.

Мірскія постройки этого края часто возводились въ красиво обдѣланную клѣтку или визанку (фахверкъ); Гальберштадтѣ, Брауншвейгѣ, Кведлинбургѣ, Магдебургѣ представляютъ цѣлый рядъ любознательныхъ тому примѣровъ.

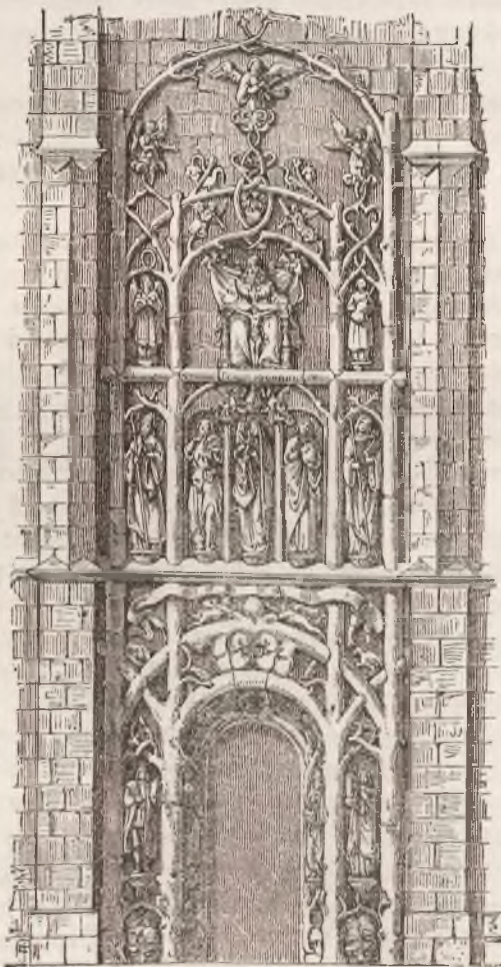
Въ Эрфуртѣ двѣ значительныхъ хоромныхъ постройки поздней поры 15го столѣтія: долевая сѣнь собора, развернутая чрезвычайно свободно и просторно, съ боковыми кораблями шире середняго, и пятипрядѣльная церковь св. Севера. Такой же приблизительно обдѣлки корабль нордгаузенскаго собора.

Еще рѣшительнѣе усваиваютъ себѣ хоромную систему верхнесаксонскія постройки; онѣ обдѣланы по большей части просто, съ богатыми только сѣтчатыми сводами, но не безъ наряднаго развитія нѣкоторыхъ подробностей. Важные образцы представляетъ городъ Галле въ своей церкви св. Морица, которой изящно декорированный клиросъ строился съ 1388 г., тогда какъ корабль принадлежитъ позднѣйшему времени; въ церкви св. Ульриха, законченной 1510 г. и имѣющей только одинъ боковой корабль, не болѣе; въ своемъ очень незатѣливомъ соборѣ, освященномъ 1523 г. и возстановленномъ въ 1589; особенно въ своей благолѣпной и благородно развитой церкви Пресв. Богородицы, что на Рынкѣ, сооруженной въ 1530—54 гг. Николаемъ Гофманомъ, съ четырьмя башнями, оставшимися отъ другихъ древнѣйшихъ построекъ. Кромѣ-того, изъ свѣтскихъ зданій должно привести здѣсь громадныя развалины Морицбурга (1484—1503 гг.) и городскую думу того же поздняго времени.

Къ галльскимъ постройкамъ близко подходятъ по характеру нѣкоторыя изъ сосѣднихъ сооружений: Николаевская церковь въ Цербстѣ съ краснымъ обходомъ вокругъ клироса, 1446 г., корабль построенъ въ 1488—94 гг., западная часть съ тремя башнями 1530 г.; Маріинская церковь въ Бернбургѣ съ клиросомъ попроще; въ Виттеибургѣ — такъ-называемая Городская церковь и построенная въ 1493—99 гг. Замковая, которая впрочемъ обѣ искажены подновленьемъ. — Далѣе, советѣмъ просто обдѣланныя церкви св. Андрея и св. Петра и Павла въ Эйслебенѣ; корабль мерзебургскаго собора, освященный въ 1517 г., котораго сѣверный порталъ даетъ отличный образецъ фантастической декорации этой поздней эпохи; городская церковь въ Ленѣ (1472—86 гг.); церковь св. Венцеля въ Шаумбургѣ, и мн. др.

Нѣкоторыя изъ свѣтскихъ построекъ характеристичны для декоративнаго направленія этой школы. Такова находящаяся въ Нейштадтѣ, что на Орлѣ, съ богатоукрашеннымъ выступнымъ теремкомъ (Erkerbau); другія въ Пёсбекѣ и въ Зальфельдѣ (1534 г.). Также замокъ въ Оберкрайхфельдѣ.

Наконецъ особенно любопытны памятники Мейссенской земли. Въ самомъ Мейссеѣ принадлежатъ сюда позднѣйшія части собора: ¹ вопервыхъ



Порталь монастырской церкви въ Хемницѣ. По Калленбаху.

юговосточная башня съ ея изящно стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ, а потомъ и западная башня съ примкнутою къ ней въ видѣ клироса погребальною часовней. — Величавѣйшій образчикъ свѣтскаго сооруженія представ-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 1 и 2.

ляетъ тамъ же Альбрехтовскій замокъ (Альбрехтебургъ), выстроенный въ 1471 г., подлинно одинъ изъ самыхъ громаднѣхъ чертоговъ средневѣкового времени; онъ обращенъ въ фарфоровый заводъ и теперь быстро идетъ къ разрушенію. — Церкви здѣшняго края большею частію простыя хоромныя постройки съ красиво-извитыми сѣтчатыми сводами. Такова соборная церковь во Фрейбергѣ, возведенная послѣ 1484 г.; Аннинская въ Аннабергѣ (1499—1525); Маринская въ Цвикау, клиросъ 1453—70 гг., корабль 1506—36, послѣдній замѣчательнъ богатою наружною декорацией; церковь св. Кунигунды въ Рохлицѣ, передѣланная цѣново внутри; наконецъ монастырская церковь въ Хемницѣ съ порталомъ, обдѣланнымъ въ чудовидно-натуралистическомъ вкусѣ.

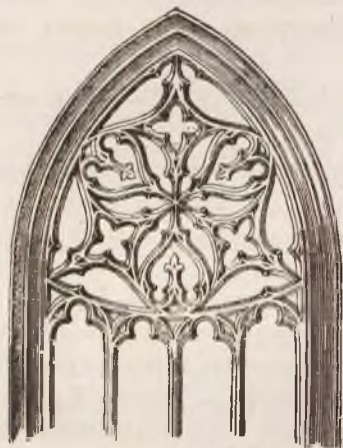
Свѣтскія постройки — гостинный дворъ въ Цвикау (1522—24) и разныя частныя дома во Фрейбергѣ и въ др. мѣст.

Въ верхней Лужицѣ (Лузаци) замѣтны вмѣстѣ саксонское и богемское вліянія. Здѣсь въ первомъ ряду стоитъ Гёрлицъ со многими значительными храмовыми постройками. Главная изъ нихъ церковь св. Петра съ остатками ромашкаго сооруженія, которое передѣлано въ 15-мъ вѣкѣ, такъ что крыта относится къ 1417—32, корпусъ зданія къ 1423—57 гг., а полное его окончаніе къ 1497 г. Это могучая пятириздѣльная постройка, съ равно высокими, широко и ясно развернутыми кораблями, изъ которыхъ каждый снабженъ особымъ многоугольнымъ клироснымъ замкомъ. — Церковь Пресв. Богородицы, основанная въ 1449 или въ 1458 г. и освященная въ 1473, — простое хоромное сооруженіе, отличающееся богато-изукрашенными органичными хорами. Менѣе значительны здѣсь Святокрестовская часовня (1484—89) и церковь св. Анны, построенная въ 1508—12 гг. мастеромъ Альбрехтомъ Штиглицеромъ. — Древній громаднѣе городскія ворота, называемыя Кайзертрutzъ (т. е. оплотъ противъ императора), относятся къ 1490 г. — Простымъ же хоромнымъ сооруженіемъ представляется построенная въ 1441—97 гг. церковь св. Петра въ Бауценѣ; она, подобно другимъ храмамъ этой группы, обѣ осьмиугольныхъ столпахъ и съ сѣтчатыми сводами.

Въ Гессенѣ и Вестфалии почти исключительно господствуетъ хоромная система; въ Гессенѣ — по большей части еще въ связи съ вліяніями марбургской церкви св. Елисаветы. Рѣшительное воспроизведеніе послѣдней, только въ болѣе обширныхъ размѣрахъ, — Маринская церковь въ Марбургѣ, также — грубоватая церковь францискановъ во Фрицларѣ, и св. Мартина въ Касселѣ, начатая въ 1364 и оконченная въ 1434 г., значительное зданіе, весьма разнообразной обдѣлки въ подробностяхъ. — Въ Бюдингенѣ, такъ-называемыя Іерусалимскія Ворота — красивая свѣтская постройка 1543 г., обставленная двумя круглыми могучими башнями.

Вальдеку принадлежит церковь св. Киліана въ Корбахѣ, почти квадратное хоромное сооруженіе, съ просто выдвинутымъ впередъ клиросомъ 1335 г.; корабль возведенъ съ 1420 по 1450 г.

Вестфалія только объ эту пору развертываетъ свою архитектуру богаче и благолѣпнѣе, но исключительно на основаніи самой простой хоромной системы. Блистательнѣйшимъ образцомъ предстаетъ церковь св. Ламберта въ Мюнстерѣ, сооруженная вконцѣ 14 го и вначалѣ 15-го вѣка,



Münster

Оконный переплетъ церкви св. Ламберта въ Мюнстерѣ. По Любе.

свѣтлая, свободная хоромная постройка, съ далеко выдвинутымъ вдоль клиросомъ и красивымъ клироснымъ придѣломъ по южной сторонѣ, особенно отличающаяся великолѣпными, немного произвольно развитыми окнами; своды идутъ богатой стѣчатой плетеницей, и вся наружная декорация гораздо живѣе, нежели обыкновенно бываетъ въ вестфальской готикѣ.— Подобной же обдѣлки клиросъ церкви св. Людгера и великолѣпное украшеніе по фасаду собора, а равно и по окнамъ южнаго щипца его поперечья, выполненное въ 1568 г.

Смѣлою стройностью и свѣтлымъ просторомъ отличается хоромообразная же церковь св. Маріи на Лугу въ Зѣстѣ, начатая мастеромъ Іоанномъ Шенделеромъ еще въ 1331 г., но оконченная

гораздо позже, благодаря медлительной постройкѣ. Своды въ ней простые крестовые, но поднимаются вовсе безъ капителей непосредственно отъ стройныхъ столбовъ; клиросный замѣкъ тройной многоугольный, фасаду необычнымъ здѣсь образомъ приданы двѣ башни.— Рѣшительно 13-му уже вѣку принадлежатъ потомъ клиросъ церкви св. Рейнольда въ Дортмундѣ, благолѣпнаго устройства, съ богатыми оконными переплетами (1421—50); значительная западная башня петровской церкви тамъ же, возведенная въ 1396 г.; церковный клиросъ въ Ушиѣ, 1389—96 гг., съ галерейнымъ обходомъ; таковъ же, только съ низкимъ обходомъ, клиросъ Маріинской церкви въ Оснабрюкѣ, присоединенный къ существовавшей уже продольной сѣни въ послѣдней четверти 13-го столѣтія; и клиросъ Маріинской церкви въ Линнштадтѣ, опять-таки съ галерейнымъ обходомъ (1478—1506 гг.), единственныя сооруженія въ Вестфалии, которымъ дано такое сравнительно богатое устройство.

Изъ великаго множества простыхъ хоромообразныхъ церквей слѣдуетъ назвать въ качествѣ важнѣйшихъ: бекумскую, боркенскую, гальтернскую, выстроенную послѣ 1460 г. блонбергскую, церкви въ Рейне (Rheine), въ Штадтлонѣ, въ Агаузѣ, особенно благолѣпную въ Бохольтѣ, которой клиросъ начатъ въ 1415, а западная башня въ 1472 г. Далѣе, церковь въ Мелленбекѣ 1493 г., долевою сѣни церкви

въ Виденбрюкѣ; наконецъ многія, отличающіяся красивыми сътчатыми сводами: приходскую во Вреденѣ 1478 г., св. Ламберта въ Кёсфельдѣ 1483 г., начатую 1489 церковь въ Поттельнѣ и построенную съ 1507 по 1514 въ Людингхаузенѣ, которой массивная западная башня окончена въ 1558 г., и мн. др.

Декоративное искусство породило такое обиліе разнообразныхъ работъ, которое стоитъ въ рѣзкой противоположности съ чертвою почти простотой построекъ. Въ особенности есть много балдахиновъ или сѣней, часто выработанныхъ самымъ блестящимъ образомъ. Таковы наприм. въ Зёстѣ балдахины церковей Павловской, Луговой и Пагорной (Höhenkirche); въ Дортмундѣ очень роскошный и большой въ домишканской церкви, два въ церкви св. Рейнольда и одинъ въ Маріинской; въ Оснабрюкѣ прекрасный балдахинъ въ церкви св. Юанна, и другой въ соборѣ, принадлежащій пеходному периоду — въ мюнстерскомъ соборѣ, и мн. др. Престолы съ увѣнчаніемъ въ видѣ сѣней или кивотовъ въ унисконской церкви, въ падерборнскомъ соборѣ, въ Луговой церкви въ Зёстѣ и въ Горной въ Герфордѣ. Великолѣпный лекторій въ такъ-называемомъ «Апостольскомъ ходѣ» мюнстерскаго собора.

По части свѣтскаго зодчества замѣчательны: фасады нѣкоторыхъ ратушъ, наприм. въ Оснабрюкѣ и въ Уницѣ; жилые дома въ Лемго, Герфордѣ, особенно многіе въ Мюнстерѣ. Наконецъ городскія ворота 1535 г. въ Зёстѣ, извѣстныя подъ именемъ «Остгоферторъ».

Сѣверогерманское кирпичное зодчество еще рѣшительнѣе направляется въ эту эпоху къ простору и массивности сооружений, зато теряетъ въ уточненной выработкѣ архитектурическихъ частей, стараясь впрочемъ навертаты этотъ ущербъ болѣе прихотливою и часто чрезвычайно блестящею декорацией поверхностей.

Силезія представляетъ за это время только нѣкоторыя менѣе значительныя зданія: таковы въ Бреславлѣ церкви Тѣла Христова, св. Винцентія и св. Бергардина (1464—66); въ Бригѣ Николаевская, выстроенная съ 1370 по 1418 г. съ подвышеннымъ, самостоятелно-освѣщеннымъ середнимъ кораблемъ; Петровская и Маріинская въ Лигницѣ, католическая въ Швейдницѣ, красивая хоромообразная церковь св. Іакова въ Нейсее, католическая приходская въ Глейвицѣ (1504). и мн. друг.

Значительнымъ свѣтскимъ сооруженіемъ поздней эпохи должно назвать бреславскую ратушу, которой блестящая виѣшняя декорация принадлежитъ пеходу 15-го вѣка.

Болѣе или менѣе еродни силезскимъ постройкамъ памятники Кракова. Значительнымъ высокопарнымъ сооруженіемъ представляется соборъ, съ богато расчлененными столами и прямолинейнымъ замкомъ клироса, снаб-

жепного обходомъ. Простѣйшей обдѣлки церковь Пресв. Богородицы, съ рядами часовень между устоевъ; продольная сѣнь доминиканской церкви и Святокрестовская церковь (около 1500 г.), съ квадратнымъ кораблемъ, котораго нарядные своды оперты на колонну посерединѣ. — Величественное и пространное крѣпостное сооруженіе представляютъ такъ-называемыя Флоріановы Ворота 1498 г., съ своими башнями и обширнымъ острогомъ (окопаннымъ валами наружнымъ дворомъ).

Въ Мекленбургѣ достроивается въ это время (около 1430 г.) шверинскій соборъ; въ Висмарѣ къ прежнимъ значительнымъ памятникамъ присоединяется церковь св. Николая, освященная въ 1460 г. и сооруженная вполне по образцу Маріинской, но съ болѣе богатою отдѣлкой и со сводами въ 128 футовъ вышиною. Въ Ростокѣ возводится колоссальная церковь св. Маріи (съ 1398 по 1472 и даже позже) до такихъ же значительныхъ размѣровъ въ вышину, при богатой декорациі стѣнъ цвѣтными изразцами или кафлями. Подобнаго же устройства Николаевская церковь въ Люнебургѣ. — Хоромной системы держится напротивъ долевая сѣнь верденскаго собора, выстроенная съ 1473 по 1490 г.

Хорошими памятниками декоративнаго искусства должно назвать два любекскихъ произведенія: лекторій въ соборѣ съ гранитными колоннами и рѣзнымъ по дереву обисомъ, и литая изъ бронзы престольная сѣнь въ Маріинской церкви, блестящее произведеніе мастеровъ Николая Рѹггезеэ и Николая Грѹдена, 1479 г.

Свѣтскія постройки также носятъ отпечатокъ декоративнаго направленія этой эпохи. Городецкія думы въ Ганноверѣ, Любекѣ, Ростокѣ, многіе частные дома, какъ въ этихъ городахъ, такъ и въ Люнебургѣ, Висмарѣ и другихъ, представляютъ любопытные тому примѣры. Къ этому присоединяются въ Ганноверѣ богатые клѣтчатые (фахверковые) сооруженія, между прочимъ особенно — такъ-называемое Аптечное Крыло городской думы.

Въ бранденбургскихъ мархіяхъ къ началу этой эпохи возводится значительная и разукрашенная снаружи церковь св. Екатерины въ Бранденбургѣ, начатая въ 1404 г. мастеромъ Генрихомъ Брунебергомъ изъ Штеттина, — хоромное сооруженіе съ высокимъ клироснымъ обходомъ и вдвинутыми внутрь устоями. Выработанные въ прорѣзъ нарядные фронтоны настоящей образецъ блистательнѣйшей кирпичной декорациі. — Съ такимъ же великолѣпиемъ отдѣлана и Маріинская церковь въ Кёцигебергѣ, освященная 1407 г. Позднѣйшему времени принадлежатъ богато украшенная цизарская замковая церковь близъ Бранденбурга (1472 г.) и замковая часовня въ Вольмиришtedтѣ (1480). — Къ самой поздней за тѣмъ порѣ относится Петровская церковь въ Бранденбургѣ, замѣчательная своими нарядными ячешетыми сводами, и наконецъ къ 15-му также вѣку — перестройка тамошняго собора, а равно и гавельбергскаго, освященнаго въ 1411 г.

Слѣдуетъ еще указать на нѣкоторыя стройныя и свѣтлыя хоромообразныя церкви: богомольческую въ Вильсенакѣ, середины 15-го вѣка, со-

борную въ Штендалѣ, ¹ оконченную въ 1447 г., столь же смѣлую въ своихъ значительныхъ размѣрахъ и отличающуюся притомъ нарядно-богатою выработкой Маринской церкви тамъ же, и ми. др.

Декоративныя произведенія здѣсь рѣдки. Песчаниковый лекторій въ гавельбергскомъ соборѣ и кирпичный въ штендальскомъ, да красивая песчаниковая сѣнь, 1510 г., въ Маринской церкви въ Фюрстенвальде.

Зато великолѣпную декоративную отдѣлку встрѣчаемъ въ свѣтскихъ сооруженіяхъ. Таковы именно городскія думы въ Тангермюнде ² и въ Кёнигсбергѣ; далѣе, въ Цербстѣ (1479—81) и въ Ютербокѣ, гдѣ залъ городского совѣта снабженъ пестрыми яченстыми сводами. Также и городскимъ воротамъ придается благолѣпный видъ и богатое украшеніе. Блестатель-



Англискія ворота въ Штендалѣ. По Мейергейму.

нѣйшіе образцы находимъ въ Вёрбенѣ, Тангермюнде и Штендалѣ, гдѣ они выложены цвѣтной кафелью въ самыхъ разнообразныхъ узорахъ.

Въ Помераніи однимъ изъ колоссальнѣйшихъ зданій этой группы предстаетъ Маринская церковь въ Штральзундѣ, построенная съ 1416 по

¹ Denkmäler der Kunst, pls. 56, фигг. 3 и 4. — ² Тамъ же, pls. 56, фиг. 5.

1478 г., — высокопарное сооружение самых могучих пропорцій, смѣло развернутое въ вышину, съ клироснымъ обходомъ, трехпрядѣльнымъ поперекомъ и западною сѣбною (или трапезой), надъ которой возведена массивная башня, при всемъ томъ грубое и даже отчасти варварское въ подробностяхъ. — Не столь большія постройки того же времени — церковь Іоанновскаго монастыря тамъ же, съ сплошнымъ аркаднымъ предѣниемъ (или панертью); осьмиугольная часовня св. Аполлоіи при Маріинской церкви, и церковь св. Гертруды въ Вольгаствѣ, двѣнадцатиградная постройка съ колонною посреди и съ ряднымъ звѣздчатымъ сводомъ, вѣроятно идущимъ еще изъ 14-го столѣтія.

Въ верхней Помераніи должно въпервыхъ назвать Маріинскую церковь въ Штаргардѣ (т. е. Старгородѣ); первоначально хоромная постройка 14-го вѣка, въ 15-мъ передѣлана она въ высокопарную значительныхъ размѣровъ, посредствомъ сильной подвыси середняго корабля, и тогда же снабжена обходомъ и многоугольнымъ клиросомъ. Пропорціи ея благородны, но въ деталяхъ не мало произвольнаго, каковы наприм. балдахины или шатровыя сѣни надъ каштелями столповъ; впрочемъ же пущена здѣсь въ ходъ богатая декорация поверхностей. — Тамъ же, въ качествѣ хоромной постройки, надо привести церковь св. Іоанна, основанную, говорятъ, въ 1408 г. и отдѣланную такими же богатыми прикрасами; далѣе, Маріинскую церковь въ Фрейенвальдѣ, и др.

Мірское зодчество можетъ похвалиться сооруженіемъ нѣсколькихъ красивыхъ воротъ, наприм. въ Камницѣ, Демницѣ, Пирицѣ, Штаргардѣ, потомъ богато декорированными фасадами домовъ въ Грейфевальдѣ и особенно городекой думы въ Штральзундѣ. Своеобразное украшеніе поверхностей узорчатою высѣчкой процвѣтаетъ еще и въ половинѣ 16-го столѣтія, какъ видно между прочимъ по одному крылу замка въ Укермюнде 1546 г. и по щипцу городекой думы въ Штаргардѣ.

Пруссія, видѣвшая въ прошлую эпоху блистательный цвѣтъ своего зодчества въ многочисленныхъ замковыхъ постройкахъ Тевтонскихъ рыцарей, въ позднѣйшую эту пору почти исключительно ограничивается многочисленными же и отчасти величавыми храмовыми сооруженіями въ Данцигѣ. Система здѣсь хоромная съ небольшою обдѣлкою деталей, съ осмигранными столпами, прямолинейно замкнутымъ клиросомъ, нестрыми сѣтчатыми сводами, съ рядами часовень между вдвинутыхъ внутрь устоевъ, наконецъ обыкновенно съ тремя параллельными двускатными крышами и поэтому часто съ богато декорированными извѣгъ щипцами. Главною постройкой въ этомъ родѣ была Маріинская церковь,¹ заложенная первоначально въ 1343 г., но съ 1400 значительно распространенная и сооружавшаяся потомъ до 16-го вѣка включительно; она возведена въ величественныхъ размѣрахъ, съ трехпрядѣльными поперекою и долевою сѣбнями, которыя обѣ снабжены рядами часовень, но при этомъ безприкрасна въ деталяхъ и строга можно сказать до терзости; снаружи отличается она колоссальною западною башней и мно-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 56, стр. 2.

жествомъ стройныхъ башенокъ или теремковъ по щипцамъ. — Такая же почти церковь св. Екатерины, только проще и безъ поперечья подобно всѣмъ другимъ, выстроена первоначально съ 1326 г., но въ 15-мъ вѣкѣ расширена; церковь свв. Петра и Павла, начатая въ 1525 г., съ оригинальною западною башнею (съ 1486); св. Іоанна, благородныхъ и прекрасныхъ вообще пропорцій, съ поперечьемъ, накрытымъ сводами въ 1463—65 гг.; св. Троицы, которой изящный, выдвинутый въ длину клиросъ



Фронтонъ церкви св. Троицы и Аннинской часовни въ Данцигѣ. По К. Шульцу

возведенъ въ 1482—95 гг., а долевая стѣна восстановлена въ 1503—14 гг., и которая украшена съ запада богато-декорированнымъ фронтономъ; однопрдѣльная церковь св. Варооломея, выстроенная послѣ 1500, и св. Биргитты — только уже въ 1587—1602 гг.

Франція.

Поздняя пора французской готики преимущественно отличается чрезвычайно легкою, граціозною выработкой деталей и великимъ декоративнымъ богатствомъ, при чемъ однакожь и здѣсь частности развиты скорѣе произвольно, чѣмъ органически, и особенно въ узорчатыхъ переплетахъ и высѣчкахъ часто прибѣгаютъ къ тѣмъ пламенеобразнымъ фигурамъ, которыя снискали этому стилю названіе «свѣточаго» или «пламеннаго», flamboyant.

Къ самымъ изящнымъ и благороднымъ созданиямъ этой эпохи принадлежатъ на сѣверѣ Франціи позднѣйшія части Сент' Уана ¹ въ Руанѣ, именно корабль и фасадъ этой церкви съ діагонально размѣщенными башнями, а равно и крылья поперечья. — Еще роскошнѣе отдѣлана тамъ же церковь



Видъ Сен' Маклу въ Руанѣ. По дрю Сомерару.

Сен' Маклу, замѣчательная необыкновенно изукрашеннымъ пятистороннимъ портикомъ, впереди фасада. — Сходнаго съ этимъ направленія тамошнія же оиять церкви Сент' Элд (St. Elai) и Сен' Венсанъ, проще

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 51, фигг. 2 и 3.

убраны Сен' Вивьёнъ и Сен' Патрисъ. — Чрезвычайно блистательно фасадъ руанскаго собора, котораго богато отдѣланная и стройно возносящаяся южная башня, 1485—1507 годовъ, увѣнчана осьмиугольнымъ верхомъ. Середняя часть фасада, 1509—1530 годовъ, снабжена великолѣпнымъ порталомъ, съ блестящей розою надъ нимъ, которая вверху и по обѣ стороны вяжется съ роскошнѣйшею архитектурой прорѣзью. — Также и соборъ въ Эврѣ, начатый въ 14-мъ столѣтїи, достроивался и украшался богатою декоративною отдѣлкой снаружи въ исходную пору готики, вплоть до 16-го вѣка. Тому же времени принадлежит нарядно обдѣланная церковь въ Кодебѣкѣ, съ башнею по одной сторонѣ фасада, увѣнчанною богатымъ прорѣзнымъ шпилемъ. — Далѣе относятся сюда церкви св. Іакова въ Діэпшѣ и Пресв. Богородицы въ Вернонѣ съ просто и ясно выработанными фасадами, церкви въ Гарфлёрѣ и Лувьѣ, потомъ Сен' Мишель въ Воселлѣ, одномъ изъ предмѣстїи Кана, и осьмигранная постройка надъ средокрестїемъ собора въ Бейѣ. Въ жизорскихъ церквахъ Сен' Жервѣ и Сен' Протѣ замѣчательно переходъ къ формамъ Возрожденїя; въ карантаской церкви — маловозвышенность безоконнаго середняго корабля, въ церкви Мон' сен' Мишеля — смѣло поднятый и величаво сооруженный гранитный клиросъ 1452—1521 гг.

Пикардїя также богата блистательно декорированными постройками исходной эпохи. Въ амьенскомъ соборѣ относятся къ ней особенно три большихъ розетныхъ окна по западному фасаду и щипецъ поперечья. Важнѣе коллегіатная церковь въ Сен' Рикьѣ близъ Аббевиля, начатая въ 1487 г.; она съ богатымъ клироснымъ замкомъ, котораго абсиды, за исключенїемъ середняго, такъ-называемой Марїинской часовни, выведены однакожь прямолинейно; корабль расчлененъ грубовато и рѣзко по старинному еще образу; наружная декорация необыкновенно блестяща, но схематична. — Не менѣе богато отдѣлана нѣсколько позднѣйшая церковь св. Вульфрама въ Аббевилѣ, съ чрезмѣрно расчлененными и слишкомъ тонкими столпами; наружность, особенно по фасаду, вся одѣта игриво-узорчатой рѣзбой. Чрезвычайно роскошны потомъ маленькая церковь св. Духа въ Рюкѣ, вновь отстроенная 1470 г. церковь въ Пуа (Poix), хоромообразная Іоанновская церковь въ Пероннѣ, главная церковь въ Корбїи и мн. др.

Великолѣпнымъ зданїемъ позднеготической эпохи въ Иль-де-Франсѣ представляется поперечье соборной церкви въ Бовѣ, начала 16-го вѣка, декорированное съ особеннымъ блескомъ по фасадамъ. Въ подобномъ же родѣ клиросъ тамошней церкви св. Стефана (Сент' Этьеннъ), выстроенный въ 1506 г. Не менѣе пестро изукрашены щипцы поперечья салисскаго собора, фантастически-вычурно обдѣланный фасадъ хоромообразной церкви св. Петра тамъ же, значительная церковь св. Антонїя въ Компїэнѣ и св. Іакова въ томъ же городѣ, наконецъ еще церковь въ Клермонѣ. — Проче многія позднеготическія постройки въ Парижѣ: такова наприм. церковь Сен' Жермен' л' Осерруа, съ остатками 13-го столѣтїя, но принадлежащая въ главномъ 15-му и 16-му вѣкамъ; позднѣйшія части св. Северина, второй половины 15-го столѣтїя; Сен' Жервѣ — конца того же вѣка и современный ей корабль церкви Сен' Медаръ; за тѣмъ —

Сен' Мерри, построенная съ 1520 г. очень просто, наконецъ башня церкви Сен' Жакъ де-ла Бушёрри, возведенная въ 1508—22 гг. Сюда же относится блестящая отдѣлка щипца «Святой Часовни» въ Парижѣ, равно какъ и законченной объ эту пору (около 1525 г.) Святой Часовни въ Вейсенѣ. — Наконецъ, одно изъ лучшихъ башенныхъ сооружений во Франціи, верхъ сѣверозападной башни шартрскаго собора, возведенный въ 1507—14 гг. мастеромъ Жаномъ Тексье, подлинно изящное созданіе декоративнаго искусства. То же надо сказать и о клиросной оградѣ этого собора, выполненной тѣмъ же мастеромъ.

Въ Шампаньи богомольческую церковь Потрдамъ де л'Эпинъ близъ Шалона на Марнѣ должно почесть однимъ изъ важнѣйшихъ по оригинальности своей памятниковъ: начатая въ 1419 г., еще при англійскомъ господствѣ, какимъ-то мастеромъ Патрикомъ, потомъ послѣ нѣкотораго перерыва строившаяся далѣе и законченная въ главномъ 1459 г., она представляетъ трехпрядѣльную долевую сѣнь, простого, отвѣчающаго прежней системѣ характера, и нѣсколько тяжеловатый пятипрядѣльный клиросъ съ вѣнцомъ часовень вокругъ; снаружи, замыкающія лиція — по большей части горизонтальныя, фасадъ же напротивъ расчлененъ на французскій образецъ, съ двумя башнями, изъ которыхъ закончена одна южная (1529 г.). — Величайшая пышность развернулася потомъ въ фасадѣ трауайскаго собора, сооруженномъ въ 1506—90 гг.; поверхность его вся покрыта узорчатой высѣчкой, нишами для статуй и тому подобными украшеніями, какъ сплошнымъ филиграномъ; три портала, окаймленные капельно-висячею рѣзьбой, открываются между сильно-выступившими толщами готическихъ устоевъ. — Тамъ же къ началу 16-го вѣка относятся клиросъ св. Магдалины и внутренность корабля св. Іоанна Крестителя: позднѣйшей еще поры, уже съ наклономъ къ формамъ Возрожденія и съ чертвымъ притомъ схематизмомъ, — церкви Сен' Пизьё, Сен' Никола и Сен' Панталеонъ. Однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ созданій фантастической декораціи является наконецъ лекторій въ церкви св. Магдалины, выполненный 1506 г. мастеромъ Жаномъ Гуальдо или Гейльдъ.

Произведеніями этой эпохи не такъ богата Бургундія. Послѣ пожара 1465 г. отѣнскій соборъ украсился стройною башней надъ средокрестіемъ, часовнями въ продольномъ кораблѣ и фантастически-убранною трибуной для органа. Слѣдуетъ также указать на позднѣйшія части неверскаго собора, отличающіяся красивымъ и стройнымъ развитіемъ. — Особое значеніе имѣетъ потомъ церковь Пресв. Богородицы въ Бру, мавзолей бургундскихъ владѣтелей, сооруженный однимъ нѣмецкимъ мастеромъ въ 1506—36 гг. Трехпрядѣльная въ широкихъ размѣрахъ и съ простымъ устройствомъ клироса, отличается она живою обдѣлкой архитектурныхъ частей; въ наружной же декораціи представляетъ, напротивъ, разные произвольно-фантастическіе элементы. Къ началу 16-го вѣка относится еще фасадъ турецкой соборной церкви.

Въ Бретани было болѣе архитектурной дѣятельности, и изъ гранитныхъ ея зданій глядитъ серьезная массивность, иногда игриво окруженная вычурною декораціей и отчасти не безъ англійскихъ вліяній. Таковы наприм.

церковъ въ Фольгоа (конченная 1419 г.), съ розетнымъ окномъ въ замочной стѣнѣ клироса; основанный въ 1424 г. кемпёрскій соборъ, съ луковидными столпами и со сводами на консоляхъ (подставахъ), а по фасаду съ двумя оригинально обдѣланными башнями; развалина церкви кордельеровъ тамъ же, съ рѣшительно англійскими деталями; прямолинейно замкнутые клиросы дольскаго собора и церкви въ Понкруа, и др. — Здѣсь встрѣчаются иногда и восьмиугольные гранитные столпы, наприм. въ богомольческой часовнѣ Сенъ Жанъ дю Дуа (du Doigt) близъ Морле (1440—1513 гг.), въ ламбадекской церкви и во мног. друг.



Видъ замка Мельянъ. По дю-Соммерару.

Далѣе, значительны особенно по вѣншей декоративной отдѣлкѣ: фасадъ церкви Сенъ Ноа въ Пёмаркѣ, церковь св. Фіакра въ Фауа, съ живописнымъ башеннымъ сооруженіемъ, церковь Сенъ Тромёръ въ Каргè (Carghè) съ башнею посреди фасада, выстроенною съ 1529 по 1535 г., и ми. др. Слѣдуетъ потомъ назвать соборъ въ Трегè, очень разновременной постройки, съ очень статочною башнею на южномъ крылѣ поперечья; позднѣйшія части собора въ Сенъ Бриекѣ, церковь св. Леонарда въ Фуждёрѣ,

1406—40 гг., фасад Сент' Обена въ Герандѣ (Guérande), начатый въ 1434 г. фасадъ нантскаго собора вмѣстѣ съ кораблемъ, и т. д.

Свѣтское зодчество также достигаетъ въ позднее это время предельной чистоты живописности склада и богатой выработки. Благороднѣйшимъ созданиемъ этой эпохи представляется домъ знаменитаго Жака Кёра въ Буржѣ, выстроенный въ 1443—53 гг., вполне замковое сооруженіе, величаво обступяющее своими массами внутренній дворъ. — Потомъ въ Парижѣ—Отель де



Система верховныхъ частей главнаго крыла Судебной Палаты въ Руанѣ. По Шюжену.

Клюні, прежнее мѣсто жительства клюнійскихъ аббатовъ, конца 13-го столѣтія. —Итальянскому мастеру Фра Джакомо, и по всей вѣроятности неправильно, приписывается замокъ Мельянъ (Meillant) близъ Сент' Аманда, зданіе роскошно-фантастической отдѣлки. — Съ полнымъ вкусомъ великолѣпнѣе выработана такъ-называемый «Посольскій Домъ» (Отель дез' Амбассадёръ, онъ же и Отель д' Англтерръ) въ Дижонѣ; проще, но съ множествомъ украшенныхъ рѣзбой кровельныхъ теремковъ,—замокъ въ Жоселенѣ и герцогскій замокъ въ Нантѣ. — Блестательнѣйшее развитіе свѣтскаго зодчества встрѣчаемъ въ замкахъ Нормандіи, преимущественно въ Руанѣ. Великолѣпный образецъ самой богатой декораціи представляютъ позднѣйшія части (1499 г.) Судебной Палаты (Палё де Юстисъ), раннія же части (1493 г.) проще; особенно смѣла, блестяща, но вмѣстѣ и крайне прихотлива декорація, увѣличивающая зданіе.

Изъ числа городскихъ думъ предпочтительно заслуживаетъ вниманія сен' каптенская, удачное подражаніе фландрскимъ образцамъ. Проще городскія думы въ Нуайонѣ и Сомюрѣ. Потомъ — красивая набатная или вѣчевая башня въ Эврѣ, стройная съ осьмиугольнымъ верхомъ, сооруженіе 13-го столѣтія.

Южные края Франціи остаются при томъ нестромъ разнообразіи направленій, какимъ отличалась уже и предшедшая эпоха. Клиросъ тулузскаго собора, въ детальныхъ формахъ поздней готики, примыкаетъ къ схемѣ сѣверной школы; соборъ въ Ошѣ (Auch), построенный съ 1439 г., и церковь св. Михаила въ Бордо, послѣдняя однакожь съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ, представляютъ во внутреннемъ строѣ сродственные тому элементы. — Богато развитыя башенныя сооруженія по сѣверной си-

стемъ есть при церкви города Мирпуа (Mirepoix), при начатомъ въ 1362 г. мандскомъ соборѣ (Mende) и особенно благолѣпное и нарядно выработанное при соборѣ въ Родесѣ (Rhodéz). — Далѣе, принадлежитъ сюда великолѣпное поперечье лиможскаго собора. Въ высшей степени значительна церковь Сен' Низье въ Лионѣ, существенно принадлежащая 15-му столѣтію; она широкихъ и тяжелыхъ пропорцій, съ пониженными перемычными арками, блестящими сводами и узорчатымъ оконнымъ переплетомъ. — Въ Провансѣ къ позднему этому времени относятся главныя части церкви св. Максимиана, обозначенныя 1480-мъ г.; кромѣ того церковь св. Петра въ Авиньонѣ и соборъ въ Эсѣ (Aix).

Въ заключеніе должно еще привести построенную съ 1601 по 1790 г. соборную церковь въ Орлеанѣ, какъ замѣчательный образецъ самопозднѣйшаго употребленія готики. Хотя, правда, черствая и лишенная живого чувства въ деталяхъ, она вполне послѣдовательно проводитъ готическую систему во всѣхъ существенныхъ частяхъ, соперничая до малѣйшихъ даже подробностей въ блескѣ и даже въ величавой гармоніи съ болѣе древними соборными церквами.

Въ ряду построекъ декоративнаго характера всѣхъ выше стоитъ конечно южное предѣвіе (наперть) альбійскаго собора, какъ одно изъ самыхъ полныхъ фантазій, богатыхъ и вмѣстѣ граціозныхъ произведеній. Словно арабскія декоративныя работы вдохновили мастера на чудное это созданье. То же надобно сказать о завиточныхъ убрашеніяхъ клироса и о лекторіи въ этомъ соборѣ.

Наконецъ уже рѣшительно испанско-мавританскій стиль напоминаетъ одна свѣтская постройка, Судебная Палата въ Перпиньянѣ, эффектная своей благолѣпной массивностью.

Нидерланды.

Обнаружившееся и въ прошлую еще эпоху національное преобразование готическихъ формъ происходитъ въ поздній этотъ періодъ на томъ же самомъ основномъ началѣ, и несущественное только видоизмѣненіе порождается здѣсь тѣмъ, что въ церковныхъ постройкахъ преобладаетъ болѣе сдержанная трезвость, а въ свѣтскихъ — роскошь и великолѣпіе.

Между бельгійскими памятниками во первыхъ должно привести церковь Потрдамъ дю Саблонъ (или Потрдамъ дѣ Виктуаръ) въ Брюсселѣ, зданіе конца 15-го вѣка, съ легкими, живо расчлененными столбами. Того же времени тамъ же еще церкви Потрдамъ дѣ ля Шапель (долевая стѣна), Сен' Жан' Батистъ и Сенг' Катеринъ. — Обновленный вслѣдъ за пожаромъ

1341 г. мехельнскій соборъ принадлежитъ еще отчасти 14-му столѣтію, снабженъ однако сводами только уже въ 1487 г., не раньше; клиросъ, первой половины 15-го вѣка, отличается вполне французскимъ расположеніемъ; могучая западная башня, заложенная въ 1452 г., производитъ самый благолѣпный эффектъ. — Превосходно выработаны потомъ строившаяся съ 1416 г. церковь Сен'Сюльписъ въ Дистѣ, основанная 1325 и законченная 1515; Сен' Гоммеръ въ Ліэррѣ, Сен' Жакъ въ Антверпенѣ (съ 1429 по 1560 г.) съ значительною западною башней, и мн. др. Переходъ къ голландскимъ постройкамъ составляетъ хоогстратенская церковь, 16-го столѣтія.

Далѣе, на востокъ въ Люттихѣ приведемъ верхнія части церкви св. Павла, хоромообразную церковь св. Креста, и въ Гѣѣ (Шу) коллегіатскую церковь Пресв. Богородицы, существенно обновленную послѣ пожара 1499 г.

Во фландрскихъ областяхъ церковь св. Вальбурги въ Уденардѣ — трезвое сооруженіе могучихъ размѣровъ; сюда же принадлежатъ: въ Гентѣ церкви св. Іакова и св. Михаила, послѣдняя выстроена съ 1440 по 1480 г.; въ Брюгге хоромообразная церковь Сен' Жилья и снабженная тонкими круглыми колоннами Сен' Жакъ; въ Куртрѣ построенная съ 1390 по 1439 г. церковь св. Мартина.

Потомъ верхняя часть фасада антверпенскаго собора, особенно шпиль сѣверной башни, начатой въ 1422 г. по плану Іоанна Амеліуса и оконченной въ 1518-мъ, — постройки, отличающіяся перехитренною изысканностью и обдѣланныя въ игриво-декораціонныхъ формахъ. Къ системѣ антверпенскаго собора примыкаютъ: церковь св. Петра въ Лувенѣ, которой клиросъ выстроенъ около 1433 г., съ огромнымъ, на три башни разсчитаннымъ, фасадомъ; Сент' Водрю въ Монсѣ (Бергенѣ), сооруженная приблизительно въ 1450—1582 гг., и замѣчательная возвышенностью пропорцій и богатою прорѣзною отдѣлкой; наконецъ нѣсколько позднѣйшая церковь аббатства Сен' Гюберъ (въ Люксембургѣ), начатая въ 1526 г. и оконченная во второй половинѣ столѣтія. — Подобное же направленіе обнаруживаютъ позднѣйшія части продольной сѣни св. Бавона въ Гентѣ, возведенныя въ 1533 — 50 гг.; церковь св. Іакова въ Люттихѣ съ многоугольнымъ клиросомъ и въѣзомъ часовень безъ обхода, съ отдѣлкою, напоминающею испанскій декоративный манеръ, именно съ филигранными подзорами по кромкамъ арокъ и блистательно изукрашенными звѣздчатыми и сѣтчатыми сводами; тамъ же простая и строгая церковь св. Мартина, законченная въ 1542 г., съ ясно расчлененными, луковчатыми столпами. — За одно изъ прекраснѣйшихъ созданій самаго исхода готики выдають наконецъ церковь аббатства Лобѣ въ Геннегау, выстроенную съ 1568 по 1576 г. и раззоренную въ 1793-мъ.

Къ декоративнымъ произведеніямъ исходной эпохи принадлежатъ позднѣйшія части часовни св. Крови въ Брюгге, именно боковой ея портикъ 1533 г., и часовня Чудодѣйственныхъ Даровъ (St. Sacrement des Miracles) въ Брюсселѣ, сооруженная съ 1533 по 1539 г., обѣ уже съ наклономъ къ формамъ Возрожденія; далѣе — великолѣпная сѣнь 1133 г. въ

церкви св. Петра въ Лувенѣ, а главное нѣсколько лекторіевъ, особенно одинъ въ сейчасъ названой церкви, другіе въ церквахъ эршотекской, тессендерлойской, дикемёйденской и св. Гоммера въ Льеррѣ (1534 г.), — все созданія фантастически-роскошной прихоти.



Внутренность церкви св. Якова въ Лютихѣ. По Шанюй.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ относится къ этому времени: торговые ряды въ Гентѣ, 1424 г., мясные въ Антверпенѣ, построенные съ 1500 по 1503; шкиперскій домъ въ Гентѣ, 1534 г., въ особенности же

брюссельская ратуша, ¹ основанная въ 1401 г. мастеромъ I. ванъ Тименомъ, самое блестящее и величественное этого рода зданіе, соединенное съ городской колокольной въ 340 футовъ вышины; стройный, тонкій шпиль послѣдней законченъ въ 1455 г. I. де Рёйсброкомъ; потомъ, ратуша лувенская, начатая въ 1448 г., законченная снаружи въ 1459,



Уденардская ратуша. По Шаубъ.

внутри въ 1463 г., менѣе брюссельской, но изукрашенная еще богаче; сравнительно простая, но изящно расчлененная ратуша въ Монсѣ, съ 1448 г., и подобная же въ Уденардѣ, 1527 — 30 гг., въ которой мотивы лувен-

¹ Denkmäler der Kunst, т. 51, фиг. 6.

ской и брюссельской ратушъ какъ будто бы послужили темой для новыхъ, знаменательныхъ преобразованій. Далѣе еще ратуши гентская, начатая въ 1481 г. и оконченная уже поздно; куртрейская (съ 1526 по 1528), болѣе простой обдѣлки; великолѣпнѣйшая, но не слишкомъ гармоническая, въ Аррасѣ, и принадлежащая 16-му же вѣку ратуша въ Леб.

Фрагментамъ сооруженіемъ поздней эпохи была потомъ выстроена съ 1531 г. и недавно сгорѣвшая антверпенская биржа, ¹ которой сквозныя галереи на колопнахъ и перемычкахъ обступали въ два яруса внутренней дворъ и которой декорація уже явно обличаетъ вліяніе Возрожденія; въ то же почти время и въ близко подходящемъ художественномъ характерѣ былъ отстроенъ съ 1508 по 1540 г. дворъ епископскаго дворца въ Люттихѣ съ подобною же чудовидною смѣсью стилей и съ роскошно игровою декораціей.

Въ Голландіи вышеуказанная система церковныхъ построекъ развилась до полной своеобразности только уже въ этотъ поздній періодъ. На ряду съ двумя великолѣпными сооруженіями прежнихъ эпохъ, — утрехтскимъ соборомъ и Николаевскою церковью въ Кампенѣ, возникаетъ въ это время третьимъ Иоанновская церковь въ Герцогенбушѣ (Буа-лѣ-Дюкѣ). Обновленный вслѣдъ за пожаромъ 1419 г., клиросъ ея былъ оконченъ въ 1492 г., а продольная сѣнь начата въ 1497-мъ. Выстроенный въ значительныхъ размѣрахъ, и преимущественно изъ песчанику, храмъ этотъ о пяти придѣлахъ съ высокимъ середнимъ кораблемъ и богатымъ клироснымъ сооруженіемъ, которое обведено вѣнцомъ часовень; наружность представляетъ систему готическихъ устоевъ въ полномъ развитіи. — Ближе подходитъ къ болѣе строгой бельгійской системѣ столь же богато выработанная во внутреннемъ расположеніи церковь Пресв. Богородицы въ Дордрехтѣ; равно и церковь св. Лоренца въ Роттердамѣ, выстроенная съ 1412 или съ 1449 по 1472 г., отличающаяся только своими деревянными сводами.

Величественною и оригинальною постройкой изъ тесанаго камня представляеть церковь Пресв. Богородицы въ Амстердамѣ, начатая въ 1408 г. и конченная послѣ 1470-го; клиросъ здѣсь пятичастный съ обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ, долевая сѣнь, начиная съ пятичастнаго подѣла, переходитъ потомъ въ трехчастный и замыкается какъ бы неоконченною. Расчлененіе столповъ и аркадъ, равно какъ и идущихъ отъ консолей пристрѣлищъ*,

¹ Denkm. der Kunst, рис. 51, фиг. 7.

* Мы имѣли уже случай замѣтить, что пристрѣлищны (колонны, дудки), которыми обставлялись главные столпы, не всегда идутъ снизу, а часто поднимаются только начиная съ известной высоты и опираясь въ такомъ случаѣ на устроенныя для нихъ подставки или консоли.

поразительно напоминает систему английской готики; своды только въ боковыхъ притворахъ каменные, въ среднемъ корабль — деревянные. — Потомъ церковь св. Стефана въ Пимвегенѣ, которой клиросъ, возведенный изъ тесаного камня и кирпича, представляетъ нѣсколько очерствѣлый уже характеръ, однакожь окруженъ еще обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ въ формахъ 15-го столѣтія; поперечная стѣна трехчастная и снабжена, какъ и середній корабль деревяннымъ покрытіемъ, въ видѣ коробоваго свода и въ стилѣ Возрожденія.

Изъ высокопарныхъ построекъ съ упрощеннымъ планомъ значительна церковь св. Бавона въ Гарлемѣ, которую должно отнести къ 15-му столѣтію, и которая впрочемъ уже суховата въ обдѣлкѣ; зачатки оставшихся невыведенными упорныхъ арокъ указываютъ на предполагавшееся здѣсь каменное покрытие, которое однакожь въ 16-мъ вѣкѣ замѣнено вездѣ, кромѣ средокрестья, деревянными звѣздчатыми сводами. Такова же церковь св. Урсулы въ Дельфтѣ, которой корабль выстроенъ съ 1412, а клиросъ съ 1453 г., освященъ же въ 1476, и которая, за исключеніемъ одного клироснаго обхода, вся покрыта деревянными сводами, и мн. др.

Въ самую послѣднюю пору готики снова появляется въ нѣкоторыхъ памятникахъ камнесводчатое покрытие, и притомъ болѣею частію выполненное очень смѣло. Такъ наприм. высокій средній сводъ клироса въ церкви св. Мартина въ Грѣнингенѣ возведенъ безъ упорныхъ арокъ; такова же Екатерининская церковь въ Утрехтѣ 1524 г., и клиросъ Іоанновской церкви тамъ же, 1539-го. — Накопецъ, какъ очень замѣчательное созданіе исходной поры готическаго искусства слѣдуетъ назвать церковь св. Іоанна въ Гудѣ (Gouda), основанную правда въ 1485 г., но обновленную послѣ пожара въ 1532, съ круглодужными аркадами и съ коробовымъ, сплошь деревяннымъ сводомъ.

Изъ числа хоромообразныхъ церквей многимъ даны были тогда каменные своды и отвѣчающее высокопарной системѣ расчлененіе опоръ. Сюда принадлежатъ Михайловская церковь въ Цволле (1406—46 гг.), корабль св. Мартина въ Грѣнингенѣ, церкви св. Іакова, св. Николая и св. Гертруды въ Утрехтѣ, послѣдняя однакожь съ деревянною крышею, и мн. др.

Въ болѣею числѣ церквей встрѣчаемъ, напротивъ, круглыя колонны (вмѣсто готически-расчлененныхъ опоръ), но обыкновенно съ деревянными сводами въ покрытіи. Каменные своды находятся въ восточныхъ частяхъ амесфортекой церкви съ 1430 г., въ церкви св. Мартина въ Больсвардѣ съ 1446; деревянными сводчатыми потолками при тонкихъ сравнительно аркадахъ снабжены: Николаевская церковь въ Амстердамѣ; Іоанновская въ Горнѣ (Hoorn), клиросъ съ 1405, корабль съ 1429; Іаковлевская въ Гаагѣ 1434 г., св. Лоренца въ Веспѣ (Weesp), освященная 1462, и др. Также церковь св. Вальбурги въ Цютфенѣ, передѣланная послѣ пожара 1446 г. съ удержаніемъ прежнихъ романскихъ еще частей. — Въ качествѣ двуриздѣльныхъ хоромообразныхъ церквей должно назвать

Миноритскую и Виолеемскую въ Цволле, католическую въ Девентеръ и монастырскую въ Гаагѣ; въ качествѣ однопредѣльно-крестовой постройки — церковь Пресв. Богородицы въ Цволле.

Британскіе края.

Англійская архитектура въ эту позднюю эпоху именно и пріобрѣтаетъ свой характернѣйшій складъ. Хорошообразно и свободно поднимаются ея зданія, съ широкими, свѣтлыми окнами, которыхъ богатый переплетъ образуется болѣе и болѣе изъ отвѣсно сбѣгающихъ жезловъ или валиковъ (такъ называемый «перпендикулярный стиль»), упорныя арки отпадаютъ прочь, системы готическихъ устоевъ упрощаются до крайности, а въ устройствѣ потолковъ начинаетъ преобладать дерево съ великолѣпною отдѣлкой. Арки выводятся по большей части въ пригнетенной сверху стрѣлчатой формѣ, такъ называемой «Тюдоровской» (со второй половины 15-го вѣка). Всѣ площади покрыты рейкообразной выстѣчкой, одѣвающей своимъ игривымъ узоромъ сильныя, простые подѣлы расчлененія. Наружность зданій, благодаря плоскимъ кровлямъ, спрятавшимся за высокими зубчатыми вѣнцами, пріобрѣтаетъ видъ простой горизонтальности; передъ фасадомъ высятся обыкновенно въ одиночку благолѣпная башня.

Къ ранней порѣ 15-го столѣтія принадлежитъ значительная Редклифовская церковь въ Бристолѣ, съ пристроенною къ ней Богородичной Часовнею (Леди-Чѣпель) и съ трехпредѣльнымъ поперечьемъ; середній корабль съ расчлененными пикувыми столпами и богатыми стѣчатыми сводами, окна съ перпендикулярно-узорчатымъ переплетомъ. — Позднюю же эпоху знаменуетъ и церковь въ Батѣ (1500—1539 гг.); здѣсь также расчлененныя столпы и арки, послѣднія въ пригнетенной тюдоровской формѣ, а своды въ нарядной вѣрной; широкія и высокія окна снискали этому зданію прозвище «Англійскаго Фонаря». — Древнѣйшіе памятники снабжены въ это время сводами или какими-нибудь дополненіями къ прежнимъ постройкамъ. Таковъ наприм. клиросъ корвичскаго собора, котораго блестящій верхъ вмѣстѣ съ разными передѣлками старинныхъ частей зданія принадлежитъ исходу готической эпохи; таковъ клиросъ церкви крайстчорческаго пріоратства въ Гамширѣ, и др.

Большая часть памятниковъ, особенно юговосточныхъ графствъ, отличается богатыми деревянными потолками и соответственнымъ тому строемъ и расчлененіемъ. Прекраснымъ этому образцомъ слыветъ церковь въ Мельфордѣ, съ тонкими, благородно расчлененными столпами, съ опорными колонками для поддержки богато-развитою покрытія, съ ясно расположенной

виѣшностью, замыкающейсѣ вверху зубчатый вѣнцомъ. — Не менѣе благолѣпна левенгамская церковь, изукрашенная еще блистательнѣй и снаружи и внутри; — также такседская церковь, съ роскошно-развитыми окнами въ боковыхъ притворахъ; за тѣмъ, въ особенности большая Маріинская церковь въ Кембриджѣ (1478—1519 гг.), характеристическое зданіе поздней эпохи, съ сильно расчлененными столпами и тюдоровскими арками, и мн. др.



Levensham.

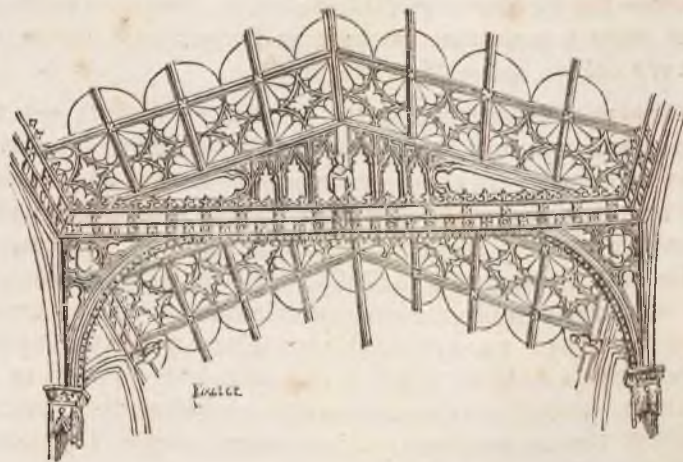
Внутренняя система левенгамской церкви. По Брестонъ-Рялю.

Далѣе, значительною постройкой этого времени слѣдуетъ назвать Маріинскую церковь въ Оксфордѣ; клиросъ возведенъ съ 1443 по 45 г., корабль въ 1488, съ тонкими, богато расчлененными столпами и со вкусомъ обдѣланными арочными устоями. Тамъ же церковь св. Петра въ близко подходящемъ стилѣ. — Далече не столь важная кеттерингская церковь замѣчательна одною изъ прекраснѣйшихъ готическихъ башенъ съ тонкимъ шпилемъ; отличная церковь въ Вистонѣ, 1534 г., хоромообразной системы съ великолѣпнымъ деревяннымъ покрытіемъ; въ Ковентри и въ Стратфордѣ на Авопѣ — церкви съ необыкновенно широкими и свѣтлыми окнами. Церковь въ Тантаонѣ (Taunton), съ высокой, въ верхнемъ ярусѣ богато декорированной башней; хоромообразная, стройная церковь въ Мэльборо (Marlborough), и мн. др.

Въ Бостонѣ церковь св. Бѣтольфа отличается благолѣпными пропорціями, широкимъ и свободнымъ расчлененіемъ пространства и значительною западною башней, съ легкимъ восьмиугольнымъ шпилемъ въ видѣ фонаря; похожа на нее церковь въ Лаутѣ (Louth), съ перетоненнымъ однако шпилемъ надъ массивною снизу башней 16-го столѣтія; въ Йоркѣ освященная 1424 г. Святокрестовская церковь, съ тонкими расчлененными столпами безъ капителей; церковь св. Кутберта, тамъ же, съ богатымъ деревяннымъ потолкомъ; церкви Сентъ-Мікель-лѣ-Бѣльфри, 1535—45 гг. Потомъ, Маріинская церковь въ Тѣрскѣ (Thirsk), съ наряднымъ потолкомъ, и криптою подъ клиросомъ; блистательно украшенная Маріинская же церковь въ Бѣверли, которой клиросъ въ нижней своей части идетъ еще изъ 14-го столѣтія, тогда какъ богатые потолочныя работы и все прочее принадлежатъ позднеготической порѣ. — Далѣе, фантастично-декорированная башня Николаевской церкви въ Ньюкастлѣ на Тайнѣ, коллегіатская церковь въ Манчестерѣ и церковь въ Тонгѣ, замѣчательная благолѣпною башней надъ средокрестьемъ, съ восьмиугольнымъ верхомъ и стройно-тонкимъ шпилемъ.

Особенно мило и нарядно развѣтывались деревянные эти потолки въ небольшихъ сравнительно сооруженіяхъ, наприм. въ капитульныхъ домахъ. Одинъ изъ блистательнѣйшихъ, экзетерскій, продолговатаго оцлада, съ

плоско выгнутымъ пышно украшеннымъ потолкомъ, покоящимся на богатыхъ опорахъ. Еще канитульный домъ въ Кантербѣри, котораго такъ же декорированный потолокъ имѣетъ форму коробоваго свода.



Потолокъ канитульнаго дома при эвзетерскомъ соборѣ. По Бриттону.

Очаровательнѣйшимъ образомъ воспроизводится эта граціозная игра формъ въ сооруженіи каменныхъ сводовъ и, благодаря висящимъ гроздьями замочнымъ камнямъ и нарядно узорчатой выстѣлкѣ по всѣмъ площадямъ, часто доходитъ до полнаго фантазіи, хотя и игриво-декоративнаго только выраженія. Особенно блестящій тому примѣръ представляетъ клирость окефордскаго

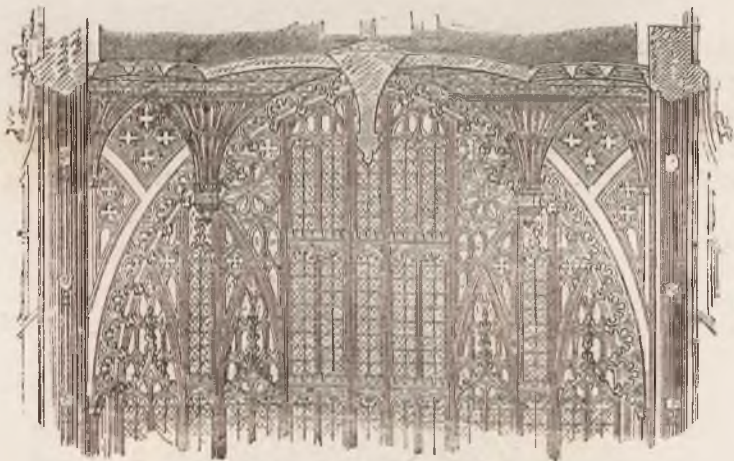


Сводчатый потолокъ крытаго хода при глосстерскомъ соборѣ. По Бриттону.

собора, и еще въ высшей степенн соборъ глосстерскій, который въ 14-мъ столѣтіи подвергся роскошной перестройкѣ, законченной только въ 15-мъ. Клірость одѣтъ тогда какъ цѣлзя блистательнѣй узорчатою выстѣч-

кой, напоминающей почти тонкую столярную работу и покрывающей, кромѣ оконъ, всѣ площади; къ нему пристроена Богородичная часовня въ такомъ же, только немножко грубоватомъ стилѣ, а къ цѣлому собору присовокуплены переходы, крытые великолѣпными вѣрными или пальмовыми сводами и производящіе дивный фантастическій эффектъ. — Такую же форму сводовъ, только еще легче и свободнѣе, находимъ въ Богородицкой часовнѣ питер-бороускаго собора, конца 15-го столѣтія.

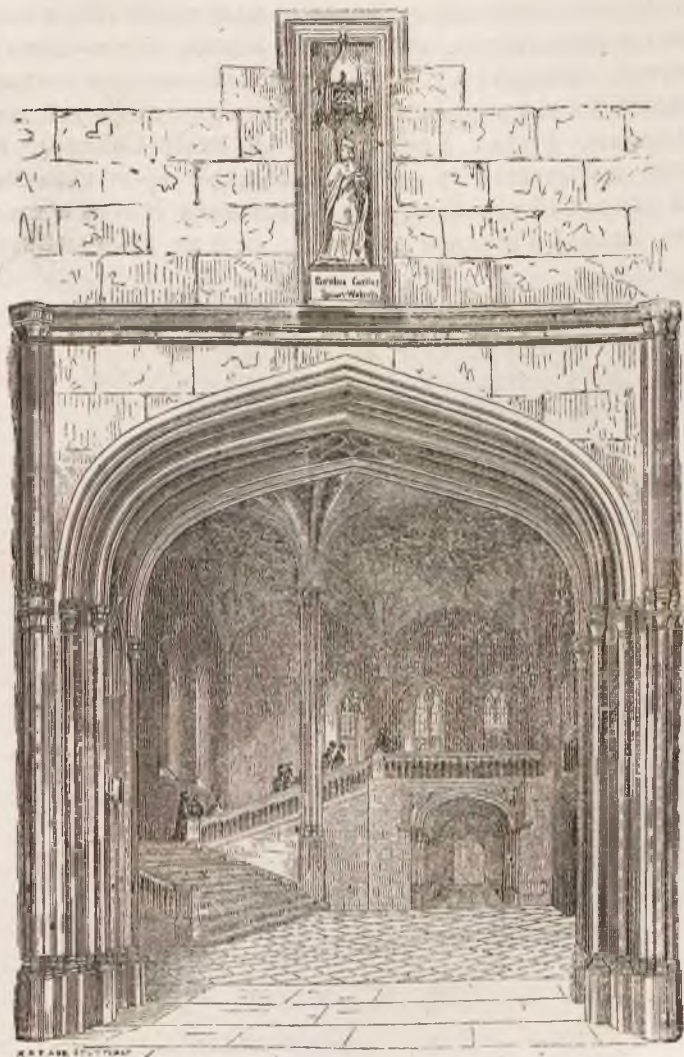
Разныя нарядныя часовни послѣдняго времени соединяютъ всѣ элементы блистательнѣйшей декораціи, и особенно самую роскошную выработку этихъ сводчатыхъ потолковъ, для порожденія возможно-высшей эффектности. Сравнительно всѣхъ проще обдѣлача часовня Бошанъ (Beauchamp) въ Варвикѣ, воздвигнутая надъ гробомъ умершаго въ 1439 г. варвикскаго графа, Ричарда Бошанъ, и освященная въ 1475. Своды въ ней сѣтчатые, а стѣны и широкія окна покрыты богатою узорчатою высѣчкой. — Значительнѣй часовня Королевской коллегіи (King's College) въ Кембриджѣ, оконченная только въ 1530 г. При 78-ти футахъ высоты и 45-ти ширины, она чрезвычайно вытянута въ длину, именно на 310 футовъ. Между вдвинутыми внутрь устоями подѣлааны низкія часовни, которыя и доводятъ общую ширину зданія до 78-ми футовъ. Пристрѣлины связаны съ поперечными под-



Разрѣзъ верхней части часовни Генриха VII, съ окномъ западной стороны.
По Брестонъ-Ризю и Брези.

дугами, римически пересѣкающими необыкновенно блестящіе вѣрные своды. Общій эффектъ, при всей пышности, торжественно степененъ, и паружность также отличается благородствомъ своихъ формъ. По плану и выработкѣ близко подходитъ къ ней часовня св. Георгія въ Виндзорѣ, основанная въ 14-мъ вѣкѣ, расширенная къ концу 15-го и законченная въ 16-мъ, трехпрядѣльное зданіе, простирающееся на 218 футовъ въ длину и на 65 ф. въ ширину и пересѣченное короткимъ поперечемъ. Всѣ рѣшительно арки — пригнетенной тюдоровской формы, вовсѣхъ архитектурныхъ частяхъ, особенно въ окнахъ, —

и по преимуществу въ колоссальномъ западномъ окнѣ, — господствуютъ прямоотвѣсные переилеты и выѣмки, а по сводамъ развернуты богатые декоративные узоры неходной этой эпохи. — Наконецъ, самымъ высокимъ произведеніемъ этого до крайности роскошнаго стилиа является часовня Генриха VIII, ¹ на восточномъ концѣ вестминстерской церкви въ Лондонѣ, выстроенная въ 1502—20 гг. Трехчастно простирается она на



Сънная лѣстница коллегіи Крайстчерчъ въ Оксфордѣ. По Рунду.

104 фута 6 дюймовъ въ длину вплоть до многоугольно-замкнутого клироса, обрамленная цѣлою системой крѣпкихъ многоугольныхъ устоевъ, между ко-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 52, флгг. 12 и 13.

торыми окна выступают въ видѣ многоугольныхъ же опять фонарей и съ декорациею на манеръ замковой. Чрезвычайно блестящи своды: направленные внизъ и вверхъ вѣерообразныя поля ихъ, висячіе грозды замочныхъ камней и роскошная вездѣ узорчатая выѣвка производятъ дивно-фантастическій эффектъ и подлинно сказочную прелесть, такъ что изглаживаютъ всякій даже намекъ на прозаическія условія прочной конструкціи.

Великое значеніе имѣютъ потомъ коллегіи, обширныя постройки, подобныя средневѣковымъ монастырямъ, и какъ по цѣли своей, такъ и по формѣ—полудуховная и полусвѣтскія, съ крытыми ходами, лѣстничными сѣнями, залами собраній, часовнями и т. п., блестящей обыкновенно постройки и отделки. Важнѣйшія и многочислѣннѣйшія изъ нихъ въ Оксфордѣ: коллегія св. Магдалины, Всѣхъ Усопшихъ (All-Souls-College), Новая и др., особливо выстроенная въ третьѣ десятилѣтіе 16-го вѣка коллегія Церкви Христовой (Крайстчёрчъ) съ большими сѣнями и стольже великолѣпною, сколько и изящною лѣстницей; сюда же принадлежитъ и ауди-



Сѣни эльгамскаго дворца. По Фергуссону.

торія Богословской Школы (Divinity School). — Нѣчто подобное находимъ еще въ Кембриджѣ, гдѣ преимущественно слѣдуетъ назвать коллегіи Королевскую и Троицкую (King's и Trinity colleges). — Не менѣе важна коллегія въ Итонѣ, съ примѣсною элементою Возрожденія.

Очень благолюбиво развернулась также постройка крѣпких замковъ (бурговъ), величаваго сооруженія, съ роскошными сѣнями и многобашенною выработкой снаружи. Таковъ относящійся ко второй половинѣ 16-го вѣка Кросби-Галль въ Лондонѣ, съ замѣчательною залой, 69-ти футовъ въ длину; таковъ еще эльтгамскій дворецъ, съ залой въ 101 ф. длиною, гдѣ особенно достоинъ вниманія великолѣпный и прекрасно выдержанный потолокъ, и ми. др.

Наконецъ есть бездна декоративныхъ произведеній, лекторіевъ, трибунъ, надгробныхъ памятниковъ и т. д., посвящихъ по большей части характеръ господствовавшаго здѣсь изукрашеннаго стіля. Одна изъ прелестнѣйшихъ вещей въ своемъ родѣ — надгробная часовня графини Пзабеллы Варвикъ, 1438 г., въ церкви аббатства Тьюкебѣри; таковъ же могильный памятникъ герцога Гемфри Глосстера (ум. въ 1447 г.) въ церкви аббатства Сентъ Альбансъ, и множество архіепископскихъ и епископскихъ монументовъ въ соборахъ.

Въ Шотландіи блестящимъ образцомъ позднеготической архитектуры слѣдуетъ впервыхъ привести развалины церкви аббатства Мельрозъ, которой долевая сѣнь построена въ 1453 г., съ тонкими столбами, роскошными сѣтчатыми сводами и нарядно широкими окнами съ перпендикулярнымъ узорчатымъ переплетомъ. — Красивые узоры такого рода находятся потомъ въ церквяхъ св. Михаила въ Дилитго и соборной въ Фортрозѣ, законченной послѣ 1483 г. Фантастично-страшное сооруженіе — основанная въ 1466 г. рослинская часовня съ старобытно-шотландскими коробовыми сводами и съ чудовидною декораціей. — Вначалѣ 16-го столѣтія обнаруживается въ цѣломъ ряду памятниковъ приближеніе къ позднеанглійскому стилю. Таковы церкви въ Ледикеркѣ на Твидѣ, другая въ Стерлингѣ, Маринская въ Литъ (Leith), и ми. др.

Замковыя постройки этого времени въ Дилитго, Бортвикъ, Крейтонтъ (Crichton) и Крегмилларъ.

Скандинавскіе края представляютъ лишь немногіе примѣры позднеготическаго зодчества.

Въ Норвегіи шегольскимъ образчикомъ такого рода можно назвать только остатки монастыря Люзе (Lyze) въ области Зейдхорделандъ.

Въ Швеціи по развалинамъ Еватеринской церкви въ Висби, на островѣ Готландѣ, можно видѣть, какова была позднеготическая хоромная постройка въ германскихъ прибалтійскихъ земляхъ. — Другія менѣ важныя сооруженія въ области Скопе: Маринская церковь въ Негадѣ, церкви въ Бастодѣ, Альтстадѣ, Энгельхольмѣ и монастырская въ Лундѣ.

Пиренейскій полуостровъ.

Поздняя испанская готика въ сущности обнаруживаетъ многія знаменательныя черты внутренняго сродства съ поздней готикою другихъ странъ Европы, и особенно Германіи. И здѣсь въ общемъ окладъ зданій проявляется болѣе холодный, сдержанный смыслъ, стремящійся только къ величавымъ пространственнымъ эффектамъ и небрежущій красотою выработки. Зато декоративная часть развертывается въ такомъ изобиліи, въ такомъ богатствѣ, съ такой силою, какъ можетъ статься болѣе ни гдѣ. Съ одной стороны, къ концу этой эпохи вторгаются сюда формы арабскаго стиля, съ другой — формы Возрожденія, и сливаются съ собственно-готическими въ такую смѣсь, которой, при всей странной ея фантастичности и чрезмѣрномъ сплошь великолѣпнн, не лзя отказать въ очаровательно-живописномъ эффектѣ.

Самое величественное зданіе этой эпохи, севильскій соборъ,¹ начато въ 1403 г. на мѣстѣ мавританской мечети и кончено въ 16-мъ столѣтіи; куполь надъ средокрестьемъ замкнутъ въ 1507 г. и потомъ за скорымъ его паденіемъ (1511 г.), возстановленъ опять въ 1517-мъ. Храмъ, о пяти корабляхъ, простирается на 291 футъ въ ширину при длинѣ въ 398 футовъ; по сторонамъ боковыхъ кораблей тянутся ряды часовень; поперечье не выступаетъ за черту продольной стѣны впередъ; клиросъ, прежде замыкавшійся

прямолинейно, дополненъ въ эпоху Возрожденія небольшою апсидой. Эффектъ цѣлаго поразительно величавъ, и при незначительной высотѣ середняго корабля съ маленькими верховыми окнами, соборъ смотритъ широкою и свѣтлою палатой; снаружи высятся увѣнчанныя фіалами устои и перемычныя арки; фасадъ завершенъ въ серединѣ горизонтально и безъ башни.



Увѣнчаніе столповъ въ Сан' Гуанъ де лос' Рейесъ въ Толедо.
По Вилья-Амплю.

Другія зданія этой эпохи слѣдующія: соборъ въ Геронѣ (съ 1416 г.), соборъ въ Сарагосѣ, съ кораблями равной высоты; соборъ въ Гуэскѣ (съ 1400 г.); приходская церковь въ Дарокѣ (1441); церковь Санта Марія-ла-Антиква въ Фуэнтетеррабіи, гдѣ кажется замѣтно уже французское вліяніе; какъ отмѣню важныя памятники 16-го вѣка должно назвать саламанкскій соборъ, построенный съ 1513 г. въ видѣ благолѣпной хоромной

церкви, и соборъ въ Сеговіи, возведенный съ 1522 г. по образцу богато-развитой во Франціи высокопарной системы. — Далѣе, церковь Сан' Гуанъ-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 2.

де-лос' Рейесъ въ Толедо, сооруженная въ 1494—98 гг. Фердинандомъ и Изабеллою, одинъ изъ блистательнѣйшихъ образцовъ великолѣпной испанской декорации, съ рѣшительнымъ уже переходомъ къ формамъ Возрожденья, и мн. др.

Крайне роскошная декорация поздней этой эпохи всего вольнѣе развертывается на отдѣльных частяхъ зданій, фасадахъ, часовняхъ и т. п., которые въ это именно время придѣлывались къ прежнимъ памятникамъ. Богатѣйшій и велемощнѣйшій изъ всѣхъ церковныхъ фасадовъ въ Пенаніи представляетъ



Видъ бургосскаго собора. По Шалюй.

намъ бургосскій соборъ.¹ Средняя часть зданія о двухъ большихъ стрѣльчатыхъ окнахъ, съ парадною надъ ними галлереею въ видѣ увѣнчанья; обѣ башни устроены по угламъ на манеръ нѣмецкихъ фасадныхъ сооруженийъ и хотя безъ обычнаго тамъ осьмиугольнаго верха, но съ тонкими осмигранными каменными шпильями, богато украшенными узорчатою про-

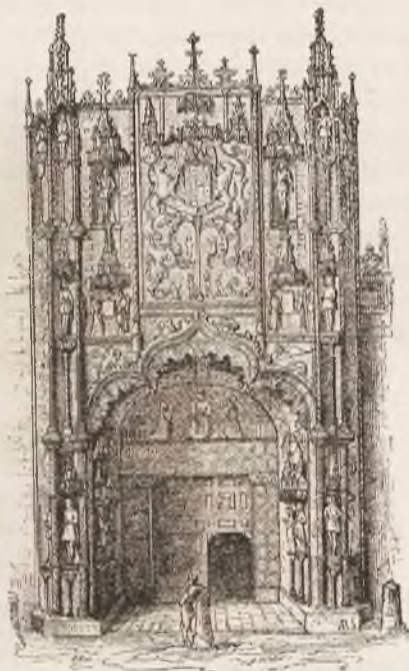
¹ Denkmäler der Kunst, рис. 58, фигг. 3 и 4.

рѣзью. Строителемъ этихъ частей въ 1442 г. называютъ нѣмецкаго мастера, Иоанна изъ Кёльна; но грубоватыя и тяжелыя отчасти подробности вовсе не отвѣчаютъ благородному и тонкому пошибу рейнской готики. — Съ 1487 г. къ клиросу прибавлена часовня Коннетабля (капелля дель-Кондестабле), одинъ изъ самыхъ роскошныхъ образцовъ испанской готики, съ зубчатыми арками, съ размашистыми нишами и со всеми возможными прикрасами этого стиля. Обрушившійся въ 1539 г. куполь надъ средокрестьемъ возстановленъ въ 1567-мъ, при чемъ вошла рѣшительная примѣсь элементовъ Возрожденья.

Въ толедскомъ соборѣ задуманный совершенно иначе фасадъ, украсился въ это время съ южной стороны башнею (1380—1440 гг.), которая внизу четырехугольна и украшена узорчатой выѣжкой, но кажется осьмигранною вмѣстѣ съ позднѣйшимъ чудовищнымъ своимъ шпилемъ. Великолѣпное позднеготическое произведеніе, однакожь больше въ стилѣ французской



Дверь капитульной залы въ толедскомъ соборѣ. По Вилья-Амилю



Порталь коллегіума св. Григорія въ Вальядолидѣ. По Вилья-Амилю.

готики, составляетъ сверхъ-того такъ называемый «Львиный порталъ» южнаго поперечья, выполненный съ 1439 г. Аннекеномъ де Эгасомъ изъ Брюсселя. Напротивъ роскошнѣйшими работами въ чисто-испанскомъ уже духѣ представляются часовня Сантьяго, конца 15-го столѣтія, клиросный лекторій и лежащая въ середнемъ корабль Большая часовня (капелля Майоръ). Такъ же богата дверь капитульной залы собора, обнаруживающая примѣсь мавританскихъ формъ къ позднеготическимъ.

Равномѣрно и нѣкоторыя части наружной отѣлки леоцкаго собора относятся къ этой поздней эпохѣ; такъ наприм. къ западной сторонѣ его пристроена южная башня, тонкая и легкая, въ совершенно развитыхъ готическихъ формахъ и съ воздушнымъ, прорѣзью украшеннымъ, шпилемъ. — Кромѣ-того нѣсколько другихъ башень, напоминающихъ стройностью своихъ сквозныхъ вершинъ нѣмецкую готику. Таковы башни: картузіанскаго монастыря Мирафлоресъ, которой мастеромъ тоже называютъ Іоанна Кельскаго; монастырскаго церкви Санта Крусъ въ Сеговіи, церкви св. Феликса въ Геронѣ, соборовъ барселонскаго и овіадекаго, — послѣдняя блистательнѣй въсѣхъ остальныхъ.

Разные крытые ходы не менѣе башень обнаруживаютъ все богатство декоративнаго стиля этой эпохи, съ нѣкоторой только примѣсью формъ Возрожденія. Таковы: крытый ходъ монастыря Санъ Сальвадоръ въ Оньѣ (1495—1503 гг.), церкви Санъ Франсиско эль-Гранде въ Валенсіи, соборовъ сеговійскаго, сигуэнскаго (1507 г.) и леоцкаго. И мн. др.

Разныя другія сооруженія, посвященныя общественной жизни или частной, отличаются такою же великолѣпной отѣлкою, при чемъ важную роль играютъ соответственныя здѣсь крытымъ ходамъ аркады чистыхъ или нарядныхъ дворовъ. Нетишо блестящее въ этомъ родѣ созданіе выстроенный съ 1488 по 1496 г. коллегіумъ св. Григорія въ Вальядолидѣ, съ шпшио декориро-



Аркада во дворѣ коллегіума св. Григорія въ Вальядолидѣ. По Вилья-Амвию.

ваннымъ фасадомъ и съ аркадною галереей, выполненною фантастически богато въ разнообразной смѣси формъ. Точно такъ же саламацкскій университетъ, основанный къ концу 15-го вѣка Фердинандомъ и Изабеллою; биржи въ Валенсіи (1452 г.) и въ Пальмѣ на островѣ Маіоркѣ, чрезвычайно знаменательное, рыцарски-благотѣльное сооруженіе; такъ-называемая Лудіансія Реаль (королевская приемная) въ Барселонѣ. — Сверхъ того дворцы или чертоги въ Валенсіи, Сеговіи, Саморѣ и друг. мѣст., часто съ рѣшительно-мавританскими воспоминаньями. И мн. др.

Въ Португаліи главнымъ произведеніемъ этой поздней эпохи слыветъ знаменитый мавзолей Дон' Эмануэля на восточной сторонѣ батальской церкви (Batalha), начала 16-го столѣтія, осьмиугольное зданіе съ часовнями и съ незаконченнымъ куполомъ, 65-ти футовъ въ поперечникѣ; оно массивно и знаменательно въ общемъ складѣ, притомъ все покрыто пестрою готико-мавританскою декорацией. — Къ тому же времени относится основанная 1499 г. монастырская церковь Сан' Геронимо въ Белемѣ, готической вообще конструкціи, но съ преобладаніемъ полукруглыхъ и подковообразныхъ арокъ и съ мавро-готическими деталями; далѣе, маленькій дворъ монастыря Пинья (Pinha) въ Спнтрѣ, обведенный богато-украшенными аркадами, круглодужными внизу и плоскодужными поверху.

Италія.

Итальянская готика уже въ первой половинѣ 15-го вѣка существенно поддается Возрожденіемъ, и какъ въ предшешую еще эпоху не было недостатка въ примѣрахъ возврата къ полуантичнымъ и вообще къ круглодужнымъ элементамъ, то теперь, съ возникшимъ сънова оживленіемъ антика, архитектура стала болѣе и болѣе утрачивать свой средневѣковой характеръ. Господство готическихъ преданій всего долѣ держалось еще въ верхней Италіи, и даже первая эпоха Возрожденія соединялась здѣсь съ разными воспоминаніями средневѣкового искусства. Поэтому и начнемъ мы свой обзоръ съ верхнеиталійскихъ памятниковъ.

Въ Миланѣ церковь Санта Марія делле Граціе, основанная 1463 г., представляетъ замѣчательный примѣръ простора внутренняго расположенія у Италианцевъ, всегда идущаго болѣе въ ширь, чѣмъ въ вышину; середній корабль по своимъ невысокимъ верхостѣблямъ совсѣмъ безъ оконъ; къ боковымъ притворамъ примыкаютъ съ каждой стороны ряды часовень. — Кромѣ того, какъ выше уже замѣчено, во весь исходный періодъ готики трудились еще надъ миланскимъ соборомъ. — Въ Венеціи принадлежить сюда обдѣланный въ блистательно-тяжелыхъ позднихъ формахъ фасадъ церкви Санта Марія дель-Орто (послѣ 1473 г.).

Изъ свѣтскихъ построекъ также не много можно указать важнаго за эту эпоху. Въ Венеціи относится сюда такъ-называемая Порта делла Карта, галерея 1439 г., которою выходящее на Пицетту крыло дожескаго дворца соединяется съ храмомъ св. Марка. Возведенная какимъ-то мастеромъ Бартоломмео, отличается она характерно-пестрыми, изукрашенными формами поздней эпохи. — Значительнымъ сооруженіемъ является начатая 1457 г. по планамъ Антонія Филарете старая часть Оспе-

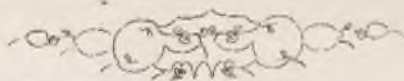
дале Маджоре (Большого Госпитала) въ Миланѣ, гдѣ готическія формы, именю стрѣльчато-аркадныя окна, удачно слились съ мотивами Возрожденія, съ пилястрами, полуциркульными арками и полуантичнымъ карнизомъ; зданіе возведено изъ доброкачественнаго кирпича.

Въ Тосканѣ, гдѣ впервые настало Возрожденіе, изъ позднеготическихъ построекъ можемъ мы привести только ложу дельи Уффичіали въ Сіанѣ, 1447 г., воспроизведеііе въ маломъ видѣ ложи деи-Ланци.

Нѣсколько богаче отцвѣтала готика въ Сициліи, но съ тѣми все-таки особенностями, которыя были свойственны этой странѣ и сильно переиначивали сущность готическаго стиля. Въ палермскомъ соборѣ порталъ западной стороны, съ пестрыми мраморными колоннами, богатымъ расчлененіемъ арокъ и рѣзною обрaмовкой, относится къ 1424-му г., подобный ему порталъ южной стороны ¹ — къ 1426-му, а соединенная съ нимъ паперть, съ превысокими стѣльчатыми арками на колоннахъ, — къ 1450-му. — Церковь Санта Марія дельи-Анджели (ла-Гауджа), тамъ же, выстроенная съ 1430 г., отличается отъ всѣхъ прочихъ памятниковъ края тонко-развитою круглодужною системою. Другія позднеготическія церкви въ Палермо остаются еще вѣрны стрѣльчатой дугѣ; такова церковь Снедале Гранде съ 1433 г.; разрушенная уже Санта Марія делло-Спазімо, 1506, и выстроенная около 1512 Санта Марія делле-Граціа.

Позднѣйшіе чертоги въ Палермо носятъ рѣшительно сѣверный характеръ. Сюда принадлежатъ: палаццо Айютами-Кристо 1485 г., съ плоскодужной колонадною галереей внизу и съ остродужною поверху; палаццо Патилья, теперь монастырь делла-Піэга, 1495 г., напоминающій позднеготическія замковыя постройки Англій. — Другія подобнаго же рода въ Таорминѣ.

¹ Denkmäler der Kunst, рпс. 58, фиг. 7.



The first part of the report is devoted to a general
 description of the country and its resources. It
 is followed by a detailed account of the
 various industries and occupations of the
 population. The report then proceeds to a
 description of the climate and the
 diseases which are prevalent in the
 country. The last part of the report
 contains a list of the principal
 towns and villages in the country.

ИСТОРИЯ НОВАГО ИСКУССТВА.

ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.



Новое искусство составляет непосредственное продолженіе средне-вѣкового; оно настаётъ съ началомъ 15-го столѣтія, однакоже такъ, что въ нѣкоторыхъ краяхъ, по извѣстнымъ его отраслямъ, со стороны нѣкоторыхъ индивидуальныхъ художниковъ, типы, выработавшіеся въ послѣдній періодъ средневѣкового развитія, удерживаются еще довольно долго, отчасти до 16-го вѣка включительно. Но съ самаго начала новое искусство является существенно отличнымъ отъ своего предшественника, и своеобразность его произведеній вынуждаетъ насъ разсматривать ихъ совершенно отдѣльно отъ произведеній перваго. Оно выступаетъ одновременно съ пробужденіемъ научнаго смысла и стремленія, съ тѣмъ усилившимся самосознаніемъ личности, благодаря которому съ этой именно поры вся жизнь христіанско-западныхъ народовъ замѣчательно преобразилась; оно развивается изъ тѣхъ же самыхъ условій и тутъ же воплощаетъ ихъ въ своихъ созданіяхъ. Личная самосознательность ведетъ къ соответственному признанію любого отдѣльнаго элемента въ его особности, какъ замкнутаго въ себѣ и самостоятельнаго; наука учитъ открывать въ произведеніяхъ природы и исторіи тѣ именно формы, которыя необходимы для дѣйствительнаго ихъ осуществленія. Люди сѣются изслѣдовать организмъ естественной жизни, отразить какъ въ зеркалѣ ея явленія; познають высокій образецъ, данный для такихъ стремленій въ созданіяхъ античнаго міра, познають, что законъ естественнаго явленія изложенъ здѣсь въ чертахъ самыхъ крупныхъ и полносильныхъ.

Подобное направленіе ума и чувства должно было, говоря по крайней вообщности, представляться совершеною противоположностью той цѣли, которая преслѣдовалась средневѣковымъ искусствомъ и которая была столь величаво и знаменательно достигнута послѣднимъ періодомъ его развитія, готическимъ стилемъ. Мѣсто той мечтательной жадности небеснаго, которая стремилась по возможности одухотворить тѣлесную форму, заступилъ теперь извѣстный реализмъ, старавшійся разработать плотскую жизнь въ ея самобытности; на мѣсто одного общаго всеобщаго чувства, которое сплошь переполняло художественныя созданія, имѣло въ виду больше цѣлое и цѣпило всякую единичность только лишь по отношенію къ нему, которое поэтому смотрѣло

на формы архитектуры и пластики какъ на взаимно обусловливающіяся стипхи, вдругъ ожилъ теперь преобладающій смыслъ къ единичному, въ его замкнутости, въ его розни. Но это объединеніе художественнаго интереса уготовило новому искусству и то зло, отъ котораго далеко не отдѣлалось оно и донышѣ, — то именно, что разорвалось взаимодѣйствіе разныхъ родовъ искусства между собою, что съ тѣхъ поръ главною заботой стало не органическое расчлененіе монументальнаго цѣлаго, что архитектуру стали употреблять въ дѣло безъ внутренняго соответствія съ пластикой, а послѣднюю наоборотъ безъ такого же отношенія къ первой. Впрочемъ, этого не лзя еще утверждать о созданіяхъ лучшей поры Возрожденія; напротивъ, великою гармоніей и живымъ взаимнымъ соответствіемъ, какое господствуетъ въ нихъ между разными, даже удивительно развитыми отраслями искусства, не только не уступаютъ они мастерскимъ произведеніямъ средневѣковаго періода, но даже еще и превосходятъ ихъ болѣе свободнымъ и полнымъ примѣненіемъ пластики и живописи. Въ усиленной разработкѣ изобразительныхъ искусствъ неоспоримо лежала та великая опасность разобщенія, которой они вносилъ дѣйствіи и не избѣгли и которая привела наконецъ къ тому, что мы собственно не въ правѣ уже говорить объ одномъ новомъ искусствѣ въ цѣломъ, а скорѣе только о разныхъ искусствахъ новаго времени. Не лзя, съ другой стороны не признать, что строгая внутренняя связность готики исключительно господствовала надъ живописью и скульптурой и ставила оба эти искусства въ совершенно подчиненное положеніе. А какъ ктому еще и сама готическая архитектура, и все то міросозерцаніе, изъ котораго она произошла, подкопецъ виолѣ уже выжились, то было самымъ естественнымъ дѣломъ, что великое культурное движеніе, возникшее преимущественно въ Италіи, то-есть почитаніе классической древности вообще, подняло опять и античную архитектуру. Послѣдняя явилась теперь чѣмъ-то вѣчно нейтральнымъ, всегда и вездѣ полносильнымъ, какъ въ отношеніи двухъ прочихъ искусствъ, такъ и въ отношеніи задачъ, особенно выпадавшихъ ей самой на долю. Величіе и оригинальность, съ какими Возрожденіе употребляетъ въ дѣло античныя формы, тѣмъ болѣе удивительны, что послѣднія сплошь и рядомъ стоятъ лишь въ одномъ декоративномъ отношеніи къ архитектурнымъ массамъ и пространствамъ, которыя вызывались духомъ и потребностями того времени. И вопреки неблагоприятнымъ этимъ условіямъ, архитектура въ теченіе цѣлаго вѣка пережила такую пору цвѣтенія, которая по величію, полнотѣ и изяществу можетъ смѣло выдержать сравненіе со всякой другой эпохой. Если, не смотря на то, въ художественномъ развитіи новыхъ временъ архитектура не занимаетъ перъостепеннаго положенія, то это существенно зависитъ отъ свойства новыхъ мыслей и потребностей, которымъ удовлетворить способны были только изобразительныя искусства. Вотъ почему въ художественномъ развитіи новаго времени архитектура занимаетъ лишь второстепенное положеніе; главный интересъ лежитъ здѣсь въ созданіяхъ изобразительныхъ искусствъ.

Что касается послѣднихъ, то именно на нихъ оказываютъ только что теперь виолѣ свою силу тѣ два элемента, которыми все новое время столь существенно отличается отъ древняго, то-есть христіанство и германизмъ,

которымъ прониклась народная жизнь Запада. Если смыслъ челоѣка обыкновенно направленъ къ единичности явленія, то христіанство научило его сознавать, что и въ нѣдрахъ единичности царитъ Божество, что Духъ властенъ проявить себя и въ ограниченности земного существованія; въ силу этого даже и съ такъ-называемою натуралистическою разработкой могло снова соединиться духовно-знаменательное содержаніе, и очищенность формъ, къ какой привело изученіе антика, могла служить этому содержанію тѣмъ болѣе соответственнымъ выраженьемъ. Чуткая вдумчивость германскаго духа научила ощущать и внѣчеловѣческую природу какъ нѣчто сродственное, близкое, познавать и здѣсь творчество и вѣяніе того самаго духа, которымъ движутся людскія чувства и помыслы. Такимъ образомъ для художественности открылось опять чрезвычайно богатое содержаніе, и возникли многообразныя, захватывающія душу произведенія, какихъ не видалъ еще ни одинъ прежній періодъ искусства.

Притомъ тогдашнее научное направленіе доставило изобразительному искусству нѣкоторыя вѣщныя подспорья, необходимо и существенно повліявшія на внутреннее его развитіе. Если та солидная техника стѣнной живописи, которую называемъ мы обыкновенно фресковой, уже довольно полно развивалась къ концу готическаго періода, то теперь открыто было такое изготовленіе масляныхъ красокъ, что онѣ не только стали вообще пригодны для художественнаго употребленія, но вмѣстѣ и способны выработать форму въ полномъ совершенствѣ, живо передавая эффекты естественныхъ явленій, — все это съ такой легкостью и благонадежностью, какихъ не представляла къ тому ни одна изъ прежде употребительныхъ техникъ. Потомъ, придумали разные способы размножать начертательныя изображенія чисто-механическимъ путемъ: — рѣзбу по дереву и по мѣди. Правда, искусства эти передавали рисунокъ только въ большей или меньшей степени законченности, но зато доставляли возможность распространять его въ обширѣйшемъ кругу, такъ что вліяніе каждаго художника не ограничивалось уже однимъ ближайшимъ его соеѣдствомъ или тѣмъ дѣйствіемъ, какое онъ производилъ только какою либо одною изъ своихъ работъ. Въ ту пору, когда значеніе отдѣльныхъ личностей было еще гораздо важнѣе, это новело къ взаимодѣйствію между ними и конечно должно было существенно ограничить односторонность художественнаго творчества. Да и вообще сношенія между людьми становилась все живѣе и учащеннѣе, что несравненно больше прежняго наводило художниковъ на мысль образовывать себя путешествіями даже въ отдаленныя часты земли.

Что касается до пути развитія новаго искусства, то ходъ его въ общихъ чертахъ своихъ былъ таковъ. Въ 13-мъ столѣтіи начищается новое направленіе; это періодъ, когда всѣ силы устремлены къ тому, чтобы вполне овладѣть новыми элементами художественнаго изображенія; при всей несомнѣнной новизнѣ замысла въ частности, тутъ нѣрѣдко видимъ еще въ общемъ характерѣ преобладаніе средневѣкового (романтическаго) духа. Итальянцы, Нидерландцы и Немцы выступаютъ въ живой и благоусиленной дѣятельности. Равная пора 16 го вѣка обнаруживаетъ потомъ величавые и законченные результаты этого стремленія, соединенные съ возвышеннѣйшимъ духов-

нымъ парнемъ; это впрочемъ замѣчается у однихъ только Итальянцевъ, съверное же искусство (по причинамъ, которыя мы изложимъ ниже) не достигло еще полного и самостоятельнаго развитія. Со второй половиной 16-го вѣка настаетъ общее распространеніе тѣхъ мастерскихъ приемовъ въ искусствѣ, но по большей части съ одной только виѣшной стороны, такъ какъ высокая внутренняя сила, развернувшаяся вначалѣ столѣтія, незапно ослабѣла (что зависѣло опять отъ общихъ историческихъ обстоятельствъ). Съ 17 мъ столѣтіемъ начинается новый блестящій расцвѣтъ искусства, хотя и не въ величественной идеальности сейчасъ только названной эпохи, но съ той всеобъемлющей энергіей, которая способна проникнуть во всѣ сферы человѣческаго быта, во всѣ интересы существованія, во всю матерьяльную обстановку чловѣка. Рядомъ съ Нидерландцами и Итальянцами, особенно дѣятельными объ эту пору, становятся теперь равноправно Испанцы, тогда какъ Нѣмцы и Французы принимаютъ въ тогдашнемъ развитіи искусства менѣе участія, хотя конечно не безъ значительнаго иногда успѣха. Начиная съ исхода 17-го вѣка, Французы становятся владыками художественнаго вкуса вообще, но распространяютъ между тѣмъ ту безотрадную манерность, которая держится до конца 18-го столѣтія. Съ этого времени наступаетъ новое, вполне своеобразное стремленіе, которое вызывало уже подчасъ созданія самаго высокаго значенія и предвѣщаетъ можетъ-быть еще болѣе прекрасную будущность.



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

НОВАЯ АРХИТЕКТУРА ПОЧТИ ВПОЛНЬ ДО КОНЦА ОСЬМНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.



Новая архитектура, ¹ какъ мы намекали уже прежде, основана на возвращеніи опять къ античнымъ и притомъ именно къ римскимъ строительнымъ формамъ, которыя всего ближе представляли пробуждавшемуся тогда исторически-научному направленію и которыя преимущественно должны были отвѣчать потребностямъ новаго времени, тогда какъ съ формами греческой архитектуры ознакомились короче только уже въ теченіе немногихъ послѣднихъ десятилѣтій, да кому же, въ простой своей опредѣленности, онѣ вообще были несравненно менѣе примѣнимы къ дѣлу (то-есть къ условіямъ нынѣшняго быта). Поэтому новая архитектура (за исключеніемъ немногихъ примѣровъ послѣдняго только времени) стоитъ на одной почти ступени съ римскою, то-есть: она отеклась отъ всѣхъ тѣхъ преимуществъ, какія достигнуты были въ романскій и готическій періоды стремленіемъ къ строгозаконной органической разработкѣ внутренняго пространства, всякихъ вообще сводовъ, и пришла опять въ то недоразвитое, межеумочное состояніе, которое порождено было грубымъ (хотя и богато декорированнымъ) сводостроительствомъ Римлянъ въ связи съ греческимъ колоннаднымъ сооруженіемъ и съ необходимою правда для цѣлаго варваризаціей послѣдняго въ деталяхъ его формахъ. Однакожь въ благороднѣй-

¹ Сравни Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes etc. (Удобное руководство къ исторіи новой архитектуры, хотя впрочемъ не выходящее изъ односторонняго классическаго направленія и притомъ далеко не полное, особенно относительно итальянской архитектуры 15-го вѣка). — G. Burckhardt, Cicerone. — Потомъ множество гравюрныхъ изданій, трактующихъ о памятникахъ итальянской архитектуры для облегченія практическаго ихъ изученія архитекторамъ: Grandjean de Montigny et Famin, Architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, Edifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome; — тѣхъ же авторовъ: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gautier, Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et de ses environs; — F. Cassina, de fabbriche di Milano; и мн. др.

шихъ своихъ созданіяхъ и новая архитектура достигаетъ всѣхъ тѣхъ преимуществъ, которыя сколько-нибудь совмѣстны съ подобнымъ направлениемъ и которыя все-таки составляютъ значительный успѣхъ передъ упадкомъ выродившагося позднеготическаго стиля. Даже и въ сравненіи съ чисто-готическимъ стилемъ, при всей его возвышенности и полнотѣ, многое говоритъ въ пользу новой архитектуры. Не надо позабывать того, что готизмъ, для совершенно послѣдовательной своей выдержки, устанавливаетъ такую систему высокопарныхъ силъ, которая нуждается не только въ просто наслаждающемся ею зрѣніи, но подобно искусно-выработанной фугѣ, требуетъ еще строгаго математическаго разчета; — что наприм. многосложное сооруженіе устоевъ и фіалъ снаружи продольной сѣчи, особенно по клиросу съ вѣщомъ часовень вокругъ, дѣйствуетъ прямо только въ видѣ декоративной массы, а какъ органическое цѣлое — только уже посредственно. Этому именно членосоставу зданія новая архитектура, по крайней мѣрѣ итальянская около 1500-хъ гг., противопоставляетъ другой, наполняющій душу зрителя съ перваго же взгляда гармоническимъ покоемъ. Если готическій стиль весь потрачивался на свою цѣль, вездѣ преодолѣть въ малѣйшихъ даже подробностяхъ горизонтальную, гнущую книзу тяжесть, то напротивъ здѣсь конструктивный организмъ обнаруживается лишь на столько, на сколько требуетъ того само зрѣніе; если готическимъ стилемъ разработанъ въ полномъ смыслѣ ритмъ движенія, непрерывно увлекающій взоръ въ вышину, вплоть до замочнаго камня въ вершинномъ сводѣ, вплоть до «крестоцвѣта» * на щипцѣ; зато здѣсь послѣдовательно проведенъ ритмъ массъ, новый родъ красоты пропорцій, котораго готика не знала въ такой степени уже изъ-за одного кореннаго своего начала. И преимущество это могло только въ весьма малой мѣрѣ даваться изученіемъ античныхъ развалинъ; оно именно одно изъ проявленій того высокаго чувства мѣры и красоты, какимъ была проникнута насквозь тогдашняя эпоха итальянскаго искусства. Это направленіе зодчества можно назвать живописнымъ, такъ какъ оно беретъ у конструкціи только остовъ, но оживляетъ его такими формами и пропорціями, которыя принадлежатъ такъ-сказать одной лишь видимости и имѣютъ цѣну сами по себѣ, тогда какъ отдѣльныя части готическаго зданія строго говоря вовсе не понятны мимо цѣлаго. Даже впоследствии, когда новое искусство помутилось наплывомъ разнороднѣйшихъ вычурныхъ формъ, гармоническія пропорціи еще очень часто дѣйствуютъ съ таинственнымъ очарованіемъ на взоры; да и самыя формы эти оскорбляютъ при непосредственномъ взглядѣ гораздо менѣе, чѣмъ наприм. въ геометрическомъ чертежѣ, потому именно, что онѣ подчинены пропорціямъ и, смотря по обстоятельствамъ, служатъ иногда выраженіемъ могучей индивидуальной мысли. Надо наконецъ сказать, что этотъ стиль превосходитъ готическій неоспоримою многосторошностью, чего и требовали бытовыя формы новаго времени; священныя и мірскія зданія, и въ фасадахъ и въ цѣломъ складѣ, получаютъ каждое приличную имъ выработку; дѣло только въ томъ, что она уже конечно не выражаетъ собой органически развернутаго

* Крестоцвѣтомъ, Kreuzblume, bouquet, рачае, называется готическій конекъ, имѣвшій видъ цвѣтка, раскрытаго крестообразно.

движенія, но представляется болѣе или менѣ гениально задуманною, болѣе или менѣ гармонично сочиненною декорацией, которою одѣты архитектурно-честкія массы.

Вышеобозначенный нами общій ходъ развитія новаго искусства можно прослѣдить и въ архитектурной области, съ тою только разницею, что, благодаря сейчасъ объясненному направленію архитектуры, видоразличія въ ней гораздо менѣ бросаются въ глаза, нежели въ произведеніяхъ пластики. Особенности своеобразности новой архитектуры ведутъ даже къ нѣкоторымъ, довольно существеннымъ отступленіямъ отъ предначертаннаго нами общаго развитія искусства. Поэтому удобнѣе будетъ обозрѣть ее сначала отдѣльно, и только то, что принадлежитъ новѣйшему уже времени, разсматривать потомъ вмѣстѣ съ другими направленіями ближайшаго прошлаго и настоящей эпохи.

§ 2. Итальянская архитектура 15-го столѣтія.

Италія является колыбелью новой архитектуры; возведенныя тамъ зданія остались почти исключительнымъ образцомъ для архитектурночесткихъ предпріятіи вѣхъ другихъ народовъ. Итакъ намъ должно теперь обратить особенное вниманіе на монументы этого края. Здѣсь находилось значительнѣйшее число болѣе или менѣ сохранившихся памятниковъ классической древности; но не одна эта внѣшняя черта, но и то внутреннее условіе, что въ теченіе всего средневѣковаго періода самый духъ Итальянцевъ сохранилъ въ себѣ извѣстное сродство съ духомъ прежнихъ обитателей края, были главною причиною тому, что они первые стали рѣшительно усваивать себѣ формы античной архитектуры. Это именно направленіе помѣшало у нихъ передъ тѣмъ и яслому развитію готической системы. Если въ ихъ готическихъ постройкахъ намъ рѣзко бросалось въ глаза чисто-декоративное употребленіе или злоупотребленіе пришлыхъ съ сѣвера детальныхъ формъ и отсутствіе органической ихъ разработки, то и подъ этой вчуждѣ заимствованной оболочкою нельзя было не распознать зачатковъ новаго духа, котораго кореннымъ началомъ было не римское движеніе сѣверной готики, а красота въ расположеніи пространствъ и массъ. Новый этотъ духъ — съ тѣхъ поръ какъ вообще стали распадаться узы готики — долженъ былъ и самъ по себѣ привести архитектуру къ необходимости совершенно отдаться опять формамъ классическаго искусства. Такимъ-то образомъ новая архитектура въ Италіи возникла уже въ раннюю пору 15-го вѣка; и лишь въ видѣ одиночныхъ исключеній (принадлежащихъ особенно Ломбардіи) возводятся за это время зданія готическаго стила, который по сию сторону Альповъ довольно еще долго остается рѣшительно преобладающимъ.

Первые опыты, предпріятыя въ Италіи въ 15 мѣ вѣкѣ для видообразованія и выработки новаго архитектурнаго стила, составляютъ собственно и лучшій его цвѣтъ. Такъ-какъ они стояли на рубежѣ романтической эпохи, то на нихъ еще вѣяло оттуда тѣмъ сравнительно свѣжымъ дыханіемъ жизни,

которое сообщало имъ привлекательный отпечатокъ. Тогда старались еще са-мобытно воспринимать классическія формы и выработывать ихъ съ нарочитымъ примѣненіемъ къ цѣлому, неизбѣжно отступавшему отъ античныхъ зданій; впоследствии же стали насильно, и все-таки однако нецѣло подчинять это цѣ-лое античной системѣ, принятой за непреложный коренной законъ. Придер-жись новая архитектура далѣе этого пути, начатаго ею въ 15-мъ столѣтіи, не подчинилась она вскорѣ потомъ мнимо-античному канону, въ сущности отвлеченному отъ небольшого только числа античныхъ зданій, тогда, вмѣстѣ съ изящными риомическими пропорціями, она конечно удержала бы за собою болѣе живой и изящный организмъ отдѣльных частей и выработала бы его еще болѣе.

Всего знаменательнѣе является вопервыхъ архитектура чертоговъ этого періода. Архитектоническія массы еще удерживаются здѣсь въ могучей и ве-личественной связи, не оживляясь съ помощію предпоставленной имъ архитек-турной маскировки хоть и пригляднымъ, но все же условнымъ только обра-зомъ; тамъ же, гдѣ массы естественно дѣлятся по частямъ, наприм. у окон-ныхъ и дверныхъ пролетовъ, возникаетъ тѣмъ не менѣе живоподвижнѣйшее расчлененіе, къ которому формы античнаго искусства примѣняются остроумно и притомъ съ большимъ гораздо вкусомъ. Правда, это лишь архитектура виѣш-ности, не больше, но она все-таки важнѣе какой нибудь пустой декораціи. Равно и церковнымъ постройкамъ придавалось такое же, иногда очень гра-ціозное и величавое расчлененіе. Во внутренности прежде всего замѣтно пол-ное вкуса преобразование средневѣкового расположенія: такъ въ нѣкоторыхъ церквяхъ ранней поры 15-го вѣка встрѣчаемъ гениальный возвратъ къ про-стой базиличной формѣ; позже являются сводчатыя сооруженія на римскій образецъ, съ массивными опияястренными столпами, иногда съ куполами или главами, на манеръ прежнихъ византійскихъ. Притомъ весь 15-й вѣкъ держался идеала такъ-называемой центральной постройки, къ чему ближай-шимъ поводомъ служилъ римскій Пантеонъ; насчетъ безусловнаго превосходства центральныхъ сооруженій тогда никто кажется и не сомнѣвался. Не лзя не замѣтить здѣсь особеннаго отвращенія къ крестовому своду, который былъ такъ существенно важенъ для долевыхъ протяженій въ готическомъ храмоздательствѣ.

Рядомъ съ обновленіемъ античныхъ формъ архитектуры шло и высокое развитие всего вообще декоративнаго искусства. Сообразно истинному чув-ству великолѣпія и богатству тогдашней Италіи не только вся переносная и неподвижная утварь, всякія внутреннія постройки, гробницы, престолы, ка-оedры, одежды и т. д. отдѣлялись самымъ роскошнымъ образомъ, но и сама архитектура наполнялась изукрашающими частями, употребляя для того часто драгоценнѣйшія инкрустаціи (узорчатый наборъ).

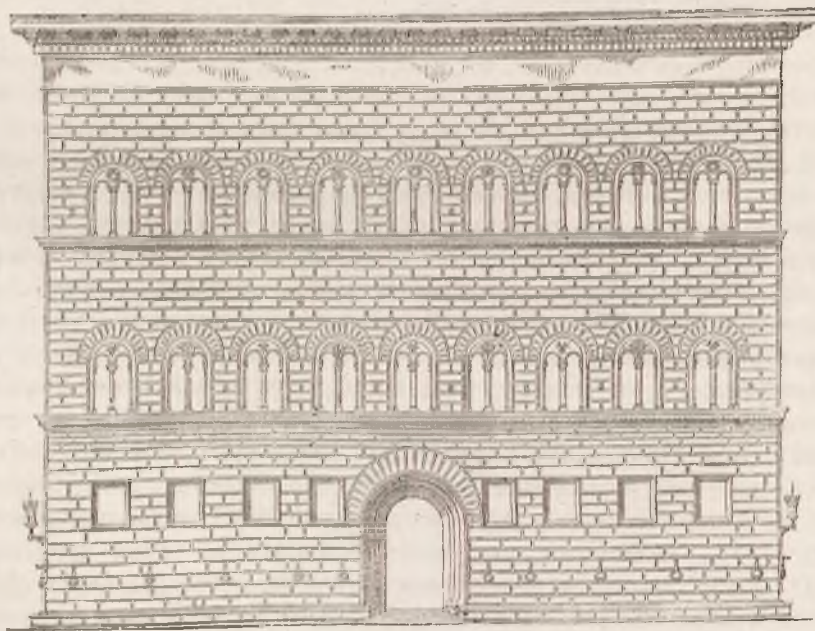
Въ періодъ 15-го столѣтія можно отличить разныя именитыя школы архи-тектуры. ¹ Важнѣйшею изъ нихъ предстасть намъ вопервыхъ тосканская, которой сѣдалищемъ была Флоренція.

¹ Denkmäler der Kunst, рге. 64.

Здѣсь, какъ главный основатель новой архитектуры, впереди всѣхъ стоитъ Филиппо Брунеллески (1375—1446 г.). Отъ него идетъ сооруженіе колоссальнаго купола, покрывающаго клиросную часть флорентинскаго собора; однакожь въ главныхъ формахъ Брунеллески еще примыкаетъ здѣсь къ готическому стилю, въ какомъ выполнены остальные части зданія. Примѣръ его долженъ былъ подѣйствовать тѣмъ рѣшительнѣй, что предпріятіе это имѣло самое высокое государственное значеніе; долго не отваживались къ нему приступить, сомнѣваясь въ его выполнимости; Брунеллески усиль однакожь доказать его возможность и тѣмъ самымъ одержалъ побѣду среди многочисленнаго собранія зодчихъ всѣхъ странъ, вызванныхъ сюда въ 1420 г. для этой цѣли. (Фонарь соборнаго купола законченъ только уже въ 1461 г., послѣ его смерти). — Далѣе, ему же принадлежатъ двѣ флорентинскія церкви Санъ Лоренцо и Санто-Спирито, — базілики обѣ; послѣдняя выполнена по его кончиѣ и не безъ произвольныхъ притомъ отнѣтъ; обѣ онѣ сходны, но не тождественны въ мотивахъ: колонны, изъ которыхъ каждая накрыта особымъ антаблементомъ, связываются полукруглыми арками; въ соотвѣтствіе имъ, по стѣнамъ боковыхъ кораблей или притворовъ устроены полуколонны, а въ промежуткѣ послѣднихъ — расчлененныя стѣнныя ниши; алтарная сторона не съ трибунной (полукруглымъ или многоугольнымъ выступомъ), а замкнута прямолинейно; въ Санто-Спирито вокругъ клироса и вѣтвей поперечья устроенъ сплошной обходъ. Къ сожалѣнію обѣимъ церквямъ недостаетъ фасадовъ, которые, будь они выполнены по мысли мастера, должны бы были оказать громадное вліяніе на его преемниковъ. Брунеллески возводилъ и другія церковныя постройки помельше: церковь въ Фіэзольскомъ аббатствѣ, съ коробовымъ сводомъ и боковыми часовнями; прелестную часовню Нащи во дворѣ монастыря Санта-Кроче во Флоренціи и извѣстное только по основаніямъ стѣнъ и рисункамъ купольное сооруженіе Альи-Анджели, тамъ же, съ окружающимъ его вѣщомъ часовнемъ. — Кромѣ нѣсколькихъ городскихъ галерей, именно у Воспитательнаго Дома (Инпоченти) и на площади Санта-Марія Новелла, замѣчательно еще, какъ монастырская постройка Брунеллески, вышеназванное аббатство близъ Фіэзоле. За тѣмъ принадлежитъ ему дворецъ Питти во Флоренціи, колоссальное сооруженіе, производящее самый величавый эффектъ своей простотою; оно возведено изъ громадныхъ камней, обдѣланныхъ въ рустикъ (такъ-называемыхъ боссажей); окна сведены просто полуциркулемъ. (Впрочемъ верхнія части зданія и дворъ выполнены уже впоследствии).

Замковый, полукрѣпостной характеръ дворца Питти, надолго остается типомъ для флорентинскихъ чертоговъ: среди совершенно городской обстановки являются они крѣпкими замками, гдѣ живутъ знатнѣйшіе роды края; это—живой отголосокъ средневѣковаго быта, котораго условія зачастую еще оказывали свое дѣйствіе и въ этотъ періодъ. Но флорентинскіе зодчіе съумѣли придать простому характеру такого сооруженія отпечатокъ художественнаго достоинства и красоты соразмѣрною обдѣлкою вышеупомянутыхъ рустичныхъ камней, изъ которыхъ строились эти дворцы, сильно замыкающимъ и увѣнчивающимъ ихъ главнымъ гзимзомъ, наряднымъ переплетомъ оконъ и

т. д. — Сюда впервыхъ принадлежитъ выполненный самимъ Брунеллески, красивый дворецъ Кваратези; потомъ, въ качествѣ одного изъ важнѣйшихъ образцовъ, дворецъ, построенный для Козмы Медичи лучшимъ ученикомъ Брунеллески, Микелоццомъ Микелоцци (нынѣ это дворецъ Риккарди); фасадъ подѣленъ могучими гзимзами; на нихъ покоятся круглодужныя окна, зашпленныя на средневѣковой ладъ колошкой съ двумя мѣньшими полудиркульными арками; все зданіе увѣичано сильно-выступающимъ главнымъ гзимзомъ на консоляхъ или подставахъ. — Остатки Микелоццовыхъ работъ заключаютъ въ себѣ: палаццо Торнабони (нынѣ Корен) во Флоренціи, теперь передѣланный, палаццо Кафаджуоло въ Муджелло, палаццо въ Виллѣ Кареджи, близъ Флоренціи, дворецъ, построенный для Джованни Медичи въ Фіэзоле, и т. д.; сверхъ-того принадлежатъ ему важнѣйшія части монастырскихъ построекъ Санъ Марко и Санта-Кроче. Кажется, онъ вообще далъ существенное направленіе характеру домовъ, дворцовъ и монастырей



Палаццо Строрци во Флоренціи.

новаго стиля, которыми стала тогда наполняться Флоренція. Подходящимъ къ палаццо Риккарди пошибомъ отличается палаццо Строрци во Флоренціи, начатый Бенедеттомъ да-Майяно въ 1489 г. и оконченный Симономъ Кронакой только въ 1533-мъ; послѣднему принадлежитъ грандіозное увѣичаніе, придающее особенно знаменательный видъ этому чертогу. Кронакою же выстроены между прочимъ нарядная ризница Санта Спирито во Флоренціи и простая, прекрасная церковь Санъ Франческо аль-Монте загородомъ.

Въ Сіенѣ есть нѣсколько значительныхъ дворцовъ, которые и въ общемъ планѣ и въ подробностяхъ близко подходятъ къ вышеназваннымъ флорентинскимъ: палаццо Перуччи, пал. Спанокки и особенно пал. Пиколомини (начатый въ 1469 г.; тамъ нынѣ помѣщаются присутственныя мѣста). Его, вмѣстѣ съ другими значительными сіенскими постройками того времени (въ томъ числѣ и съ воздушною галереей Лоджа дель-папа), приписываютъ обыкновенно, хотя и безъ достаточныхъ доказательствъ, Франческо ди Джорджіо, именитому тогда архитектору, который въ особенности былъ дѣятелемъ какъ военный строитель. Вѣроятно однакожъ, что работы эти принадлежатъ не ему, а Флорентинцу Бернардо Розеллини, отличнѣйшему мастеру, трудившемуся въ сіенскомъ округѣ по порученію папы Пія II (изъ дома Пиколомини) и именно завѣдывавшему великолѣпными постройками, которыми Пія II украсилъ прозванную по немъ Піенцу.¹ Тамъ хорошо еще сохранились палаццо Пиколомини съ великолѣпнымъ колоннаднымъ дворомъ и тройною ложей (loggia), епископскій дворецъ и соборъ, съ нѣсколькими частными палаццами поменѣе. Отъ самого Франческо ди Джорджіо дошла до насъ изящно простая церковь Мадонна дель-Кальчинайо, близъ Кортонны (начатая въ 1485 г.): греческій крестъ, котораго три конца замкнуты полукругомъ; фасадъ въ три яруса съ фронтономъ вверху; куполь или глава — позднѣйшая уже прибавка.

Изъ числа прочихъ флорентинскихъ архитекторовъ того времени должно въ особенности замѣтить: Агостино ди-Гуччо, собственно ваятеля, которому принадлежитъ красивая маленькая церковь Бернардинскаго братства въ Перуджѣи (1462 г.) со множествомъ скульптуръ, и которому приписываютъ еще тамошнія полныя ворота св. Петра (съ 1457 по 1481 г.).— Дѣятельнаго особенно въ Римѣ и Неаполѣ Джуліано да-Майяно, старшаго брата вышеназваннаго Бенедетто. Въ Римѣ приписывали ему донынѣ такъ-называемый Венеціанскій Дворецъ, выстроенный Бернардо ди-Лоренцо² и отличающійся чуть ли не еще болѣе крѣпостнымъ характеромъ, чѣмъ флорентинскія постройки; дворъ его, законченный лишь отчасти, представляетъ систему столповъ съ полуколоннами въ два яруса по древнеримскому образцу и является самымъ раннимъ этого рода памятникомъ; въ Неаполѣ съ именемъ Джуліано соединяють, кромѣ другихъ сооруженій, богато-изукрашенную триумфальную арку въ Кастелло Шово (1442 г.); впрочемъ иные относятъ ее къ трудамъ одного Миланца Піетро ди-Мартино. — Баччіо Пинтелли, выполнившаго подъ исходъ столѣтія многія постройки особенно въ Римѣ. Здѣсь слѣдуетъ назвать разныя церкви, Сант'Агостино, Санта Марія дель-Поло, Сан' Піетро ин' Монторіо, быть-можетъ и старинныя части Санта Марія делла-Наче, и др., во внутреннемъ расположеніи которыхъ онъ старался еще соблюсти средневѣковыя итальянскія начала; имъ же построена и весьма простая впрочемъ Сикстинская часовня въ Ватиканѣ (1473 г.); въ церквахъ свв. Апостоль и св. Петра во Узакъ

¹ v. Rumohr, Italienische Forschungen, II, -тр. 177 и сл. — Сравни v. Reumont въ Kunstblatt 1843, № 8—14. — ² По указанію архитектора Барвиціуса, который подробно занимался исторіей этой постройки.

принадлежать ему фасады; въ церкви св. Духа (Санто-Спирито) быть-можетъ простая, прекрасная колокольня. Къ концу вѣка работалъ онъ въ Урбино, гдѣ между прочимъ выстроилъ большую часть герцогскаго дворца (напрасно приписываемую Франческу ди-Джорджіо); кромѣ его трудился надъ нимъ Далматинецъ Лучіано Лаурана.¹ Зданіе это съ самаго начала считалось въ своемъ родѣ классическимъ, не столько по своей вышности, сколько по изящно простому главному двору, прекрасному и удобному вмѣстѣ расположенію и по великолѣпной наконецъ декорациі. — Джуліано ди Санъ Галло (1443—1517 гг.), знаменитаго однимъ изъ совершеннѣйшихъ центральныхъ сооружений, съ главою надъ греческимъ крестомъ: Мадонна делле-Карчери въ Прато, и палацомъ Годи во Флоренціи, представляющимъ нѣчто среднее между домомъ и дворцомъ; въ Римѣ принадлежитъ ему монастырскій дворъ при храмѣ св. Петра во Узакъ и быть-можетъ фасады церкви Санта Марія дель'анима. Еще знаменитѣйшій братъ его, Антоніо ди-Санъ Галло (умершій въ 1534 г., прозванный Старшимъ, въ отличіе отъ племянника ихъ, Антоніо Младшаго) сильно возвысилъ значеніе этого центрального мотива въ монтепульччанской церкви, которой онъ придалъ уже детали 16-го столѣтія; въ Ареццо построена имъ прекрасная столбовая церковь Аннуціаты, о трехъ корабляхъ. Во всѣхъ крѣпостныхъ итальянскихъ постройкахъ той эпохи, но особенно въ возведенныхъ этимъ мастеромъ, замѣтно стремленіе къ изящной монументальности. Его работы укрѣпленіе въ Чивитѣ Кастеллапа. — Пистойскій архитекторъ этого времени, Вентура Витони, придалъ церкви Умильтѣ въ Пистойѣ видъ большого осьмиугольника, съ прекрасною на богатыхъ сводахъ напертью. Тамъ же есть его церкви, мѣньшаго размѣра.

Наконецъ однимъ изъ отличнѣйшихъ флорентинскихъ зодчихъ былъ Лео Батиста Альберти (1398—1472 гг.). Въ противоположность тому наивному способу, какъ усвоивали себѣ формы античной архитектуры его современники, Альберти первый обнаруживаетъ рѣшительно ученое знакомство съ классической древностью. Это во первыхъ видно изъ сочиненія его, *De re aedificatoria* (о строительномъ дѣлѣ). Потомъ и постройки его таковы, что въ нихъ приспособляются къ потребностямъ новаго времени не только однѣ формы антика, но и своеобразныя ихъ комбинаціи; стиль его развивается отъ этого конечно чище (по образцу римскаго), но въ то же время обнаруживается у него и почти неизбѣжная при подобномъ стремленіи большая черствость или сухость чувства. Какъ характеристическіе памятники этого именно направленія, принадлежатъ ему во Флоренціи два палацца Ручеллаи, и тамъ же клиросъ св. Аннуціаты, выведенный ротондою съ часовенными нишами вокругъ. За тѣмъ, церковь св. Андрея въ Мантуѣ и Санъ Франческо въ Римѣ. Последняя слыветъ нервокласснымъ произведеніемъ (впрочемъ одна только вышность, тогда какъ внутри видны еще остатки готическаго сооружения); наружныя стороны продольной стѣны украшены простыми, но превосходными столбовыми аркадами; напротивъ

¹ См. новѣйшій роскошный трудъ Арнольда.

недоконченный фасадъ декорированъ довольно прихотливо въ формахъ римской триумфальной арки. Альберти служитъ переходомъ къ направленію тѣхъ мастеровъ, которые отличились вначалѣ 16-го столѣтія.

Послѣ флорентинскихъ архитектурныхъ школъ 15-го вѣка, въ особенности значительна венеціанская, развившаяся однако въ самобытно-новую только уже подъ конецъ этого столѣтія и переходящая съ своеобразнымъ своимъ характеромъ даже и въ раннюю пору 16-го. Здѣсь также всего любопытнѣе архитектура чертоговъ. Первоначально система ея существенно та же самая, какую мы видѣли въ венеціанскихъ дворцахъ романскаго и готическаго стилей; открыто-веселый характеръ послѣднихъ, именно устройство большихъ ложъ (аркадныхъ балконовъ) подъ окнами въ среднихъ частяхъ, удерживается и теперь, и только архитектурныя детали, наприм. колонны и арки оконныхъ переплетовъ, видообразуются удачно и со вкусомъ въ античныхъ формахъ. Въ противоположность могучему и важному виду тосканскихъ чертоговъ, венеціанскіе дворцы этого времени отличаются легкостью и щеголеватостью; особеннаго рода декорация, опирающаяся повидимому на древнѣйшіе венеціанскіе образцы, на постройки въ византійскомъ стилѣ (каковъ наприм. св. Маркъ), много способствуетъ къ усиленію этого эффекта. Это именно родъ цвѣтного мозаичнаго украшенія, состоящаго въ томъ, что по стѣнамъ фасадовъ пускаются въ видѣ заполненій наборныя тавлеи, круги, валики и т. п. изъ разноцвѣтныхъ дорогихъ камней. Все это распространяется и на внѣшнюю обдѣлку церковныхъ построекъ, правда менѣе значительныхъ внутри; здѣсь встрѣчаемъ еще одну любопытную особенность, заимствованную у византійской же архитектуры и сливающуюся очень пригляднымъ образомъ съ фантастичнымъ, но вмѣстѣ и плѣнительнымъ великолѣніемъ вышеупомянутой декоративной системы: мы говоримъ о полукруглыхъ нишахъ византійскаго стиля, которые появляются теперь въ самомъ разнообразно-блестящемъ видѣ. — Строителями такого рода сооруженийъ именуютъ разныхъ архитекторовъ, но трудно указать, кто что именно дѣлалъ. Особенно много работъ приписывается семьѣ Ломбарди; отличнѣйшими изъ ея членовъ называютъ Мартина и Петра Ломбардо.

Между венеціанскими чертогами разсматриваемаго здѣсь періода въ качествѣ главныхъ образцовъ слѣдуетъ привести: дворецъ Пизани а-Сан' Поло, столь же полный вкуса въ общемъ характерѣ, какъ и отличающійся тонкимъ мастерствомъ деталей; каждый этажъ подѣленъ четырьмя пилястрами на три главные части, причемъ ложи среднихъ частей устроены въ видѣ нарядныхъ колончатыхъ аркадъ, тогда какъ по боковымъ частямъ пущены въ одиночку арковыя окна. — Дворцы Ангарани (или Манцони) и Даріо, оба въ подобномъ же стилѣ и съ богатѣйшею декорацией. — Дворецъ Вендраминъ Калерджи, 1481 г., сльвущій произведеніемъ Петра Ломбардо, съ та-

кимъ же богатымъ украшеніемъ, но уже съ болѣе строгимъ подходомъ къ антику: такъ наприм. главныя ложи распадаются каждая на три большихъ арковыхъ окна, подѣленныхъ полуколоннами съ прямымъ антаблементомъ; (впрочемъ каждое окно заполнено еще колонкою съ арками поменьше). — Дворецъ Корнеръ Спицелли, сродственнаго этому пошиба. — Дворецъ Контарини, 1504 г., выполненный немного строже, но съ большимъ также вкусомъ. — Дворецъ Тревизанъ, позади дожескаго. — Дворецъ де' Камерлинги, возлѣ моста Ріальто, построенный Гульельмомъ Бергамаско въ 1525 г., чрезвычайно граціозенъ, но аркадныя его окна уже со столнами (вмѣсто колошъ). — Главными постройками конца 15-го вѣка были Старыя Прокураціи (присутственныя мѣста) на Марковской площади, возве-



Палаццо Вендраминъ Калерджи, въ Венеціи.

денныя мастеромъ Бартоломмео Боцо Бергамаско, съ фасадомъ, изъ очень красивыхъ аркадъ въ три яруса, — и надворные фасы дожескаго дворца, построенные съ 1500 г. Антоніемъ Бренбю и Антон. Скарпаньини, очевидно подъ наитіемъ сбивчивыхъ вышшихъ вліяній, но съ удивительной роскошью въ деталяхъ; такъ-называемая «Гигантская» лѣстница и влѣво отъ нея очень миленькій фасадъ одной пристройки вынолены Гульельмомъ Бергамаско около 1520 г.

Изъ числа церковныхъ построекъ слѣдуетъ отмѣтить: храмъ св. Захаріи, 1457 г., приписываемый Мартину Ломбардо, съ колоннами внутри, въ томъ тѣномъ еще расположеніи, какое обыкновенно давалось имъ въ итальянско-готическихъ церквахъ, и съ блестящею декорациею по фасаду. Потомъ маленькая, роскошно декорированная церковь Санта Марія де' Мираколи (Чу-

дотвориою Божіей Матери), выстроенная 1480 г. Петромъ Ломбардо, однопрѣдѣльная, съ куполомъ поверхъ квадратнаго клироса.—Другія церкви слѣдуютъ тому византийскому типу въ расположеніи, котораго раннимъ примѣромъ слыветъ Санъ Джакоммето ди Ріальто: онѣ образуютъ греческій (равноконечный) крестъ съ коробовыми сводами и среднимъ куполомъ на четырехъ колошняхъ или столпахъ, и притомъ съ одной, а не то и съ тремя трибунами къ востоку. Таковъ храмъ св. Іоанна Златоустаго (Санъ Джованни Кризоботомо), выстроенный въ 1483 г. Тулліемъ Ломбардо (?), и болѣе или менѣе вѣрные его сколки: Санъ Феличе (Ломбардовской школы), Санъ Джованни Элеозинаріо (т. е. св. Іоаннъ Милостивый), сооруженный мастеромъ Скарпаньино въ 1527 г., и мн. др. — Не прямо изъ Византіи, но конечно съ церкви св. Марка взято слѣдующее расположеніе, часто очень живописно примѣнявшееся въ большихъ храмовыхъ постройкахъ: куполы главнаго корабля оперты каждый на четырехъ столбовыхъ массахъ съ проходами, образующими въ свою очередь небольшія купольныя пространства; между столбовыхъ массъ идутъ коробовые своды, на которыхъ держатся куполы. Прекраснымъ такого рода образчикомъ служить церковь св. Спаса (Санъ Сальваторе) въ Венеціи, начатая мастеромъ Джорджіо Спавенто, продолжаемая и въ 1534 г. законченная Тулліемъ Ломбардо; еще величественнѣе храмъ св. Лустины (Санта Джустина) въ Падуѣ, начатый Андреємъ Риччіо въ 1521 г.; онъ былъ бы полонъ благороднѣйшей гармоніи, еслибъ соперничество съ храмомъ св. Антонія не повело къ неизящному размноженію башнеобразныхъ главъ. — Изъ зданій монашескихъ братствъ (школъ) въ Венеціи должно предпочтительно назвать: школу св. Марка, близъ церкви Санти Джованни э Паоло, выстроенную Мартиномъ Ломбардо 1485 г.; она отличается своимъ богатымъ и блестящимъ фасадомъ, свободно воспроизводящимъ фасадъ св. Марка. — Школу Санъ Рокко, 1517 г., построенную Бартоломмеемъ Боно и другими, съ прекрасными колоннадными залами внутри и фантастично-блестящимъ фасадомъ снаружи; послѣдній выполненъ архитекторомъ Скарпаньино можетъ быть по плану Петра Ломбардо.

Однимъ изъ отличнѣйшихъ зодчихъ этой школы былъ еще ученый архитекторъ Фра Джокондо, изъ Вероны. Въ Венеціи принадлежитъ ему Нѣмецкое Подворье (фондако де' Тедески), впрочемъ не такъ еще замѣчательное зданіе; напротивъ очень важна и любопытна тонкостью деталей Совѣтская Палата (палаццо дель-Консилью), сооруженная имъ въ Веронѣ. Вызванный во Францію онъ построилъ въ Парижѣ мостъ Нотрама, а впоследствии еще массивный мостъ въ Веронѣ.

Много очень важныхъ построекъ этой школы приходится и на города венеціанскаго материка: въ Тревизо наприм. соборъ, Петра и Туллія Ломбардо, а также разныя другія церкви, и проч.; въ Брешии великолѣпная церковь Санта Марія де' Мираколи, съ четырьмя странно размѣщенными по концамъ креста главами, и проч. Но во многихъ другихъ постройкахъ здѣшнихъ мѣсть преобладаютъ шны верхнеиталійскіе оттѣнки этого стіля: такъ наприм. въ красивой «галереѣ совѣта» (лоджа дель-Консилью) въ Падуѣ, работы Феррарца Біаджо Россетти; во многихъ по-

большихъ фасадахъ въ Виченцѣ; въ веронскихъ церквахъ того времени, между которыми всего болѣе любопытныхъ подробностей представляетъ церковь Санта Марія ин' Орғано, базилика съ коробовыми сводами; — наконецъ въ могучей брешіанской думѣ (палаццо коммунале), заложенной въ 1308 г. архитекторомъ Форментоне, а оконченной во второй половинѣ 16-го столѣтія, и во мн. др.

Во всей верхней Италіи монументальный духъ дѣйствовалъ необыкновенно живо, и когда проникъ туда новый стиль, занесенный конечно по преимуществу изъ Флоренціи, его нигдѣ не принимали рабски, но въ каждомъ почти городѣ усваивали на особый ладъ. Типъ этой ранней поры Возрожденія прoderжался здѣсь до глубины 16-го вѣка.

Миланъ, подъ рукою послѣдняго Висконти, а еще болѣе подъ властью перваго и третьяго Сфорцъ, наполнился такими зданіями, которыя, какъ въ бѣломъ мраморѣ, такъ и въ кирпичѣ, выражали до чрезвычайности удачно характеръ веселой, отрадно-свѣтлой роскоши (тогда какъ продолжавшаяся отстройка собора и быть-можетъ неугасшее вообще направленіе прежняго вкуса поддерживали нѣкоторое время и готической также стиль). Уже одни дѣятельные здѣсь Флорентинцы могутъ служить представителями этого вполне-миланскаго великолѣпнаго стиля: Антонио Филарете (собственно Аверулино), строитель самыхъ древнихъ частей Большой Больницы (Оспедаль маджоре), и Микелоццо (II, 262), построившій здѣсь большую кирпичную часовню позади церкви Сант' Эвсторджіо и нынѣшній палаццо Висмара (замѣчательный еще и въ позднѣйшей своей передѣлкѣ). — За тѣмъ, съ явнымъ уже преднамѣреніемъ, старались достигъ вышей ступени архитектурной и пластической роскоши при отстройкѣ начатой въ готическое еще время Чертозы въ Павіи; сюда принадлежатъ мраморный фасадъ Амброджо Боргоњіоне (1473 г. и далѣе), съ прекраснѣйшими и богатѣйшими, но по большей части потерянными для общаго эффекта деталями, и оба кирпичные двора. — Другой рядъ памятниковъ слыветъ за юношескія работы Урбицца Браманте, при чѣмъ допускается возможность соучастія въ нихъ и Ліопарда да-Винчи: это во первыхъ клиросъ церкви Санта Марія делле-Граціе въ Миланѣ, величавый и живописный, съ блистательно-своеобразною, но умѣренною декорацией изъ камня и кирпича; — потомъ Сан' Сатино, столповая церковь съ коробовымъ сводомъ, съ классицистическою уже вышностью изъ кирпичнаго матерьяла; — примыкающая къ ней прекрасная осьмиугольная ризница, съ нишами внизу и съ обходомъ вверху; — разные монастырскіе дворы; — великолѣпный фрагментъ галереи, вѣтвь отъ Сант' Амброджо; — наконецъ Санта Марія-ин-ессо-Сан' Чельсо, столповая церковь съ коробовымъ сводомъ, куполомъ и клироснымъ обходомъ; передъ (позднѣйшимъ сравнительно) фасадомъ устроена четырехсторонняя столповая паверть, которой стиль очищенъ уже до высо-

каго, классическаго изящества. ¹ Отъ чертоговъ того времени рѣдко гдѣ уцѣлѣло что нибудь, кромѣ колоннаднаго двора; наприм. оба двора въ такъ-называемомъ Брелетто; иногда архивольты украшены медаліонами, которые, равно какъ и всѣ обломы, сдѣланы изъ кирпича. — Очень оригинальная церковная постройка — такъ-называемый Монастеро Маджоре (большой монастырь), работа Джованни Дольчебонно; это долевая сѣнь съ крестовыми сводами, съ четырехугольными нишами внизу и съ воздушной галереєю сверху, вся расписанная и явно предназначенная подъ роспись въ самыхъ своихъ членосоствахъ. — Большая осьмиугольная гробовая часовня дома Тривульціо (1518 г.), служить входной папертью къ церкви Сан' Пацаро.

Въ Комо, съ 1513 г., Томмазо Родари достроивалъ и закончилъ начатый въ готическомъ стилѣ соборъ, преобразовавши мотивъ его въ смыслѣ Возрожденія и даже съ классицистическимъ почти достоинствомъ. Ему же приписываютъ шегольской мраморный фасадъ луганскаго собора.

Въ городахъ по Эмилиевой Дорогѣ (Via Emilia) къ югу отъ рѣки По существенно преобладаетъ кирпичное зодчество, развертывая какъ въ церковныхъ, такъ и въ мірскихъ постройкахъ очаровательный, иногда величественный способъ расположенія и сочиненія, при большомъ богатствѣ наружныхъ деталей, ² тогда какъ все внутреннее украшеніе падаетъ преимущественно на долю штукки и живописи. Церкви обыкновенно пускаются болѣе въ длину, съ мало лишь подвышеннымъ куполомъ, снаружи многоугольнымъ и накрытымъ довольно плоскою шатровою кровлею.

Въ Піаченцѣ храмъ Мадонна делла-Кампанья — центральное сооруженіе; Сан' Систо, напротивъ, — колоннадная церковь съ коробовымъ сводомъ блестяще-богатаго характера въ цѣломъ. Въ Пармѣ построенная 1510 г. Бернардиномъ Цаккальи церковь Сан' Джованни представляетъ подобное же вообще расположеніе, но со столпами и изящною росписью; при ней два прекрасныхъ монастырскихъ двора. Храмъ ла-Стекката, тамъ же, — центральное сооруженіе того же мастера 1521 г.; это греческій крестъ, съ круглыми по концамъ замками, съ куполомъ и отдѣльными угловыми пространствами. — Въ Моденѣ очень хорошъ кирпичный фасадъ церкви Сан' Піетро. — Въ Болоньѣ храмъ Сан' Бартоломмео ди-порта-равеньяца — колоннадный съ коробовымъ сводомъ и богатою столбовою папертью, работы Формаджине; далѣе принадлежитъ сюда внутренность церкви Сан' Джакомо, однопрядѣльной съ цѣлымъ рядомъ главъ; въ каждомъ простѣлкѣ между вдвинутыми внутрь устоями по три ниши; — храмъ Сан' Микеле ин' Боско однопрядѣльный съ крестовыми сводами; фасады этого стила представляютъ также церкви Мадонна ди-Галлиэра и Корнусъ Домини. — По части

¹ Минуя другія зданія, для которыхъ имя Браманте стало почти только родовымъ, считаемъ необходимымъ упомянуть о паперти снудетскаго собора, не столько потому, что ее ставятъ на рубежѣ между миланскою и римскою порой дѣятельности этого мастера, сколько по высокому изяществу ея, кто бы впрочемъ ни былъ ея зодчимъ. — ² Эти именно детали, скорѣе нежели совокупный эффектъ зданій, представляетъ сочиненіе Pungè: *Italianische Backsteinbauten* и пр.

свѣтскаго зодчества Болонья занимала тогда одно изъ первыхъ мѣстъ; обычай придавать цѣльнымъ этажамъ всѣхъ сплошь домовъ видъ галерей по улицѣ, вмѣстѣ съ свѣтлыми и богатыми формами капителей, арочныхъ обломовъ, оконъ и гзимзовъ — почти все это изъ кирпича — сообщаетъ здѣсь цѣлымъ улицамъ необыкновенный характеръ; надворныя галереи также иногда очень граціозны въ свою очередь. Изъ построекъ 15-го вѣка особенно слѣдуетъ назвать: палаццо Фава, палаццо Бевиляква (съ необыкновенно вычурною кубико-фацетною отдѣлкой фасада, но съ прекраснѣйшимъ дворомъ, вѣроятно работы Гасперо Пади), и т. д. Началу 16-го столѣтія принадлежатъ палаццо Балоини и Мальвеци-Кампеджи, оба работы Формиджине, который однако въ позднѣйшихъ своихъ трудахъ не слишкомъ удачно приближается къ болѣе строгому классицизму. — Въ Феррарѣ церковь Санта Марія инъ Вадо (строенная съ 1475 г. Біаджіо Россетти и Бартоломеемъ Тристани) — простая хорошая базилка съ плоскимъ потолкомъ, тогда какъ двѣ другія церкви, Санъ Франческо (1494 г., Петра Бенвенути) и Санъ Бенедетто (около 1500 г., Джанбаттисты и Альберта Тристани) представляютъ блестяще-богатое сооруженіе съ коробовыми сводами, которые только иидѣ перемежаются куполомъ или главой, или же съ главами, идущими сплошнымъ рядомъ. Въ Чертозѣ (съ 1498 г.) особенно хороша наружная декорация боковыхъ фасовъ. Могучая мраморная башня собора въ своихъ выступныхъ полукулонахъ и угловыхъ пилястрахъ какъ бы возвращается почти къ романскимъ опять формамъ. Изъ свѣтскихъ построекъ не осталось ни чего первостепеннаго, послѣ того какъ исчезли потѣшныя сооруженія дома Эсте; палаццо де' Діаманти (съ 1493 г.) представляетъ въ своемъ фацетированномъ фасадѣ изящныя пропорціи; палаццо Скифа-Нойя (обыкновенно зовомый Скапдіана) важенъ только по своимъ фрескамъ (съ 1470 г.). Изъ частныхъ чертоговъ палаццо Роверелла отличается красивымъ кирпичнымъ фасадомъ, а палаццо Сброфа стройнымъ колоннаднымъ дворомъ. (Колонны въ Феррарѣ по большей части мраморныя, а не кирпичныя). — Сверхъ-того выстроенныя тогда вновь кварталы Феррары особенно интересны какъ самый ранній примѣръ градостроительства, производимаго по общему плану и подъ руководствомъ властей.

Генуя не представляетъ въ 15-мъ вѣкѣ ни чего важнаго, кромѣ легкой и украшенной съ полуготической еще роскошью часовни св. Іоанна въ соборѣ. — Въ Римѣ, помимо выше приведенныхъ Флорентинцевъ, не встрѣчается ни одного особенно значительнаго художника. — Въ Неаполѣ постройки, приписываемыя Андрею Чиччоне, нельзя еще навѣрно отнести къ его трудамъ; старыя части храма Санъ Северино и величественно простой палаццо делья-Рокка принадлежатъ архитектору Джанфранческо Морманди. Прекраснѣйшее изъ всѣхъ зданій въ Неаполѣ, палаццо Гравина Габріэля д'Анжіоло, утратило свою цѣну благодаря повѣйшей перестройкѣ. —

Въ Аквилѣ (въ Абруццахъ) великолѣпный фасадъ церкви Санъ Бернардино — дѣло туземнаго художника, Колы делла Аматриче, 1525 г., но еще въ духѣ 15 го столѣтія.

На ряду и заодно съ этою архитектурой развѣртывается обильнѣйшая декорация, которая часто стремится только къ безусловному богатству, но часто также умѣетъ соблюсти самое чистое соотвѣтствіе съ матеріаломъ и съ его назначеніемъ и порождаетъ вполне свойственныя первому и въ высшей степени изящныя произведенія. Формы ея — остроумно переосмысленныя архитектурныя части, свободныя воспроизведенія античныхъ декоративныхъ сюжетовъ (алтарей, треножниковъ, канделябровъ, разной бронзовой утвари, а съ 1500 г. или около того времени еще живописныхъ и штукковыхъ работъ въ термахъ, и проч.), также разные мотивы унаслѣдованные отъ ранняго средневѣковаго періода, наконецъ — зачастую превосходно и чисто стилизованные естественные предметы, иногда почти ужъ слишкомъ непосредственно заимствуемые у природы (растенія, животныя, и проч.). Въ лицевыхъ примѣсахъ, какъ единичныхъ фигуръ, такъ равно и цѣлыхъ исторій, почти ни мало не стѣснялись омерзительнымъ отношеніемъ къ самому дѣлу и къ его символикѣ. О многихъ изъ принадлежащихъ сюда работъ придется намъ упомянуть по поводу того пластическаго или живописнаго содержанія, которому служатъ онѣ обстановкой; другія, по крайней мѣрѣ важнѣйшія, перечислимъ мы сейчасъ же здѣсь.

Начиная съ середины 15-го вѣка лучшія мраморныя произведенія созданы преимущественно Флорентинцами. Дезидеріо да-Сеттиньяно выполнилъ изящнѣйшій по расположенію и совершеннѣйшій по арабескамъ саркофага надгробный памятникъ Карла Марцуппини въ церкви Санта Кроче во Флоренціи; а ученикъ его Мико да-Фіѣзоле — особенно надгробные монументы въ тамошнемъ аббатствѣ и многія работы въ Римѣ, котораго декораторская школа главнымъ своимъ вдохновеніемъ кажется обязана ему. (Надгробные памятники въ Санта Марія дель-Пооло и въ др. мѣст.; ивическая трибуна въ Сикстинской часовнѣ, и проч.). Позже (съ 1505 г.) вышенаго совершенства и по этой части достигъ Андрей Сансовино. (Два надгробныхъ памятника въ клиросѣ Санта Марія дель-Пооло, оба несравненной красоты даже и въ архитектурическомъ отношеніи). — Въ Сіенѣ — великолѣпная водосвятная чаша собора, Джакомо делла-Кверчин, и разныя работы семейства Марцуппини около 1500 г.; лицевой фасъ соборной бібліотеки и престоль церкви Фонтеджуста. — Въ Неаполѣ — множество престоловъ и надгробныхъ памятниковъ Джованни да-Пола, Джироламо Сантакроче и ихъ школа, основанныхъ на флорентинскомъ преданіи; крыша собора (1492 г.) съ загроможденною прикрасами мраморною одеждой. — Въ Венеціи два великолѣпныхъ камня въ дожескомъ дворцѣ; въ церкви Санти Джованни э Паоло — надгробный памятникъ дожа Вендра-

мина (умершаго въ 1478 г.), произведеніе Алессандро Леопардо,¹ единственнаго великаго декоратора этой школы. — Въ Падувъ — роскошный лицевой фасъ часовни св. Антонія въ церкви этого угодника, работа Миланцевъ Маттео и Томмазо Гарви. — Въ Бергамо — вся часовня Колеони при церкви Санта Марія Маджоре, Джованни Антонио Амадео. — Въ миланской области обширѣйшая изъ существовавшихъ тогда мастерекихъ по части мраморныхъ декорацій, занята была украшеніемъ фасада Чертозы въ Павіи (II, 262). Воспроизведенія растительности, равно какъ и чисто-архитектоническія вещи, выходятъ здѣсь подебелѣе и повальяжнѣе чѣмъ у флорентинскихъ мастеровъ, но отличаются тѣмъ не менѣе величайшимъ изяществомъ. Въ качествѣ чрезвычайно блестящей одиночной работы, должно особенно указать во внутренности этого зданія надгробный памятникъ Джангалеаццо Вископти. Въ большей или меньшей зависимости отъ Чертозы стоятъ всѣ могильные монументы и престолы, находящіеся въ миланскихъ церквяхъ. (Гробницы въ Санта Марія дельле-Граціэ, въ Санта Марія дельла-Пассіоне и проч.). Однимъ изъ чертозскихъ же ваятелей, Миланцемъ Андреемъ Фузиною, сработанъ въ сіенскомъ соборѣ алтарь (престоль) Пикколѣмини, столько же изящный, сколько и великолѣпный.

Для декорацій изъ поливной терракотты единственная во всѣхъ отношеніяхъ мастерская Луки дельла-Роббіа и семейства его во Флоренціи почти такъ же удивительна, какъ и для производства лицевыхъ частей. Пріятнѣйшее распределеніе и самая гармоническая обрамовка соединены здѣсь съ совершенно яснымъ соответствіемъ между пластическимъ орнаментомъ и искуснымъ выборомъ немногихъ красокъ.

По части бронзоваго литья, Гиберти своими дверями баптистерія во Флоренціи, со включеніемъ ихъ косяковъ, выставилъ при самомъ началѣ стіля образецъ недостижимаго совершенства. Рѣшетка Богородичной часовни въ пратскомъ соборѣ, работы Симоне, брата Донателло, и надгробный памятникъ Сикета IV въ храмѣ св. Петра въ Римѣ, работы Антонія Полланола, не смотря на великое свое богатство, обнаруживаютъ гораздо менѣе сознанія настоящей художественной задачи. Въ сіенскомъ соборѣ есть большая бронзовая дарохранительница Лоренцо Веккіатты (1465—72 гг.), а въ церкви Фонтеджуста — другая, поменѣе, — обѣ чрезвычайно изящныя въ подробностяхъ; изъ числа бронзовыхъ знаменосиць и факелосиць, встрѣчающихся во дворцахъ тогдашнихъ итальянскихъ вельможъ, особенно хороши находящіеся въ палаццо дельла-Машифико въ Сіенѣ, работы Антонія Марцини (1504 г.). — Въ верхней Италиі большой бронзовый свѣщникъ Андрея Риччіо въ Антоніевскомъ храмѣ въ Падувѣ (1507 г.) слѣдуетъ назвать какъ завершающую совокупность всего мѣстнаго художественнаго направленія и какъ образецъ многихъ позднѣйшихъ подражаній; отъ одного могильнаго памятника, того же мастера, уцѣлѣло въ церкви Санъ Фермо въ Веронѣ основаніе съ прекрасными бронзовыми

¹ Denkmäler der Kunst, pag. 73, fig. 1.

сфинксами. — Въ Венеціи относятся къ этому времени бронзовыя гнѣзда для постановки знаменъ на площади св. Марка, чрезвычайно изящное произведение Алессандро Леопардо. — Изъ желѣзнокovanýchъ работъ важнѣйшее мѣсто занимаютъ фонари и знаменосцы въ палаццо Строцци во Флоренціи, первые — работы Никколо Грессо, прозваннаго Капаррою.

Сѣдалища въ церковныхъ клиросахъ, а равно и въ парадныхъ свѣтскихъ покояхъ, также дверныя створы, аналои и проч., сдѣланные изъ дерева, представляютъ декоративный духъ этого времени съ самой блестящей стороны. Архитектоническій остовъ состоитъ нерѣдко изъ прекраснѣйшей, полной фантазій, рѣзной работы, поверхности — изъ набора (*intarsia*), то съ арабесками, то съ перспективными видами зданій, то, наконецъ, съ изображеніемъ отдѣльныхъ фигуръ и цѣлыхъ исторій (иногда самой тонкой и богатой обдѣлки). Эти мѣшкатыя работы принадлежатъ отчасти монахамъ, отчасти же и художникамъ, которые отличались вмѣстѣ въ архитектурѣ и въ ваяніи. Важнѣйшими изъ такихъ произведеній должно назвать: двери въ Сала де' Джильи палаццо Веккіо во Флоренціи, работа Бенедетто да-Майяно; — стѣнные панели въ ризницѣ Санта-Кроче, тамъ же; — клиросныя сѣдья въ Санта Марія Новелла, Баччіа д'Альиоло; въ пизанскомъ соборѣ горнее мѣсто (престоль епископа) Джов. Батт. Червеляези, и клиросныя сѣдалища, приписываемыя Джуліану да-Майяно; — далѣе, работы Фра Джованни да-Верона, одного изъ величайшихъ по этой части мастеровъ: наборная обдѣлка сѣдалищъ по обѣимъ сторонамъ клироса въ сіенскомъ соборѣ (1503 г.), и деревянный канделябръ, клиросныя сѣдья и панель лѣвой стѣны въ ризницѣ Санта Марія ин' Орғано въ Веронѣ; — труды Фра Даміано да-Бергамо: клиросныя сѣдья церкви Сан' Доменико въ Болоньѣ (до 1530 г. приблизительно), съ величайшимъ множествомъ превосходно выполненныхъ исторій или житій, и такія же сѣдья въ Санта Марія Маджоре въ Бергамо; — Антонія и Джованни Бариле: остатки стѣнной одежды въ сіенской академіи, и двери расшеашной Рафаэлемъ комнаты Ватикана (съ наборною обдѣлкой вышеупомянутаго Фра Джованни да-Верона); — Стефана да-Бергамо (около 1533 г.) блестящія сѣдья въ церкви Сан' Ніэтро въ Перуджѣ; въ такъ-называемомъ Камбіо, тамъ же, судейскій пультетъ, превосходная безыменная работа; — Цукки и Тесты: клиросныя сѣдья въ церкви Сан' Джованни въ Нармѣ, отличныя какъ по рѣзбѣ, такъ и по наборной обдѣлкѣ, представляющей замѣчательныя архитектурныя виды. — Къ этому присоединяется еще множество роскошныхъ рѣзныхъ рамъ подъ картины (не говоря о тѣхъ, которыя дѣлались изъ мрамора или изъ терракотты), также ларцы и другая домашняя утварь, постепенно переходящіе въ сѣверныя собранія.

Въ 15-мъ и даже еще въ 16-мъ столѣтіи важнѣйшею задачею декоративной живописи было украшать фасады домовъ, иногда въ одинъ цвѣтъ, иногда въ разные, иногда же только аллюсграфито * (см. ниже по поводу

* Бывало — въ процарапку.

художниковъ Полидоро и Матурино). При этомъ употреблялись отчасти одни свободно и граціозно обдѣланные виды зданій съ окружающею ихъ зеленью и проч., отчасти присоединялись къ тому лицевыя дополненія и цѣлыя исторіи, или обрамленные въ родѣ портретовъ, или пущенныя въ видѣ фриза, поясомъ или каймой. Преимущественно это были военныя, поэтическія или пасторальныя сцены древности, рѣже — христіанскія изображенія. Такими росписными фасадами 13-го вѣка особенно была богата Верона, но большая часть ихъ совершенно выцвѣла.

Внутри зданій предпочтительно своды посвящались живописи чисто декоративной или той, которая изображала исторіи и проч. въ возможно-богатой обстановкѣ; нѣсколько образчиковъ такого рода приведемъ мы впоследствии. Сочетаніе живописи съ штукковыми рельефами, къ чему повело изученіе античныхъ термъ, всего ранѣе встрѣчается можетъ-быть въ расписанной кистью Пинтуриккіо Борджіевской половинѣ (аппартаментъ) Ватикана (конца 13-го столѣтія). Впоследствии Рафаэль придавъ всему этому роду искусства самое высокое значеніе и самую совершенную форму, какихъ только оно могло достигнуть въ его время.

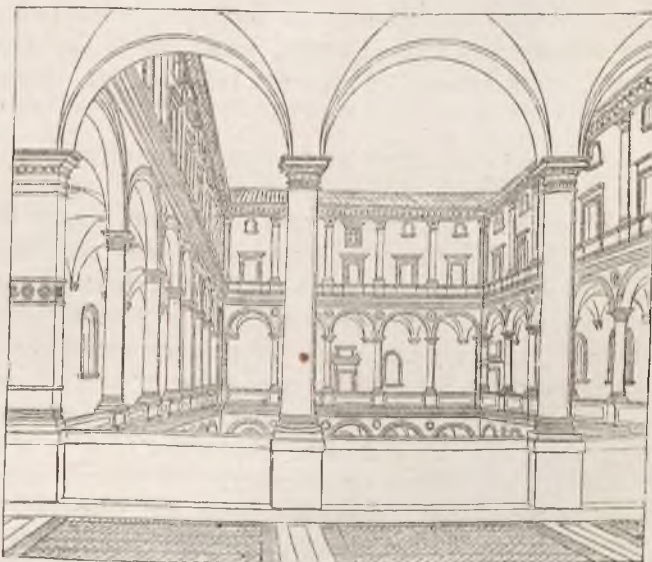
§ 3. Итальянская архитектура 16-го столѣтія. ¹

Съ началомъ 16-го столѣтія настаетъ въ итальянской архитектурѣ большая критическая строгость относительно обдѣлки античныхъ строительныхъ формъ, подходящая въ своемъ характерѣ къ стремленіямъ, обнаружившимся прежде всего у Флорентинца Альберти. Какъ у одного этого мастера въ частности, такъ теперь и вообще, направленіе это повело не только къ живо напоминающему антикъ благородству, но также еще къ высшей чистотѣ и строгости стилия, безъ всякаго вначалѣ ущерба тому поэтическому духу, той полножизненной фантазіи, какими была проникнута большая часть произведеній 13-го вѣка. Великіе мастера настоящаго періода умѣли обуздать и облагородить вольную фантазію, часто увлекавшую ихъ предшественниковъ въ океанъ безмѣрности, именно благодаря тому, что взяли себѣ за руководство правила, которыя можно извлечь изъ античныхъ монументовъ и изъ книгъ Витрувія. Въ самомъ дѣлѣ мы видимъ что эти принятія отъ древнихъ формы употребляются теперь на службу новому духу новымъ образомъ. Ими достигаются великіе живописные эффекты большихъ массъ, и сколь ни мало можно было держаться римскихъ образцовъ въ сочиненіи цѣлаго, при совершеніи иномъ назначеніи новыхъ зданій, однакожъ въ нихъ опять-таки проступаетъ высшее духовное средство съ древнеримскою архитектурой; разница только въ томъ, что послѣдняя, даже и при совмѣщеніи неподходящаго, соблюдала всегда ту мѣру, которая, со второй четверти 16-го столѣтія, стала постепенно чужда архитектурѣ новыхъ временъ. — Римъ, гдѣ съ началомъ 16-го вѣка папскій дворъ, а соревнующа ему и знатнѣйшія фамиліи края, развер-

¹ Denkmäler der Kunst, рисс. 71 и 87.

нули полную блеска жизнь, просвѣтленную художествомъ, — Римъ сдѣлался теперь первымъ значительнымъ средоточіемъ итальянской архитектуры.

Первымъ мастеромъ, особенно содѣйствовавшимъ означенному повороту въ архитектурномъ направленіи, былъ Донато Ладзари, обыкновенно называемый Браманте, родомъ изъ урбинскаго герцогства (съ 1444 по 1514 г.). Его миланскія постройки, какъ мы видѣли (II, 268), вполне еще запечатлѣны тѣмъ граціознымъ пошибомъ, какимъ отличается верхне-итальянская архитектура поздней поры 15-го вѣка, и онѣ рѣшительно принадлежатъ къ интереснѣйшимъ въ этомъ родѣ произведеніямъ. — Впослѣдствіи Браманте переселился въ Римъ, гдѣ непосредственная близость древнеримскихъ монументовъ кажется увлекла его къ строжайшему ихъ изученію и къ точнѣйшему воспроизведенію ихъ формъ. Исполненныя имъ здѣсь работы, въ отличіе отъ прежнихъ, носятъ рѣшительно уже тотъ характеръ, который выше назвали мы принадлежностью 16-го столѣтія; въ нихъ также видно еще много граціи, много тонкости и вкуса, но къ этому присоеди-



Дворъ Канцеляріи Браманте.

няется такое величіе смысла, такое изящество пропорцій и вмѣстѣ такое простое благородство обдѣлки, которое именно хотеть скорѣе взять высшею простотой, нежели роскошнымъ преизбыткомъ украшеній. Главными сооруженіями его въ Римѣ должно назвать: Папскую Канцелярію (Канцеллерію), съ фасадомъ, украшеннымъ легкими шпалерами, на которыхъ покоится прямой антаблементъ, тогда какъ внутренній дворъ (одно изъ прекраснѣйшихъ созданій въ этомъ родѣ, какимъ только можетъ похвалиться эпоха Возрожденія) обведенъ очень граціозно двумя колоннадными аркадами, пушенными одна надъ другой; — декорированный въ подобномъ же вкусѣ палаццо Жиро (Girard); весьма значительныя и обширныя постройки въ папскомъ дворцѣ

Ватиканѣ, въслѣдствіи однакожь сильно измѣненныя. (Сюда принадлежать логи вокругъ двора св. Дамаза, которыя впрочемъ только начаты Браманте, а окончены Рафаэлемъ); — круглая церковка во дворѣ Сан' Піетро ин' Монторіо, окруженная дорическою колоннадою, перевозосимая похвалами и въ самомъ дѣлѣ прелестно задуманная и расчлененная; — наконецъ — главное руководство новою отстройкой Петровской церкви. ¹ Постройку эту начали, безъ особеннаго успѣха, еще въ 1430 г.; теперь же, въ 1506, заложили ее съизнова, но она не много подвинулась впередъ и на этотъ разъ; планъ, начертанный Браманте для Петровской церкви, представлялъ громадное купольное сооруженіе надъ греческимъ (равноконечнымъ) крестомъ. Изъ небольшихъ сравнительно построекъ слѣдуетъ привести изящный въ своей простотѣ монастырскій дворъ церкви Санта Марія делла-Паче, быть-можетъ также и фасадъ церкви Санта Марія делла' Анима, обыкновенно приписываемый Джуліану ди-Сан' Галло. За предѣлами Рима Браманте построилъ въ позднюю эту пору церковь Консолаціоне въ Тоди, — греческій крестъ съ округленными концами и высокимъ куполомъ.

Архитекторы, сначала примыкающіе къ Браманте, обнаруживаютъ, при разныхъ впрочемъ личныхъ особенностяхъ, также много вкуса и достоинства въ обдѣлкѣ, соединенныхъ съ строгимъ соблюденіемъ правилъ античной системы.

Особенно близкимъ по характеру къ Браманте является Бальдассаре Перуцци (съ 1481 по 1536 г.), соорудившій разные чертоги въ Римѣ. Одинъ изъ красивѣйшихъ между-ними такъ-называемая вилла Фарнезина, выполненная для Агостино Киджи и украшенная снаружи (скудноватыми правда) рядами пилястръ. За тѣмъ идетъ палаццо Массими — образецъ монументальной постройки, возведенной на тѣсномъ и неправильномъ клочкѣ земли; классическіе въ сущности, но не рабски-подражательные детали относятся къ удачливѣйшимъ произведеніямъ того времени; дворъ полонъ самаго живописнаго эффекта. Въ палаццо Альтанъ (Altemps) работою Перуцци слыветъ сооруженіе двора съ столповыми галлереями впереди и сзади. Въ Сіенѣ принадлежитъ ему нѣсколько небольшихъ построекъ, выполненныхъ самыми скромными средствами, преимущественно изъ кирпича; таковы палаццо Поллини и Моченини, маленькій дворъ при церкви св. Екатерины, и проч. Вездѣ видно умѣнье согласить прекрасный замыселъ съ наличнымъ запасомъ средствъ. — Ученикомъ Перуцци былъ Себастьяно Серліо, извѣстный однакожь не столько зодческими работами, сколько написанною имъ учебною книгой по архитектурѣ. Большую часть жизни провелъ онъ во Франціи; онъ трудился тамъ при постройкѣ луврскаго дворца въ Парижѣ и замка въ Фонтенеблѣ; но какъ эти зданія подверглись въслѣдствіи значительнымъ передѣлкамъ, то и трудно отыскать въ нихъ ясныя слѣды его дѣятельности.

Далѣе идетъ живописецъ Рафаэль Санти (1483—1520), племянникъ Браманте; разнясь отъ послѣдняго наклономъ къ болѣе живописнымъ

¹ Начеть хода этой отстройки см. особенно Platner въ Beschreibung der Stadt Rom, II, стр. 134 и сл.

эффектамъ, онъ отличается въ то же время изобиліемъ детальныхъ формъ и особымъ смеломъ къ величію совокупныхъ пропорцій цѣлаго. Ему принадлежатъ планы разныхъ римскихъ чертоговъ и домовъ, изъ которыхъ многіе, построенные въ сосѣдствѣ Петровской церкви, были потомъ снесены при тѣхъ расширеніяхъ, какихъ потребовала ближайшая ея обстановка; къ числу ихъ относится и собственный домъ Рафаэля. Уцѣлѣли: пышный домъ (Каза) Верти, на концѣ Борго Ново; и палаццо близъ церкви Сант' Андреа делла-Валле, называемый по его преемственнымъ обладателямъ разными именами — Колѣтролини, Каффарелли, Стошани, Аквивива, а теперь — Видони. — Во Флоренціи выстроены по его чертежамъ палаццо Пандольфиини (теперь Пенчичини) и домъ Угуччони. Изъ многихъ церковныхъ его плановъ не былъ выполненъ ни одинъ; по его указанію выведена въ Римѣ паперть церкви Санта Марія делла-Савичелла, и къ церкви Санта Марія дель Попола пристроена часовня Киджи. Въ качествѣ главнаго зодчаго Петровской церкви (съ 1518 по 1520 г.) начерталъ онъ новый планъ для этого зданія, который съ купольнымъ сооруженіемъ Браманте соединяетъ долевою притворъ на столбахъ и обличаетъ очень гениальный замыселъ. — Съ архитектурическимъ стилемъ Рафаэля весьма сходенъ стиль ученика его, Джуліо Романо (1492—1546), особенно въ римскихъ его постройкахъ: вилла Мадама, вилла Ланте и др. Вызванный потомъ въ Мантуу, Джуліо развернулъ здѣсь обширную и многостороннюю дѣятельность; въ этихъ позднѣйшихъ его работахъ сильнѣе выступаетъ стремленіе къ живописной эффектности; въ нихъ правда болѣе произвола, но замѣтно и много своеобразной энергіи въ замыслѣ цѣлаго. Тѣмъ не менѣе въ паруживости одной изъ главныхъ построекъ его здѣсь, въ палаццо дель-Те, преобладаетъ черствый схоластическій характеръ, тогда какъ напротивъ внутри обращенная къ саду ложа отличается благородствомъ замысла и прелестною выработкой. Кромѣ этого построилъ онъ въ Мантуѣ многіе другіе чертоги, между прочимъ и свой собственный домъ; тамоншняя соборная церковь, пятипрѣдѣльная базилика съ колоннами, его же болѣею частію работа.

Однимъ изъ важнѣйшихъ послѣдователей Браманте въ Римѣ былъ Антоніо ди-Санъ Галло изъ Флоренціи, племянникъ обоимъ преждеупомянутымъ мастерамъ (II, 264) этого имени (ум. въ 1546 г.). Главное сооруженіе его въ Римѣ — дворецъ Фарнезе, который въ прекрасныхъ и величавыхъ своихъ пропорціяхъ какъ бы выдаетъ вліяніе флорентинскаго дворцоваго стиля прежнихъ временъ; окна обрамлены колончатými сѣнями; завершеніе этой постройки (верхняго яруса, вѣшечнаго гзімза и надворныхъ галерей) принадлежатъ однакожъ Микельанджело. Антоніо является менѣе значительнымъ въ другихъ постройкахъ, наприм. въ купольной церкви Санта Марія ди-Лорето въ Римѣ или въ новомъ и очень многосложномъ планѣ, который предначерталъ онъ для храма св. Петра, бывъ назначенъ главнымъ его зодчимъ. Въ качествѣ крѣпостнаго строителя, соорудилъ онъ укрѣпленный замокъ въ Перуджии, такой же портовой въ Чивитѣ Веккїи и многое другое въ этомъ родѣ, поражавшее значительностью формъ и массъ съ перваго же взгляда. — Собственно во Флоренціи дѣйствовалъ тогда Баччіо д' Анжіоло (съ 1460 по 1543 г.), котораго главною заслугой была изящная

обработка простого флорентинскаго домозодчества. (Палаццо Бартолини и проч.). Бернардо Тассо построилъ въ 1547 г. прекрасную галерею Меркато Ново. — Въ числѣ послѣдователей Брамантовскаго направленія должно наконецъ назвать еще Пирро Лигоріо (умерш. въ 1580 г.). Онъ стремился совершенно уйдти въ духъ классической древности, что свидѣтельствуя многочисленныя, но отчасти только издашныя, литературныя его труды, а изъ числа выполненныхъ имъ сооруженій — лежащая въ ватиканскихъ садахъ вилла Пія (прежде Папское Казино), которая предстаетъ самымъ изящнымъ и граціознымъ образцомъ древней дачной архитектуры.

Иной духъ развертывается въ итальянскомъ зодствѣ: благодаря стремленіямъ Микельанджело Бонарротти (съ 1475 по 1564 г.). Въ противоположность прежнимъ мастерамъ, умѣвшимъ съ павною граціей передавать новыя потребности въ античныхъ формахъ; въ противоположность своимъ современникамъ, по крайней мѣрѣ добросовѣстно соблюдавшимъ эти формы, начинаеть онъ преобразовывать ихъ по прихоти и произволу — правда вызываемый на то преждеуказаннымъ стремленіемъ къ живописному эффекту, который обличаетъ у него однакожъ мало внутренней необходимости — и тѣмъ самымъ пролагаетъ широкій путь вѣсѣмъ позднѣйшимъ искаженіямъ. Примѣръ его долженъ былъ дѣйствовать тѣмъ пагубнѣй, что его многосторонняя виртуозность и величавая личность вообще снискали ему одно изъ высшихъ почетныхъ мѣстъ въ тогдашнемъ искусствѣ. Во Флоренціи построилъ онъ ризницу и вестибулъ библиотеки Санъ Лоренцо, и та, и другой — незначительныя вещи. Въ Римѣ принадлежать ему эффектная постройка Капитолія и архитектура обоихъ боковыхъ зданій на капитолійской площади; потомъ монастырскій дворъ церкви Санта Марія дельи-Анджелли, который, состоя изъ дорійскихъ колоннъ и арокъ, производитъ простое, серьезное впечатлѣніе, тогда какъ возведенныя имъ въ 1564 г. ворота Porta Пія являются уже примѣромъ противнѣйшаго искаженія. Но главная работа, выполненная имъ по части архитектуры въ Римѣ, конечно сооруженіе храма св. Петра. Вплоть до кончины Антоніо ди-Санъ Галло (въ 1546 г.) по громадному этому зданію все еще сдѣлано было очень мало; непрерывная перемѣна плановъ со стороны разныхъ строителей дѣйствовала также не слишкомъ выгодно на успѣшный ходъ работъ. Велѣдъ за Санъ Галло главное руководство ими поручено было Микельанджело; онъ, въ свою очередь, выступилъ съ новымъ опять планомъ, — подходящимъ къ Брамантовскому, съ куполомъ надъ греческимъ крестомъ; по немъ надо было передѣлать и возведенныя уже части. Однакожъ, не смотря на все препятствія, онъ съ свойственной ему только энергіей, подвинулъ выполненіе его къ концу, то есть дошелъ до сводовъ грандіознаго купола (который, совершенно по мысли Микельанджело, законченъ десять лѣтъ послѣ его кончины). Не будь оно искажено позднѣйшимъ расширеніемъ, зданіе это безспорно принадлежало бы къ достойнѣйшимъ храмовымъ постройкамъ новаго времени; потому что хотя и здѣсь не обходится безъ своенравной прихоти въ видообразованіи деталей, но все же, особенно внутри храма, они подчинены какъ слѣдуетъ величавымъ пропорціямъ цѣлаго. — Ученіи Микельанджело подражали архитектурноическому его вкусу болѣе или менѣе своеобразно; между ними

Джованни дель-Дука въ особенности придерживался манерныхъ выходовъ учителя.

Тѣмъ не менѣ эта произвольность въ архитектурной обдѣлкѣ еще не находила себѣ за первыя десятилѣтія по смерти Микельанджело слишкомъ многочисленныхъ приверженцевъ. Въ самой Флоренціи Джованни Антонио Дозіо (родившійся 1533 г.) создалъ въ совершенно чистыхъ почти формахъ дворъ архіепископскаго дома (Арчивесковато) и изящно-простой фасадъ палатца Лардерель, а Джорджіо Вазари (съ 1512 по 1574 г.), вѣрнѣйшій впрочемъ почитатель Микельанджело, не только избѣжалъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ и въ аретинскомъ аббатствѣ произвольностей учителя, но и показалъ себя притомъ значительнымъ, самобытнымъ композиторомъ. Ему же принадлежитъ главное устройство внутренности палатца Веккіо во Флоренціи, именно большой его залы. Изъ младшихъ современниковъ этого мастера слѣдуетъ во первыхъ назвать Джакомо Бароцціо, по прозванію Винчіолю (1507—73), который, не увлекаясь примѣромъ Микельанджело, преимущественно старался слѣдовать изученію классической древности и способствовать тому и дѣломъ и наставленьемъ; имѣя въ виду послѣднее, онъ именно написалъ книгу о такъ-называемыхъ пяти орденахъ древнеклассическихъ колоннъ (изъ которыхъ первый проименовали тосканскимъ, а послѣдній — римскимъ или смѣшаннымъ). Итѣкъ Винчіолю примыкаетъ къ Брамантовскому же направленію; но преобладавшій еще вначалѣ 16-го вѣка утонченный вкусъ уже менѣ замѣтенъ въ его произведеніяхъ, которыя вообще отличаются болѣе степенной правильностью. Главная его постройка замокъ Капрарола, по пути изъ Рима въ Витербо, умно задуманное и величественное сооруженіе. Кромѣ того многіе чертоги въ Римѣ, Болоньѣ и др. м. выстроены по его планамъ; онъ принималъ важнѣйшее участіе въ Виньѣ (лѣтнемъ дворцѣ) Папы Юлія, задуманномъ сначала въ величаво-живописномъ видѣ. Своею церковью Іисуса (дель-Джезу) въ Римѣ онъ собственно выставилъ ту форму, какой держались потомъ по преимуществу, то-есть: возможно высокій и широкій главный корабль, съ низведеніемъ боковыхъ пространствъ на стѣни придѣльныхъ часовенъ. (Фасадъ этой церкви работалъ Джакомо делла-Порта).

Одновременно съ Винчіолой и въ сродственномъ почти направленіи образовался въ Римѣ Галеаццо Алесси (съ 1500 по 1572 г.). Главнымъ поприщемъ художнической дѣятельности этого мастера стала потомъ Генуя, гдѣ со времени господства Андрея Доріа велѣлъ за политическимъ спокойствіемъ явилась вдругъ и готовность на строительныя траты (палатца Доріа, работа Джованни Анджело Монтореоли; пал. Кареза, съ самымъ рѣшительнымъ примѣромъ чисто-генуэзкаго расположенія стѣнъ и лѣтницъ, раб. Джованни Баттиста Кастелло; дожескій дворецъ, раб. Рокко Пеллионе), и гдѣ теперь, въ свою очередь, Алесси выстроилъ значительное число дворцовъ, виллъ, а равно и церквей. Сооруженные имъ здѣсь чертоги вообще не столько отличаются фасадами, сколько расположеніемъ внутреннихъ пространствъ, именно стѣнъ, дворовъ, лѣтницъ; чуждый своеправнаго произвола, умѣялъ онъ достигать величественно-живописныхъ эффектовъ; чрезвычайно неровная и измѣнчивая мѣстность часто не только не стѣсняла его талантъ, но

напротивъ давала ему благоприятнѣйшіе случаи выказаться въ полномъ блескѣ. Въ токомъ родѣ выстроены имъ дворцы Камбіазо, Деркари, Спиннола, Саули, Паллавичини и проч., а въ предметяхъ—виллы Спиннола, Гримальди, Имперіали, Джустиниани и мн. др. Знаменитая его церковь, Санта Марія да Кариньяно, отличающаяся притомъ и живописнымъ мѣстоположеніемъ, производитъ чудесный пространственный эффектъ внутри и представляетъ въ маломъ размѣрѣ видъ Петровской церкви въ Римѣ, какою предполагалась она по планамъ Микельанджело, то-есть центральною съ господствующимъ надъ ней куполомъ. — Послѣ Генуи Миланъ обладаетъ многими значительными зданіями, выстроеными по его чертежамъ; въ томъ числѣ палаццо Марино съ богатымъ дворовымъ сооруженіемъ и чудовидный фасадъ церкви Санта Марія presso-San' Чельсо.

Въ Миланѣ особенно дѣйствовали тогда Пеллегрино Тибальди, прозванный Пеллегрини (съ 1522 по 1592 г.), которому принадлежатъ странно-великолѣпныя ворота и окна соборнаго фасада, строго выдержанная въ своемъ родѣ церковь Сан' Феделе, рустично-галерейный дворъ архіепископскаго дома, и проч. (Другія постройки преимущественно въ Болоньѣ). Потомъ нѣсколько могучихъ и строгихъ колоннадныхъ дворцовъ въ два яруса, съ прямымъ антаблементомъ: Колледжо Эльветико (нынѣшняя Контабилитѣ, Контрольная палата), Фабія Монгоне, и архіепископская семинарія, Джузеппе Меды. — На иномъ, какъ наприм. на Колледжо де' Побили, Виченца Серенью, лежитъ болѣе слѣдъ вліяній Галеацца Алесси. — Въ Генуѣ подражателями сѣвшимъ и лѣтничнымъ сооруженіямъ послѣднѣго въ расширенномъ объемѣ являются потомъ: Рокко Лурого (палаццо Дорія-Турри) и Бартоломмео Біанко (величественная внутренность Университета, 1623 г.). Здѣсь долго еще оказываетъ свое дѣйствіе однажды выработавшейся пріемъ давать зданіямъ на тѣсномъ пространствѣ благовидное и полное достоинства расположеніе, съ великолѣпными прѣглядами въ перспективѣ.

Изъ архитекторовъ венеціанской области въ 16-мъ вѣкѣ, вмѣстѣ съ вышеупомянутымъ (II, 267) Риччіо, надо привести еще современнаго ему Джованни Марію Фальконетто (1458—1534), построившаго два чрезвычайно изящныхъ и оригинальныхъ потѣшныхъ зданія во дворѣ палацца Корнаро (нынѣ Джустиниани) въ Падуѣ, кромѣ разныхъ городскихъ воротъ въ видѣ простыхъ триумфальныхъ арокъ и т. д. — За тѣмъ въ ряду раннихъ мастеровъ слѣдуетъ назвать Микеле Санмикели изъ Вероны (1484—1549 гг.), знаменитаго правда не столько по изящной архитектурѣ, сколько въ качествѣ строителя крѣпостей. (Онъ слыветъ основателемъ новой теоріи крѣпостныхъ сооружений). Въ этомъ отношеніи должно привести возведенныя имъ въ Веронѣ крѣпкія ворота, простого рустичнаго характера, съ дорійскими полуколоннами и аркадами промежду нихъ. Дворцы и другія

великолѣпныя постройки его въ Веронѣ (палаццо Бевилаква, Каносса, Помпей, большая круглая церковь Мадонна ди-Кампанья, наконецъ слывающая классической круглая часовня при Сан' Бернардино, и мног. др.) обличаютъ въ немъ талантливаго и оригинальнаго мастера, за какую ни возмись оиъ задачу. Еще привлекательнѣе нѣкоторые дворцы, возведенные имъ въ Венеціи; они ясно показываютъ, что коренной прищипъ венеціанской дворцовой архитектуры долженъ былъ и теперь попрежнему вести къ многоэффективнымъ успѣхамъ. Различные ярусы фасадовъ украшены здѣсь рядами пилястръ и полуколоннъ съ промежуточными аркадами, которыя къ срединѣ группируются въ видѣ ложъ (теремовъ), все еще живо отгѣняя этимъ главные пространства зданія отъ боковыхъ и второстепенныхъ. За лучшіе въ этомъ родѣ образцы должно выставить дворцы Гримани (пынѣшій почтамтъ) и Корнаро. Сейчасъ указанная нами система сохраняется и у послѣдователей Санмикели въ Венеціи.

Къ нему примыкаетъ здѣсь во первыхъ Джакомо Татти, прозванный Сансовино (1479—1570). Постройки его очень неравноцѣнны. Цекка (Мощный дворъ) въ Венеціи отличается неприятнымъ, изыкано-тяжелымъ стилемъ; дворцы Манини, Корнеръ делла-Ка-граде и другіе — немного черствоватаго характера, равно и внутренность церкви Сан' Франческо делла-винья; напротивъ, храмы Сан' Джорджіо де' Гречи и Сан' Мартино расположены оригинально и хорошо, а старая бібліотека св. Марка на пьядеттѣ (площадкѣ) — одно изъ прекраснѣйшихъ зданій 16-го столѣтія. Строгость въ композиціи и въ моделировкѣ формъ, роскошь исполненія и живописная эффектность рѣдко гдѣ совмѣщаются въ такой степени. Въ Падуѣ принадлежитъ ему университетскій дворъ, середины 16-го вѣка; въ тамошнемъ соборѣ Андрея делла-Валле и Агостина Ригетто, старонадунское купольное зодчество своеобразно соединено съ новою манерой Микельанджело.

Преемникомъ Сансовино былъ Андреа Палладіо изъ Виченцы (съ 1518 по 1580 г.), послѣ Микельанджело чуть-ли не самый вліятельный мастеръ новой архитектуры; цѣнимый прежде слишкомъ высоко, оиъ подвергся потомъ еще болѣе несправедливому униженію, съ тѣхъ поръ какъ изданный имъ архитектурный учебникъ пересталъ играть въ искусствѣ первенствующую роль. Во всѣхъ его постройкахъ выражается самая рѣшительная художническая воля; но неоспоримо, что ни ему, ни кому-либо изъ его современниковъ, не было дано подняться надъ уровнемъ чистой декорации, хотя положимъ благородной и сильной, и возвыситься до архитектурнаго организма въ его совершенной полнотѣ. Тѣмъ не менѣе, для задачъ всякихъ размѣровъ и родовъ Палладіо умѣлъ находить новыя и замысловатыя рѣшенія; созданія его носятъ печать достоинства, лежащаго не въ одиѣхъ только античныхъ формахъ, но основаннаго вмѣстѣ на изяществѣ пропорцій и расположенія. — Изъ церквей этого мастера особенно замѣчательенъ храмъ Спасителя (илъ-Реденторе) въ Венеціи, менѣе своимъ фасадомъ, нежели строгою и притомъ въ высшей степени эффектною выдержкой характера внутри; въ церкви Сан' Франческо делла-винья ему принадлежитъ одинъ только фасадъ, опять-таки немного суховатый; въ Сан' Джорджіо Маджоре — огромный храмъ и

часть монастыря; изъ церквей помеще — ле-Цителле и Санта Лучія. Его дворцы, у которыхъ обыкновенно нижній этажъ одѣтъ рустиками, а верхніе обставлены пилястрами или колоннадой, всегда отличаются при этомъ какимъ-нибудь новымъ примысломъ и расположеніемъ; ихъ было всего болѣе въ Виченцѣ, гдѣ важнѣйшими можно назвать палаццо Къерегати, Маркантонио Тіене, Вальмарала и проч.; кромѣ того есть тамъ старинная ратуша, прозванная Базилкой, которую онъ обвелъ двуручными галереями, и на милю отъ города — знаменитая Палладіева Ротонда, собственно вилла фамиліи Капра, четырехугольное зданіе съ четырьмя портиками, и съ круглою купольною залой посреди. И въ другихъ итальянскихъ городахъ многое выполнилось по рисункамъ Палладіо, не говоря уже о безчисленномъ множествѣ зданій, которыя, отчасти еще и въ прошломъ столѣтіи, строились по его образцамъ. Надо сверхъ-того упомянуть о «Театро Олимпико» въ Виченцѣ, какъ о рѣшительномъ его опытѣ ввести опять римскія театральныя сооруженія. Истинно-великимъ является наконецъ Палладіо въ недокопченномъ фрагментѣ трехърусной открытой галереи у церкви Каритѣ (за Академіей) въ Венеціи; благородствомъ и изяществомъ пропорцій подойдутъ къ ней только немногія этого рода сооруженія. — Важнѣйшими изъ послѣдователей его въ Венеціи должно назвать Винченцо Скамоцци и Балдассаре Лонгелу. Первый, придерживаясь Сансовиновской Библиотеки св. Марка, выстроилъ новыя Прокураціи, только снабдивъ ихъ къ сожалѣнію не совѣтъмъ подходящимъ верхнимъ этажемъ.

Подобныя же, но не настолько выдержанныя, стремленія обнаруживаютъ въ это время: Бартоломмео Амманати во Флоренціи (1540—1592, завершитель палаццо Питти въ главныхъ частяхъ его, и строитель моста Санта Тринитѣ, т. е. Троицкаго, отличающагося легкимъ и красивымъ изгибомъ арокъ), Доменико Фонтана въ Римѣ (1543—1607, зодчій новаго Латеранскаго дворца), и ми. др.

§ 4. Итальянская архитектура 17-го и 18-го вѣковъ.¹

Подобно тому какъ Лео Баттиста Альберти положилъ начало стремленіямъ наиболее распространеннымъ въ 16-мъ столѣтіи, такъ точно Микель Анджело является основателемъ того направленія архитектурнаго вкуса, какимъ характеристически отмѣчено 17-е. Для него главнымъ дѣломъ въ его созданіяхъ было сразу озадачить зрителя, изумить его незнаю смѣлою, неожиданною комбинаціей, а за тѣмъ оцъ уже не слишкомъ заботится о чистотѣ, о внутренней необходимости употребляемыхъ имъ въ дѣло средствъ. Стремленіе это особенно принялось и распространилось около начала 17-го столѣтія; архитектурныя созданія того времени отмѣчены, если можно такъ выразиться, какимъ-то патетическимъ шаржемъ, правда иногда обличающимъ своеобразную величавость художественнаго смысла, по

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 91.

чаще довольствующимся не столько величавыми, сколько страшными и причудливыми формами, и обыкновенно неразлучнымъ съ болѣе или менѣе явной пустотою чувства. Такое направленіе отвѣчаетъ, если хотите, духу времени, но обнаруживаетъ только оборотную сторону, изнанку послѣдняго; подлинно-живымъ элементамъ этого духа суждено было повести къ подлинно-значительнымъ новымъ успѣхамъ собственно въ области изобразительнаго искусства, и главное въ живописи.

При столь многихъ темныхъ сторонахъ тогдашней архитектуры не слѣдуетъ однакожъ совершенно упускать изъ виду и преимуществъ лучшихъ построекъ этого времени, прозваннаго порой «барокко» (чудовидности); не надо забывать значительнаго перѣдко чувства общихъ пропорцій и линий въ цѣломъ, могучей обдѣлки и свободнаго развитія пространствъ, перенективно-живописнаго эффекта, достигаемаго весьма удачнымъ часто освѣщеніемъ, наконецъ — отличнаго техническаго исполненія. Такъ же точно и декорация, на ряду съ самыми необузданными выходками, представляетъ не мало свѣтлыхъ сторонъ въ энергическомъ расчлененіи и въ какомъ-то всеобхватывающемъ избыткѣ жизни; да и самое то, что было въ ней произвольнаго, но крайней мѣрѣ употреблялось въ дѣло истинно-мастерски и такимъ образомъ доводилось до невольнаго подкупающей глазъ, вышней гармоніи.

Въ этомъ смыслѣ характеристичны вопервыхъ тѣ архитектурныя предпріятія, которыя имѣли въ виду продолженіе и блистательнѣйшее окончаніе постройки Петровскаго храма въ Римѣ. Простой и величественный овалъ, который придавъ ему (въ главныхъ формахъ) Микельанджело, казался уже недостаточнымъ; рѣшено было пристроить къ нему спереди обширную долевую сѣнь или притворъ. Выполненіе поручено Карлу Мадерно (1556—1629); во внутреннемъ расположеніи примкнулъ онъ довольно гармонически къ существовавшей уже налицо системѣ; ¹ по общее впечатлѣніе вышности могло только пострадать отъ подобнаго дополненія, и это обнаружилось тѣмъ сильнѣе, что фасадъ (оконченный въ 1614 г.) снабженъ былъ декорацией крайне безсильной и чертовой въ своихъ формахъ. — Другія части присоединить къ храму Лоренцо Бернини (1589—1680). Онъ началъ съ постройки колокольных башенъ по бокамъ фасада, которыя однакожъ были снесены еще до окончанія. Потомъ, съ 1667 г., заложилъ онъ могучія колонады, обнимающія площадь передъ церковью и составляющія одну изъ самыхъ величественныхъ декораций барокковаго стиля, хотя и не безъ чертвости въ иныхъ чертахъ. Также сооружена имъ внутри храма колоссальная бронзовая сѣнь надъ могилой св. Петра, въ 90 футовъ вышиною; это — натянуто-величавая декорационная работа, которой существованіе тѣмъ прискорбише, что

¹ Известно, что храмъ св. Петра, въ этомъ вышнемъ его видѣ, оттѣснилъ на задній планъ всѣ ранніе церковные типы стиля Возрожденія и сталъ болѣе или менѣе вѣрно воспроизводимымъ образцомъ для множества церквей въ разныхъ краяхъ міра. Однимъ изъ простѣйшихъ и благороднѣйшихъ подражаній этого рода былъ заальбургскій соборъ, начатый Сантисомъ Селари 1614 г., то-есть въ самый годъ окончанія церкви св. Петра. — Другое, быть-можетъ также прямо-итальянское и отличное притомъ сооруженіе — церковь св. Матіа въ Бреславлѣ. То же должно сказать о іезуитской церкви въ Бюренѣ, близъ Шадерборна.

необходимый для ней матерьялъ добыть въ ущербъ одному изъ величайшихъ памятниковъ римской древности (изящной бронзовой покрывкѣ надъ портикомъ Пантеона). — Другія произведенія Бернини отличаются подобнымъ же декорационнымъ характеромъ; наприм. такъ-называемое «Царское крыльцо» (Скала Реджіа) въ Ватиканѣ (рядомъ съ церковью св. Петра), и разныя церкви и дворцы въ Римѣ, изъ которыхъ всѣхъ важнѣе дворецъ Барберини. Въ качествѣ отличнаго отъ другихъ сооруженія слѣдуетъ назвать овальную церковь св. Андрея.

Въ такомъ же родѣ архитектурныя работы, выполненныя въ Римѣ и другими художниками того времени: живописцами Доменикино (1584—1641) и Кортоною (П. Береттини, 1596—1669), и ваятелемъ Алессандро Альгарди (1602—1654).

Но если Бернини и его спутники по стремленію имѣли вообще въ виду извѣстнаго рода величественный эффектъ, то въ противоположность имъ выступило другое направленіе, которое, отступая отъ всякаго внутренняго и вишняго закона формы, старалось, какъ уже замѣчено, дѣйствовать только силою самыхъ чудныхъ и прихотливыхъ комбинацій. Главою этой партіи былъ Франческо Борромини (1599—1667), самый рьяный соперникъ Бернини. Онъ по возможности изгонялъ въ своихъ планахъ и чертежахъ все прямолинейное и замѣнялъ его разнороднѣйшими кривыми, завитками, улитками и т. п.; онъ отнималъ у главныхъ формъ строго-законное ихъ значеніе, а подчиненныя, предназначенныя больше только для декорации, выдвигалъ произвольно впередъ какъ самостоятельныя.¹ Но сколь ни ужасно было такое извращеніе, сколь ни должно было оно казаться полною безладницей архитектурнаго смысла, оно встрѣтило себѣ однако живѣйшее одобреніе и бездну послѣдователей. Римъ напр. наполненъ такими гримасническими исчадіями архитектуры, какъ фасады церкви Сант' Аньезе и Пропаганды, церковь Сантиссими и т. д. — Изъ послѣдователей Борромини, сьумѣвшихъ иногда превзойти въ этомъ ломаномъ вкусѣ самого учителя, надобно отмѣтить Джузеппе Сарди и Камилло Гварини; послѣдній особенно много работалъ въ Туринѣ.

Въ 18-мъ вѣкѣ замѣчаются въ итальянской архитектурѣ такія стремленія, которыя ведутъ опять къ большому спокойствію чувства и къ болѣе строгой школьной выдержкѣ; но они не готовятъ ни какого новаго духовнаго развитія, а скорѣе обличаютъ усталъ, какой впрочемъ и надо было ожидать вслѣдъ за столь болѣзненнымъ напряженіемъ. Изъ значительнѣйшихъ мастеровъ этого времени достаточно будетъ привести здѣсь Филиппо Джувару или Ивару (1685—1735), построившаго между прочимъ монастырь Супергу близъ Турина, Фердинандо Фугу (1699—1780), которому принадлежатъ красивый, при всей своей чудовидности, дворецъ Консульта и фасадъ церкви Санта-Марія Маджоре въ Римѣ, и Людовико

¹ Чуть ли не крайній предѣлъ этого направленія — башня монастыря Валичеллы въ Римѣ, которая представляетъ въ основномъ своей планѣ двѣ выгнутыя стороны поуже и двѣ вогнутыя пошире.

Ванвители (1700 — 1773), строителя замка Казерты, близ Неаполя. — Однимъ изъ лучшихъ зданій должно впрочемъ назвать еще новый соборъ въ Брешии.

§ 5. Новая архитектура въ Италиі.

За предѣлами Италиі, у всѣхъ западно-христіанскихъ народовъ готическій архитектурный стиль остался во всеобщемъ почти употребленіи до 16-го включительно вѣка; господство новой архитектуры водворилось здѣсь поэтому гораздо позднѣе. Тѣмъ не менѣе уже и раньше, въ готическихъ монументахъ, принадлежащихъ 15-му столѣтію и началу 16-го, мы зачастую подмѣчали такой способъ обдѣлки, который хотя собственно и не обнаруживаетъ близкаго родства съ принципомъ античной формы, однако все же долженъ быть признанъ за выраженіе духа новой эпохи: мы говоримъ объ указанномъ нами возвратѣ къ большому эффекту массъ, а также къ закону горизонтальной линіи и къ зависящимъ отъ этого формамъ арки (плоской и полукруглой, которыя особенно выступаютъ въ свѣтскихъ постройкахъ). Подобнымъ направленіемъ художественнаго вкуса по крайшей мѣрѣ подготовлялось уже и здѣсь усвоеніе формъ классической древности.

Первый толчокъ пришелъ изъ Италиі на сѣверъ ¹ незамѣтными почти путями, и породилъ здѣсь тотъ милѣйшій игриво-декораціонный стиль, который дружелюбно примкнулъ еще къ готическимъ основнымъ формамъ и который можно пожалуй назвать стилемъ Возрожденія въ тѣснѣйшемъ смыслѣ. Неоспоримое сходство сѣверныхъ построекъ съ ломбардскими и венеціанскими, 1470—1520 годовъ, выдаетъ намъ близкую связь первыхъ съ послѣдними; мѣстами напоминаютъ онѣ также особенно декоративные приемы надуанской школы. Многие въ этомъ родѣ представляетъ чудовидную смѣсь готическихъ элементовъ съ новыми, но многое выходитъ и до чрезвычайности изящно.

Другое, болѣе устойчивое вліяніе изъ Италиі начинается съ тѣхъ поръ, когда уже сама новоятальянская архитектура утратила ту сравнительно болѣе шую свободу художественнаго замысла, какую отличаютъ еще тамошнія работы 15-го вѣка. Отступаясь отъ всякаго самобытнаго творчества, охотно стали усваивать тогда правила, установленныя итальянскими мастерами въ теоріи и проведенныя ими на дѣлѣ въ постройкахъ; ищутъ озабочивались вездѣ тѣмъ, чтобы въ точности слѣдить за всѣми колебаніями, изъ которыхъ состоитъ исторія итальянской архитектуры за эти столѣтія. Такимъ образомъ намъ вовсе нѣтъ надобности подробно говорить о томъ, что было сдѣлано въ другихъ краяхъ Европы. Да впрочемъ и не одной только Европы: куда вообще ни вносилаеь новоевропейская образованность, вездѣ слѣдовали за

¹ По замѣчанію Мертенса (Prag etc. въ Феретеровой Bauzeitung 1845 г.), оба старѣйшіе примѣра декораціи въ такъ-называемомъ стилѣ Возрожденія относятся и въ Германіи и во Франціи къ одному и тому же 1493-му году; это именно: коронаціонная зала въ Градщинѣ въ Прагѣ и одно зданіе въ Солемѣ, что въ Турени.

нею архитектурныя правила Серліо, Палладіо и другихъ именитыхъ итальянскихъ мастеровъ; рядомъ съ атекскими памятниками въ Мексикѣ и съ постройками Инковъ въ Перу, рядомъ съ пещерными храмами Индіи и съ горделивыми монументами великихъ Моголовъ строятъ вездѣ точно такъ же какъ и на берегахъ Тибра или Бренты, да не иначе и на южной оконечности Африки, на южноокеанійскихъ островахъ, въ степяхъ Сибири и на торжищахъ сѣвероамериканской республики. Не прогляни опять хоть слабый лучъ надежды въ нѣкоторыхъ стремленіяхъ самоновѣйшаго времени, можно бы подумать, что съ лица земли исчезла всякая національная сила по части характернаго видообразованія архитектурныхъ памятниковъ (то-есть въ коренной основѣ всего монументальнаго искусства вообще).¹

Для Франціи² наступленіе эпохи Возрожденія конечно обосновывается по наружности завоевательными походами Карла VIII и преемниковъ его въ Италію, но не лзя сверхъ-того не допустить предшествовавшей этому непрерывной череды итальянскихъ художественныхъ вліяній, въ родѣ наприм. тѣхъ, какія откроются намъ въ миниатюрахъ 15-го столѣтія. Кроме того, вначалѣ 16-го вѣка, прямо упоминаются здѣсь имена нѣкоторыхъ итальянскихъ архитекторовъ, изъ которыхъ всѣхъ значительнѣйшій приведенный уже выше Фра Джокондо. Тутъ наступило самое страшное стилебродженіе. Тогда какъ одни долго еще держались позднеготическаго, такъ-называемаго «цвѣтистаго» стіля (городскія думы въ Аррасѣ и Сенъ Кантенъ, въ Парижѣ — разрушенный теперь Отель де-ла-Тремуйль, соборъ въ Орлеанѣ), другіе поступались единственно деталямъ и крѣпко стояли за готическое расположеніе и чертежъ подъ новою декоративною одеждою. Да и самый деталь основывался далеко не на чисто-итальянскомъ преданіи, а представлялъ его въ смѣси съ бездною готическихъ и логотическихъ даже подробностей, а равно и съ какимъ-то своеобразно-чуждымъ элементомъ, возникающимъ въ силу того, что готическій деталь часто воспроизводится подъ новою личиною (наприм. фіалы въ видѣ канделябровъ или обелисковъ). Самъ Фра Джокондо употреблялъ еще наприм. въ (несуществующей уже) Счетной палатѣ, *Comptes des comptes*, стрѣльчатые арки, шилястые щипцы и теремковыя башеньки. Въ приписываемыхъ ему весьма правдоподобно древнѣйшихъ частяхъ замка Блуа употреблена плоская, такъ-называемая бургундская арка на осемьугольныхъ, отчасти выгнанныхъ, столпахъ, съ угловыми колоннами у башень, и при этомъ круглодужные еще фризы, которые вмѣстѣ съ другими романскими элементами появляются иногда о ту пору опять. Уже несравненно ближе къ итальянскому стилю былъ замокъ Гайльионъ (Gaillon, послѣ 1510 г.), приписываемый то Джокондо, то Французу Пьерру де-Ва-

¹ Мы оставляемъ сужденіе это въ томъ самомъ видѣ, какъ оно выражено было авторомъ еще въ 1841-мъ году; онъ самъ успѣлъ съ тѣхъ поръ нечисто заявить о позднѣйшихъ, лучшихъ своихъ надеждахъ. — ² *Denkmler der Kunst*, рис. 87 А. 91. А.

лансѣ; единственный остатокъ его, такъ-называемая «гайльионская арка», выставленъ теперь во дворѣ Школы изящныхъ искусствъ въ Пармѣ. Въ нижнемъ ярусѣ двора столицы попали еще однакожь вполне готическую декорацию, и въ аркахъ замочные камни спускались на вѣсу; только верхній этажъ былъ оживленъ самымъ веселымъ украшеніемъ во вкусѣ Возрожденія. Сохранившаяся теперь часть представляетъ плоскую арку съ прорѣзнымъ кружевомъ. — Изъ другихъ построекъ этого времени, кромѣ нѣсколькихъ чрезвычайно пышныхъ надгробныхъ монументовъ, о которыхъ мы упоминаемъ, говоря о ваянн, надо упомянуть слѣдующія: немножко варварскую Судебную Палату въ Дижонѣ (пачатую въ 1510 г.); очень нарядный фонтанъ Делиль въ Клермонѣ (1511), гдѣ принципъ готической колодезной постройки, сосредоточенной на одномъ столпѣ, граціозно слить съ итальянской, болѣе широкою манерой; такъ-называемый Мадуаръ д' Анго въ Варанжвиллѣ, близъ Дюппа, хотя относящійся къ 1525 г., но все еще въ раннемъ смѣшанномъ стилѣ, и мн. др.

И при Францискѣ I (1515—1547), когда искусство и унастроеніе Итальянцевъ коснулись Франціи уже гораздо сильнѣе, архитектурная композиція еще вѣячески противилась итальянской системѣ общаго распределенія сплошныхъ массъ. Въ замкахъ и дворцахъ попрежнему любили перерывать стѣны роскошными теремными (навильионными) выступами или ходовыми башнями, такъ же какъ и въ готическую пору украшали ихъ великолѣпно обдѣлываемыми слуховыми окнами и дымоотводами. Въ деталяхъ правда болѣе и болѣе исчезаетъ непосредственный готизмъ, но онъ тѣмъ упорнѣе держится въ своемъ новомъ перерядѣ. И въ церквахъ настойчиво еще блюли пропорціи и основныя формы готики; такъ, великолѣпный храмъ св. Евстахія въ Парижѣ, пачатый въ 1532 г., отличается и стройною высотой, и башенками, и упорными арками, а также углубленными внутрь порталами и круглыми окнами готическихъ церквей, только съ переложеніемъ всего этого въ изящную прикрасу времени Возрожденія; такъ же точно передній фасъ церкви св. Михаила въ Дижонѣ представляетъ еще три великолѣпныхъ портала и башни съ готическими устоями, только что первые выведены уже въ круглую дугу, а послѣдніе разрѣшены въ четыре группы колоннъ, связанныхъ попарно. Подобныя же декорации находимъ у Св. Клотильды въ Анделі, на фасадѣ вѣтѣйльской церкви близъ Манта, на переднемъ фасѣ Жизорекской церкви и въ другихъ постройкахъ. Дворцы времени Франциска I обличаютъ уже многостороннюю дѣятельность туземной французской школы. Переходъ отъ ранней поры Возрожденія составляютъ красивый маленькій замокъ Азѣ-лѣ-ридо на рѣкѣ Эндръ, подъѣздъ къ замку Патуильѣ (послѣ 1527 г.) и великолѣпный замокъ Шамборъ (съ 1523, строитель Пьерръ Шевѣ, Нервеи), самое парочигое осуществленіе великаго противорѣчія между средневѣковымъ (и притомъ еще безмысленнымъ) общимъ складомъ и новою обдѣлкою подробностей, гдѣ средняя крыша совершенно загромождена высокими окнами, трубами и пространнымъ теремомъ посреди, составляющимъ какъ бы ядро всего зданія, такъ-какъ онъ увѣчиваетъ собою пущенную съвозъ всю внутренность послѣдняго двойную витую лѣстницу. Неизвѣстными французскими мастерами выстроены потомъ

старинныя части зѣмка Фонтенеблѣ, а зѣмокъ Эжуанъ (съ 1540 г.) Жаномъ Булланомъ. Но до полной высоты и гармоніи этого стиля дошелъ только уже Пьерръ Лескѣ (1510—1578) въ начатомъ 1544 г. западномъ фасадѣ Луврскаго двора, — фасадъ, который можно почесть высшимъ и съ тѣхъ поръ недостижимымъ болѣе проявленіемъ великолѣпной французской архитектуры. Тому же мастеру принадлежит не такъ еще свободно развернутый «домъ Франциска I», перенесенный теперь въ Элизейскія поля въ Парижъ и недавно восстановленный тамъ «Фонтанъ младенцевъ» (Fontaine des Innocent-); для всѣхъ этихъ построекъ пластическое украшеніе изготовлялось отчасти знаменитымъ ваятелемъ Жаномъ Гужономъ. Тогда же почти (1549 г.) Итальянецъ Доменико Боккардо, по прозванію Кортопа, долженъ былъ допустить значительныя уступки французскому стилю въ великолѣпныхъ старыхъ частяхъ (недавно очень распространенной и передѣланной) городской думы въ Парижѣ, съ ея сравнительно-вольною композиціей, богатымъ деталямъ, высокими кровлями и т. д. Около того же времени (1548 г.) Филиберъ Делормъ построилъ для Діаны де-Пуатье щегольской зѣмокъ Анѣ, котораго остатокъ выставленъ на дворѣ Школы изящныхъ искусствъ въ Парижѣ; а впоследствии (съ 1564 г.) нѣсколько уже сухія и ценительно-маперныя старыя части Тюильері. Вообще къ концу 16-го вѣка французская архитектура начинаетъ терять свою наивность и фантастическую полноту; злоупотребленіе боссажей по стѣнамъ и колоннамъ, соединенное еще съ крутизною крышъ и съ неизбѣжными слуховыми окнами, придаетъ зданіямъ видъ тяжеловатости и пригнетенности. Это можно сказать о болѣе части построекъ времени Генриха IV и Людовика XIII, наприм. о фасадѣ церкви Сентъ-Этьеннъ дю-монъ въ Парижѣ (1610 г.), о зѣмкѣ Сенъ Жерменъ анъ Лѣ (en Laye), о зданіяхъ вокругъ Королевской Площади (Place royale) въ Парижѣ, и т. д. Благопріятное исключеніе составляетъ реймсская городская дума (1627 г.). Въ числѣ лучшихъ архитекторовъ ранней поры 17-го столѣтія должно особенно привести Жака де-Броссъ; ему принадлежит Люксембургскій дворецъ въ Парижѣ, нѣсколько напоминающій флорентинскія дворцовыя сооруженія, потомъ сравнительно благородный еще фасадъ церкви Сенъ Жервѣ тамъ же (1616—1621). — Важныя постройки, возникшія въ позднюю пору вѣка, при Людовикѣ XIV, не имѣютъ ни какого особенно важнаго значенія. Всего замѣчательнѣе изъ нихъ выполненный Клавдіемъ Перрѣ главный фасадъ Лувра съ могучею колоннадой передъ верхними этажами. Напротивъ, довольно безхарактеренъ построенный Ж. Г. Малесаромъ версальскій зѣмокъ, тогда какъ его Инвалидный домъ представляетъ не только одно изъ великолѣпнѣйшихъ сооруженій вообще, но и одинъ изъ прекраснѣйшихъ куполовъ во всемъ новомъ искусствѣ. — Французскіе архитекторы 18-го столѣтія силою отличаются еще несравненно болѣею черетвостью, нежели современные имъ Итальянцы. Изъ числа ихъ можно особенно отмѣтить только Жака Жерменъ Суффлѣ (1713—1781), который въ своей купольной застройкѣ церкви Сентъ Жезевьевъ (ближняго Пантеона) создалъ, при всѣхъ ея недостаткахъ, истинно-величавое произведеніе.

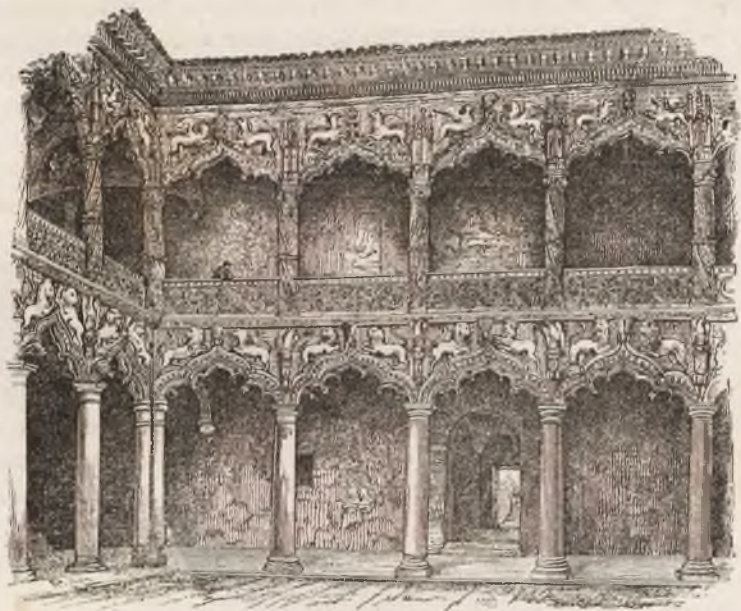
Въ Испаніи новыи архитектурный стиль предстаетъ намъ также въ двухъ строго-раздѣльныхъ группахъ: одна изъ нихъ, чрезвычайно богатая и великолѣпная, — группа ранняго Возрожденія; другая, гораздо болѣе тяжелая и поражающая массивностью, — группа такъ-называемаго классическаго стиля. Первая начинается съ исхода 15-го столѣтія, послѣдняя съ той поры какъ испанскіе архитекторы стали учиться искусству въ Италіи; но полная побѣда ея надъ Возрожденіемъ относится только уже къ концу 16-го вѣка.

Начало испанскаго Возрожденія такъ же темно, какъ и французскаго. При видѣ самыхъ раннихъ его примѣровъ чувствуешь соблазнъ, допустить здѣсь вліяніе декоративной манеры послѣдователей Мантеньи; иныя, напротивъ, удивительно совпадаютъ съ архитектурною пластикой тѣхъ ломбардскихъ построекъ, къ которымъ примыкали также и первыя работы Браманте, — построекъ въ родѣ фасада Чертозы и подобныхъ ей другихъ; наконецъ, третьи очень ясно напоминаютъ бельгійское Возрожденіе, съ его раковинною отдѣлкой и т. д., какая замѣчается наприм. по окнамъ церкви св. Гудулы въ Брюсселѣ; да къ тому же еще въ этотъ, какъ и въ минувшій уже періодъ, попадаются здѣсь подчасъ имена художниковъ нидерландскаго происхожденія, каковы наприм. Эприке де-Эгасъ, сынъ Аннекена де-Эгасъ, изъ Брюсселя, и Филиппъ Векерлисъ, прозванный де-Боргонья, — оба впрочемъ, если не рожденные, то по крайней мѣрѣ воспитанные въ Испаніи, а потому и не представляющіе въ этомъ случаѣ ни какой благонадежной опоры. Впрочемъ весь вопросъ не особенно важенъ самъ по себѣ, если взять въ главный расчетъ то вполнѣ своеобразное одушевленіе, съ какимъ испанское искусство переработало всѣ вошедшіе въ него элементы въ новое опять цѣлое, а также ту необыкновенную свѣжесть и силу производительности, какія оно при этомъ обнаружило. Конечно здѣсь еще менѣе чѣмъ гдѣ либо слѣдуетъ искать одного, что Возрожденіемъ вообще дается въ ограниченной только мѣрѣ, именно — вполнѣ выдержаннаго организма формы; зато испанское Возрожденіе было самымъ смѣлымъ и свободнымъ, можно бы пожалуй сказать — самымъ страстнымъ; нѣтъ такого архитектурнаго предмета, который не сумѣло бы оно преобразить въ полное кипучей жизни украшеніе. Массами принимаетъ оно въ себя мавританскія и готическія формы и претворяетъ ихъ игриво и легко въ нѣчто совсѣмъ новое, что своею внутреннею жизненностью, своимъ широкимъ разгуломъ невольно увлекаетъ даже и тамъ, гдѣ оно близко подходитъ къ чудовидному и почти-что безсмысленному. Сильная склонность этого стиля къ шегольству и роскоши спискала ему на мѣстѣ знаменательное прозвище платереско, то-есть золотыхъ-дѣлъ-мастерскаго, ювелирнаго. Бытъ Испаніи подъ управленіемъ Хименеса и Карла V не лзя, помимо этихъ построекъ, достоительно оцѣнить.

Правда мы до сихъ поръ мало еще знаемъ относящихся сюда сооруженій въ надлежащей подробности; особенно нѣтъ у насъ рисушковъ церквей этого стиля. ¹ Такой недостатокъ вознаграждается пока только внутренними дво-

¹ Причемъ необходимо одлакожь замѣтить, что по крайней мѣрѣ въ готически-начатыхъ уже зданіяхъ постройки продолжались въ готическомъ стилѣ и далѣе (Сравните поперечье

рами монастырей и чертоговъ, съ ихъ немовѣрно пышными сквозными галереями. Аркамъ даютъ здѣсь самыя богатяя и разнообразныя формы: часто въ нижнемъ этажѣ онѣ круглыя, а въ верхнемъ плоскія, съ преудивительною зубчатою и цвѣточною отдѣлкой; архивольты покрыты орнаментами. Въ самыхъ верхнихъ этажахъ, а иногда уже и въ нижнихъ, пущенъ прямой деревянный антаблементъ; тогда капители колоннъ расширяются до величины двойныхъ фантастичныхъ консолей, которыя хватаютъ часто очень далеко. Паранетомъ служатъ сквозныя балюстрады съ богатѣйшею прорѣзью, часто въ готическомъ еще вкусѣ. — Одинъ изъ самыхъ раннихъ памятниковъ переходнаго стиля — коллегія Санъ Грегоріо въ Вальядолидѣ, конца 15-го столѣтія. Нижний ярусъ двора (прищиженныя полудиркулыныя арки на ви-



Дворъ чертога дель-Исантадо, въ Гвадалахарѣ.

тыхъ колоннахъ) и фасадъ принадлежатъ еще поздней готикѣ (последній особенно диковиденъ), зато круглыя арки верхней галереи украшены уже богатыми прорѣзными орнаментами, именно фруктовыми понизьями, въ новомъ стилѣ. Въ такомъ же повидному вкусѣ возведена тамъ и другая коллегія, Санта Крусъ, начатая въ 1480 г. Эрикомъ де Эгасъ. — Немного быть-можетъ позже выстроенъ дворецъ Ифантадо въ Гвадалахарѣ,

бургосскаго собора, также соборы саламанкскій и сеговійскій, произведенія начала 16-го столѣтія Гиль де-Готанона). — Источникомъ и здѣсь служитъ намъ Езраа аглицка у монументал Вилья Амиля и Эскозуръ. — Ближайшія подробности въ «Исторіи испанской архитектуры» Каведы, изданной по-нѣмецки Куглеромъ. Стр. 147: «Несомнѣнно, что лѣтъ по крайней мѣрѣ семьдесятъ строили здѣсь бокъ-о-бокъ и въ готическомъ стилѣ «я въ стилѣ Возрожденія.» — Смори для этого отѣла Denkmäler der Kunst, рис. 64, фиг. 9; рис. 87, А, фиг. 4 и 5.

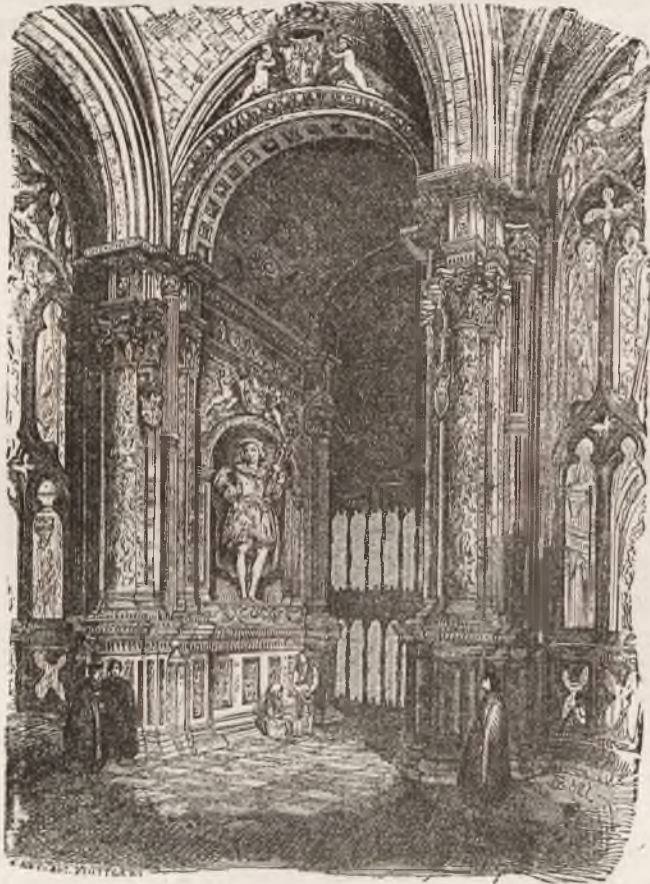
котораго дворъ снабженъ чрезвычайно богатыми плоскими арками, на до-
рійско-римскихъ колоннахъ внизу и на фантастично-перевитыхъ поверху;
фасадъ въ такъ-называемыхъ алмазныхъ фацетахъ, а поверху пущена бога-
тая галерея съ теремками на мавританскій образецъ. — Воспитательный
домъ или госпиталь Санта Крусъ въ Толедо (строенный съ 1504 по
1514 подъ руководствомъ Эриха де Эгасъ) въ сравнительно-чистомъ
стилѣ и наподобіе вышеприведенныхъ ломбардскихъ построекъ. — Тамъ же
Санъ Гуанъ де-ла-Пенитенсія 1511 г., однопрядѣльный монастырскій
храмъ съ богатоукрашеною кровельною скамьей, которая надъ замкомъ кли-
роса лежитъ на мавританскомъ ячештомъ сводѣ; все зданіе отличается отъ
прежнихъ этого рода церквей одною только декорацией. — «Коллегіо Майоръ»



Порталь воспитательнаго дома Санта Крусъ въ Толедо.

въ Саламанкѣ, построенный съ 1521 г. Нбаррою. — Крытый ходъ
кордѳвскаго собора, 1523 г., Фернандомъ Руисомъ. — Церковь Санъ
Ильдефонсо и Параннфо (актовый залъ университета) въ Алькалъ
де-Генаресъ, оба зданія времени Хименеса; первая похожа на сейчасъ
только упомянутую толедскую церковь, но съ несравненно богатѣйшимъ укра-
шеніемъ по стѣнамъ; а послѣдній — четырехугольный, благородно декори-
рованный залъ, съ маленькими окнами вверху, по-мавритански. — Монастыр-
скій дворъ Лупіаны, построенный, говорятъ, въ 1472 г., но вѣрнѣе отно-
сится ко второй четверти 16-го столѣтія: четыре яруса галерей, обѣ
верхія съ деревянными антаблементами на консоляхъ. — Каза де-Миранда
въ Бургосѣ; дворъ обдѣланъ въ родѣ послѣдняго, съ капителями на кон-

соляхъ замѣчательной толщины. Къ тому же пожелай времени относится та лѣстница въ соборѣ, которой перила закончены внизу драконами, — одна изъ великолѣпнѣйшихъ декорацій въ своемъ родѣ. — Крытый ходъ храма Сант' Эграсія въ Сарагоссѣ, архитектора Туделильи, оконченный въ 1536 г., чрезвычайно пестрая, но художественно-цѣльная смѣсь мавритан-



Дверь часовни «Новыхъ Королей» (Рейесъ Нуэвосъ) въ толедскомъ соборѣ.

скихъ, готическихъ и новыхъ элементовъ. (Теперь вѣроятно разрушенная).— Подъ ближайшимъ уже итальянскимъ вліяніемъ находится Альфонсо де Коваррубіасъ, выполнившій съ 1534 по 1546 г. часовню «Новыхъ Королей» въ толедскомъ соборѣ, архіепископскій дворецъ въ Алькалъ де Генаресъ, новую отстройку алькасара въ Толедо, крытый ходъ храма Сан' Мигуэль де-лосъ Рейесъ въ Валенсіи, и проч. ¹ Еще болѣе во вкусѣ

¹ Нѣсколько великолѣпныхъ архитектурныхъ частей изъ построекъ этого стиля можно видѣть у Канеды въ вышеприведенномъ трудѣ, стр. 243.

новаго классицизма: госпиталь св. Юаша Крестителя въ Толедо, работа Бустаменте и, какъ кажется великолѣпный монастырь Санъ Марко въ Леонѣ, работа Гуана де-Бáдахосъ. — Позднѣйшей порѣ 16-го столѣтія принадлежитъ повидимому живописный дворецъ Монтеррей въ Саламанкѣ; оба нижніе этажа — простыя массы стѣвъ, но вверху блистательная галерея и двѣ богатыхъ четырехугольныхъ башни. — Одна дверь въ крытомъ ходѣ толедскаго собора, 1563—68 гг., свидѣтельствуетъ, что и тогда еще стиль Возрожденія сохранялъ почти неизмѣнно свою форму.

Постепенно однакожь приходилось ему уступать мѣсто тому классическому стилю, который распространился въ Испанію отъ итальянскихъ архитекторовъ второго періода новой эпохи. Дальнѣйшій переходъ къ классицизму замѣчается у Діаго де Силоэ (гранадскій соборъ съ 1529 г., да быть-



Внутренній видъ эскориальской церкви.

можетъ и малагскій), у Педро де-Вальдильвира (соборъ въ Хавиѣ), особенно же у Мачуки; но его рисункамъ выполненъ съ 1526 г. для Карла V-го (недоконченный) дворецъ въ итальянскомъ вкусѣ, рядомъ съ Альямброю въ Гранадѣ, представляющій своей сухою важною характерный контрастъ шривой пышности и роскоши мавританскаго замка. Болѣе значительныя постройки возведены во второй половинѣ 16-го столѣтія, при Филиппѣ II-мъ. Великолѣпнѣйшій памятникъ сооруженный этимъ государемъ, монастырь Санъ Лоренцо въ Эскориальѣ, начатый 1563 г. Гуаномъ Баутиста де-Толедо, и конченный ученикомъ его, Гуаномъ де-Геррера. Все зданіе отличается характеромъ внушительной важности, но притомъ съ оттънкомъ мрачной и неборимой силы, котораго не могли смягчить детальныя формы итальянской архитектуры, выступающія по большой части колоссальными же массами; здѣсь недостаетъ тѣхъ болѣе легкихъ прикрасъ и того, правда, часто очень опаснаго стремленія къ живописному эффекту, которыя придаютъ тогдашнимъ итальянскимъ постройкамъ ихъ сравнительно веселый видъ. Но такому человѣку, какъ Филиппъ II, не этого конечно и

хотѣлось. Не приглядяиѣ вышли и другія испанскія постройки той эпохи, какъ наприм. Геррерою же возведенный замокъ Арангуэсъ. Прочія его работы — севильская биржа, вальядолидскій соборъ и т. д. — Значительнѣйшимъ изъ учениковъ его былъ Франсиско де-Мора, первый архитекторъ въ царствованіе Филиша III-го. Съ племянникомъ его, Гуаномъ Гомесъ де-Мора, и современниками послѣдняго, Мартинесомъ и Крессенсио, начинается теперь и для Испаніи переходъ къ стилю барокко, который потомъ обнаружилъ здѣсь въ дурную сторону такой же дикій произволь, какимъ испанское Возрожденіе отличалось въ хорошую. Особенно орнаментныя формы внутренности принадлежатъ иногда къ самымъ безупречнымъ грезамъ 17-го вѣка. — Вызванные Бурбонами Итальянцы и Французы (Джувара, оба Маршанъ, Marchand, Саккетти и др.) казались противъ этого классическими уже реакціонерами.

Въ Англіи ¹ новый архитектурный стиль вошелъ въ общее употребленіе только гораздо позже и едва ли прежде начала 17-го столѣтія. Возвратителемъ его здѣсь должно преимущественно назвать Иниго Джонса (1572—1632), вѣрнаго послѣдователя Палладио. Ему принадлежатъ: королевскій дворець въ Вайтголлѣ, часть гриничскаго госпиталя, близъ Лондона, и многія другія работы. — Значительнѣйшимъ изъ новыхъ англійскихъ архитекторовъ былъ Крейстóферъ Ренъ (Wren), отстроившій съ 1675 по 1710 г. церковь св. Павла въ Лондонѣ, — зданіе, правда лишешное, подобающаго храму, высокаго достоинства, но все же привлекательное благородно выдержанною наружною декорациею купола. Ренъ руководилъ также исполненіемъ еще многихъ другихъ зданій.

Въ Нидерландахъ появляется сперва очень мпловидный переходный стиль, проглядывающій иѣкоторыми одиночными мотивами уже въ великолѣпной готической церкви св. Іакова въ Люттихѣ (законченной 1538 г.), въ сѣняхъ часовни св. Крови въ Брюгге, даже еще въ другой церкви св. Іакова и въ (недавно истребленной пожаромъ) биржѣ въ Антверпенѣ (1531 г., плоскія арки на фаетированныхъ колоннахъ вокругъ четырехсторонняго двора); напротивъ, дворъ Судебной Палаты въ Люттихѣ, хотя и рѣшительно уже въ стилѣ Возрожденія, сохранилъ тѣмъ не менѣе съ истинноегипетской, ни гдѣ больше не виданной тяжеловѣсностью. Переходомъ къ болѣе строгой классической обдѣлкѣ явились антверпенская ратуша и новыя части гентской. — Изъ позднѣйшихъ сооружений выполненная по рисункамъ Рубенса антверпенская церковь св. Карла (1614 г.) — базилика съ верховыми хорами довольно чистой обдѣлки. Между голландскими

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 91. А. — Во второй половинѣ 16-го вѣка господствовалъ здѣсь ублюдочный стиль, такъ-называемый «Елисаветинскій».

зодчими особенно хвалятъ Якова ванъ Кампена (умерш. въ 1658 г.), строителя большой амстердамской ратуши. Не смотря на чертватую пиластренную систему, какою декорирована вѣнность этого зданія, оно все-таки отличается хатактеромъ важной, мужественной силы.

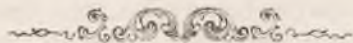
Въ Германіи, ¹ начиная почти съ середины 16-го вѣка, возникли разныя довольно значительныя постройки въ итальянскомъ стилѣ. Къ граціознѣйшимъ изъ нихъ принадлежитъ Бельведеръ Фердинанда I въ пражскомъ Градшиѣ, — сквозная аркадная галерея, изъ-за которой высится благородное, простое зданіе, все вмѣстѣ на высокой террасѣ. Особенно роскошную выработку этого стиля представляетъ такъ-называемая Отто-Генрихова палата на восточной сторонѣ двора въ гейдельбергскомъ замкѣ (1556—59), всего ближе подходящая къ не разъ уже упомянутымъ ломбардскимъ постройкамъ. Тяжеле, важнѣе и чудовиднѣе примыкающая къ нему съ сѣвера Фридрихова палата (1604—1607); слѣдующая за нею къ западу Итальянская палата выстроена, напротивъ, въ болѣе простомъ итальянскомъ чертожномъ стилѣ начала 17-го столѣтія. Странно-великолѣпный Мартиновскій замокъ (Мартисбургъ) въ Майнцѣ занимаетъ почти средину между двумя первоупомянутыми постройками гейдельбергскаго замка. Придѣланный въ 1569—71 гг. къ кѣльнской ратушѣ портикъ съ ложею возведенъ правда въ щегольскомъ, но также не чистомъ уже стилѣ. Почти къ тому же времени относится Сукошный Рядъ (Гевандгаузъ) въ Брауншвейгѣ, — одинъ изъ значительнѣйшихъ переносовъ средневѣковаго щипцоваго фасада въ новыя эти формы. — Изъ большихъ церковныхъ построекъ ² должно въпервыхъ обратить вниманіе на тѣ, которыя принадлежатъ начинающемуся тогда противо-реформаціонному движенію, особенно на храмъ св. Михаила въ Мюнхенѣ, построенный вѣроятно Фридрихомъ Зуэтрисомъ (1583 г.); его величаво-простое внутреннее расположеніе представляетъ самый ранній образчикъ примѣненія и дальнѣйшей разработки на сѣверѣ того начала, какое было выставлено Виньолою (II, 279) въ его церкви Джезу въ Римѣ. — Вначалѣ 17-го вѣка особенно прославился Эліасъ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 87, А, фигг. 6—8, 91, и 91, А. — ² Любопытно съ скульптурно-исторической стороны, что въ одно время съ возведенными въ Мюнхенѣ и т. д. церквями новаго стиля, другія церкви второй половины 16-го и первой половины 17-го вѣка, какъ въ католическихъ, такъ и въ протестантскихъ краяхъ, держатся еще готическаго стиля, хотя и съ сильными уже видоизмѣненіями. Кроме церкви въ Вольфенбюттелѣ, приведемъ здѣсь только іезуитскія церкви въ Кобленцѣ (1609—1615), въ Кѣльнѣ (1621—1629), чрезвычайно блестящую и эффектную внутри, и въ Боннѣ, выстроенную уже около 1700 г. Еще замѣчательнѣе поздній возвратъ къ романскимъ формамъ, обнаруживающийся богато и съ умѣньемъ въ башнѣ св. Магюія въ Трирѣ и въ небольшомъ порталномъ сооруженіи у св. Георгія въ Кѣльнѣ. Стоило бы изслѣдовать, есть ли возможность вывести эти явленія изъ личныхъ мотивовъ, изъ исторіи художниковъ, и притомъ какимъ именно путемъ.

Голль изъ Аугсбурга; съ 1615 по 1618 г. выстроилъ онъ тамошнюю городскую думу, не обнаруживающую однако слишкомъ величаваго художественнаго развитія. Тогда же (1616—1619) въ довольно удачно примѣненномъ итальянскомъ стилѣ сооружена Эвхаріемъ Карломъ Хольцшуэромъ городская дума въ Пюрибергѣ. — Важнѣйшія строительныя предіріяты находимъ въ Германіи къ концу 17-го и вначалѣ 18-го вѣка. Къ самымъ сильнымъ произведеніямъ этого времени принадлежитъ начатый въ 1685 г. Нѣрингомъ и оконченный Іог. де Бодтомъ берлинскій арсеналь (Цейггаусъ), а равно и тамошній королевскій замокъ, по крайней мѣрѣ тѣ части послѣдняго, которыя съ 1699 по 1706 г. построилъ Андрей Шлютеръ. Шлютеръ — неоспоримо величайшій художникъ своего времени, особенно по части скульптуры — также вездѣ стремится въ своихъ сооруженіяхъ къ возможно-живописному эффекту, но при этомъ не теряетъ изъ виду ни полного силы видообразования частности, ни твердаго и массивнаго характера зданій въ цѣломъ. — Значительный современникъ Шлютера былъ Іог. Бернг. Фишеръ изъ Эрлаха; главною постройкой этого мастера должно назвать начатую въ 1716 и оконченную въ 1737 (сыномъ его, Исаіею Эмануиломъ) церковь св. Карла Боромея въ Вѣнѣ, — высокое купольное сооруженіе, украшенное по бокамъ передняго портика двумя минаретовидными колоннами, производящими особенно-живописный эффектъ. Сверхъ-того въ Вѣнѣ есть значительные дворцы того же мастера, какъ наприм. дворецъ принца Евгенія; въ Прагѣ — дворецъ Кламъ-Галласа, чуть ли не главная изъ вѣсѣхъ его работъ, оконченная къ 1712 г. — За тѣмъ слѣдуетъ назвать развѣ только Іог. Бальтаз. Неймана, выстроившаго съ 1720 по 1744 г. благолѣпный княжеско-епископскій дворецъ въ Вюрцбургѣ (съ особенно эффектными, великолѣпными стѣнами и лѣстницей), да еще Г. Г. В. фонъ Кнобельсдорфа, которому принадлежатъ важнѣйшія постройки, возведенныя прусскимъ королемъ Фридрихомъ II-мъ въ ранніе годы его царствованія; Кнобельсдорфъ выгодно отличается среди бѣльшей части своихъ современниковъ извѣстною тонкостью вкуса. — Не говоримъ о мног. др.

Предѣлы этой книги не позволяютъ намъ подробно входить во вѣсѣ отѣнки стили, которые обнаруживаются въ этихъ и другихъ архитектурныхъ произведеніяхъ 17-го и 18-го столѣтій и которымъ начали теперь придавать особыя имена испанскаго барокко, іезуитскаго, капуцинскаго стилей и т. д. Необходимо отвести здѣсь особенное мѣсто послѣднему только цвѣту новой архитектуры, наставшему передъ оживленіемъ классическаго опять стили, — такъ-называемому рококо. Онъ состоитъ въ болѣе и менѣе полномъ освобожденіи орнамента изъ-подъ власти архитектурнаго организма; декорация живетъ здѣсь независимую жизнь, собственно для себя самой. Но эта жизнь мало того что мирится съ значительною по возможности красотой пропорцій; она еще развиваетъ въ себѣ то, хотя часто и кокетливое, но не рѣдко

внолѣ выдержанное изящество, которое многочисленныя новѣйшія подражанія далеко не всегда способны ни понять, ни воспроизвести. Особенно давалось стилю рококо украшеніе сплошныхъ пространствъ часто въ изумительной можно-сказать степени. Съ классическими основными формами, которыя, не смотря на всю чудовидность своего преобразованія, мѣшались однако этому стилю въ безсмысліе и дикую пустоту, соединяется здѣсь такое убранство произвольнымъ листоватымъ узоромъ, раковинами, картушами, фруктовыми и цвѣточными понизьями, мелкими лицевыми символами и т. д., которое, при полномъ убѣжденіи, бойкомъ и самоувѣренномъ изложеньи, образуетъ крѣпко-замкнутое въ себѣ живописное цѣлое, — чего совершенно не видимъ въ различныхъ позднѣйшихъ постройкахъ, хотя и съ деталями въ самомъ чистомъ стилѣ. — Къ этому можно присовокупить, что во многихъ зданіяхъ стиля рококо даже сама архитектурная композиція руководится законами декоративности, живописнаго эффекта, и что поэтому принципъ живописности въ архитектурѣ достигается здѣсь самаго рѣшительнаго, хотя правда и односторонняго, выраженія. Однимъ изъ первоклассныхъ образцовъ можетъ служить дрезденскій Звѣринецъ.



ГЛАВА ВТОРАЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НОВОГО СТИЛЯ ВЪ ПЯТНАДЦАТОМЪ СТОЛѢТІИ.

Общія замѣчанія.



Какъ для архитектуры, такъ и для изобразительнаго искусства новаго времени,¹ мы во первыхъ обращаемся къ Италіи. Не лзя конечно сказать, чтобъ и въ этомъ отношеніи одни Итальянцы исключительно предначертали пути новой эпохи; напротивъ, мы видимъ, что еродственные стремленія одновременно и независимо отъ нихъ проявляются также на Сѣверѣ, что послѣднія, какъ замѣчалось и въ художественномъ развитіи предшешнихъ эпохъ, въ свою очередь не оставались безъ воздѣйствія на Италію (таковы нѣкоторыя вліянія фландрской школы живописи на венеціанскую, неапольскую и даже на флорентинскую). Тѣмъ не менѣе справедливо, что развитію итальянскаго изобразительнаго искусства съ самаго начала существенно способствовало изученіе антика, котораго недоставало Сѣверу; но еще болѣе содѣйствовали тутъ общія историческія условія, дозволившія безирепятственно созрѣть этому развитію въ Италіи, тогда какъ оно вскорѣ пострадало на Сѣверѣ отъ внезапно прорвавшихся наружу новыхъ бытовыхъ моментовъ, принадлежащихъ другимъ совѣмъ направленіямъ. Такимъ образомъ мастерамъ сѣвернаго искусства пришлось потомъ снова формально обучаться у Итальянцевъ и заимствовать у нихъ выработавшіяся тамъ художественныя формы.

¹ По части изобразительнаго искусства новой эпохи можно вообще указать на Cicognara, Storia della scultura (гдѣ преимущественно говорится впрочемъ только обо итальянскомъ и французскомъ ваяніи), на Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, Lanzi, Storia pittorica dell' Italia (переведена на французскій, англійскій и нѣмецкій языки), Burckhardt's Cicerone и на мн. др. — Полный обзоръ исторіи итальянской живописи въ очеркахъ даетъ Gio Rosini, Storia della pittura italiana. — Сверхъ-того все болѣе и болѣе значенія приобрѣтаютъ для этого періода гравюрныя изданія, имѣющія предметомъ многія изъ нынѣшнихъ (а также и прежнихъ) собраній картинъ. — Множество важнѣйшихъ свѣдѣній о подробностяхъ сообщаютъ (какъ и для предшествующихъ эпохъ) Шорново нѣмецкое изданіе Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc., Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, и т. д.

Мы выше замѣчали, что 15-мъ вѣкомъ обозначается тотъ періодъ, когда съ великимъ иногда напряженіемъ силъ стремились отыскать для новаго умонаправленія соответственную форму, то-есть тѣлесную форму вообще, и вѣстѣ съ нею выработать вопервыхъ всѣ тѣ интересы, которые осуществляются благодаря тѣлу и живой его дѣятельности. Вотъ отчего періодъ этотъ отличается преимущественно реалистическимъ характеромъ. Тѣмъ не менѣе, за нѣкоторыми лишь развѣ изытїями, реализмъ все-же не преобладалъ односторонно. Уже одна ревностная заботливость художественнаго стремленія, порывавшагося въ этомъ смыслѣ ко всевозможному совершенству, и стало-быть предполагавшая полное любви участіе со стороны создающаго художника, должна была неизбежно отражаться на созданіи и придавать ему болѣе или менѣе вдумчивый, задушевный характеръ. Притомъ, не смотря на значительное теперь ослабленіе архитектурнаго смысла, его сохранилось еще довольно для того, чтобы стремиться въ то же время къ стилистической обдѣлкѣ, также болѣе или менѣе подымавшей художественное произведеніе надъ уровнемъ обыкновеннаго подражанія природѣ; въ теченіе 15-го вѣка стилистика эта часто выходитъ еще даже довольно терпкою. Наконецъ естественно, что реализмъ того времени долженъ былъ вызывать въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ извѣстную оппозицію, прямую себѣ противоположность; и подобно тому какъ мы видимъ наприм., что во Флоренціи, когда тамъ рѣшительно наступило это направленье, какой-нибудь Фра Джованни да-Физзоле столь же рѣшительно держался прежняго, болѣе духовнаго, спиритуалистическаго направленія, такъ точно и въ дальнѣйшемъ ходѣ этого вѣка изъ общегосподствующаго образа мыслей и чувствъ перѣдко выдѣляется стремленіе преимущественно выразить нѣжнѣйшіе, внутренніе оттѣнки задушевной жизни.

Итальянскому искусству этой поры вообще свойственна какая-то величавость смысла, которою, какъ природнымъ туземному духу достоинствемъ отличался созданіе его и въ прежнія времена, и которая нашла себѣ теперь особенно подходящую нишу въ изученіи антика. Изученіе это, какъ впрочемъ уже замѣчено, существенно содѣйствовало тому, чтобы опять-таки еще глубже обосновать наклонность Итальянцевъ къ стилистической выработкѣ формы. Замѣчательныя здѣсь разности обусловлены прежде всего различіемъ школъ и тѣхъ отдѣльныхъ мастеровъ, въ которыхъ преимущественно сосредоточивается дѣятельность разсматриваемаго періода. Школы эти можно главнымъ образомъ раздѣлить по крайямъ на среднеиталійскія, верхнеиталійскія и южныя. Среднеиталійскія распадаются на тосканскую (или собственно флорентинскую) и на умбрійскую; первая представляетъ собой довольно рѣшительно тогдашнее реалистическое направленье, въ послѣдней (которая принадлежитъ впрочемъ только живописи) развивается болѣе внутренней, задушевный характеръ. Въ верхней Италіи, благодаря особенному воздѣйствію другъ на друга обоихъ направлений, образуются опять характерно-знаменательныя школы. На югѣ всѣхъ важнѣе пеапольская школа, имѣющая много общаго съ нѣжнѣйшими изъ верхнеиталійскихъ направлений. — Иначе различается поступательный ходъ итальянскаго искусства по двумъ главнымъ областямъ, — скульптурѣ и живописи. Въ скульптурѣ вышеуказанныя направленія не такъ рѣзко бросаются въ глаза; здѣсь болѣе преобладаетъ

общій законъ формы, а также болѣе рѣшительно и полно обнаруживаетъ свое вліяніе антикъ, тогда какъ въ живописи замѣчается несравненно большее разнообразіе стремленій. Мы дѣлимъ нижеслѣдующія свои замѣчанія по двумъ главнымъ этимъ областямъ и начинаемъ скульптурой, такъ-какъ она тотчасъ же знакомитъ насъ съ общимъ направленіемъ и съ тѣмъ, что въ немъ по преимуществу характеристично.

А. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Тосканская школа.¹

Важнѣйшая дѣятельность по части скульптуры принадлежитъ Тосканѣ и теперь, какъ принадлежала ей въ предъидущій періодъ; здѣсь впервые является стремленіе къ формальной выработкѣ, основанной на законахъ антика, и отсюда повидимому расходится оно во все прочіе края.

Какъ на одного изъ ваятелей, водворившихъ въ Тосканѣ новое художественное направленіе, должно въпервыхъ указать на Джакомо делла-Кверчія (называемаго также Джакомо делла-Фонте, родомъ изъ окрестностей Сіены, умершаго въ 1424 г.). Онъ стоитъ на рубежѣ между старымъ и новымъ стилемъ искусства, но съ большою уже силой пролагаетъ путь послѣдному. У него особенно только внѣшняя обдѣлка напоминаетъ еще старыхъ мастеровъ; въ драпировкѣ одеждъ, на прежнемъ основаніи, развертывается онъ необыкновенно величавымъ размахомъ; въ немъ замѣтенъ чуткій уже смыслъ къ свѣжести тѣлесной жизни. Въ работахъ его есть доля того высокаго духа, какимъ отличался ранній предшественникъ его, Николай Пизано, но при этомъ вовсе безъ односторонности послѣдняго. — Важнѣйшія работы Джакомо делла-Кверчія можно видѣть въ Луккѣ. Здѣсь принадлежитъ ему въ соборной ризницѣ надгробный монументъ Иларіи дель-Каретто, отличающийся удачнымъ замысломъ и рѣшительно уже античною декорацией. Потомъ, въ церкви Санъ-Фредіано два могильныхъ памятника (1416 г.) и одна престольная одежда съ Мадонною и святыми (1422 г.), въ которой особенно замѣчательна своеобразная величавость плана, соединенная однако съ выработкой, болѣе еще принадлежащей предшествовавшему стилю. — Чрезвычайно важны полною свободой новаго стиля его изваянія на главномъ порталѣ церкви Санъ-Петроіо въ Болоньѣ, представляющія ветхозавѣтныя событія, Мадонну, святыхъ угодниковъ и пророковъ. — Въ Сіенѣ украсилъ онъ (съ 1416 по 1419 г.) наружный окладъ стоящаго на большой площади колодца, съ фигурами Мадонны, главныхъ добродѣтелей и съ изображеніемъ ветхозавѣтныхъ событій; превосходство этихъ именно работъ и снискало ему вышеприведенное прозвище «делла-Фонте» (колодезнаго). Сверхъ-того есть въ Сіенѣ, на купели храма Санъ-Джованни, два бронзовыхъ рельефа его работы, представляющіе проповѣдь Іоанна Крестителя, а также нѣсколько

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 65, 66.

небольшихъ статуй, тамъ же. — Во флорентинскомъ соборѣ приписывается ему рельефъ Вознесенія Богоматери, надъ боковою дверью. Хотя въ новѣйшее время это и оспоривалось, но рельефъ обнаруживаетъ такое сродство съ настоящими работами делла-Кверччи, что онъ во всякомъ случаѣ долженъ былъ возникнуть подъ его вліяніемъ. — Къ его же произведеніямъ причисляется съ большою вѣроятностью маленькій терракоттовый рельефъ въ берлинскомъ Музеѣ, изображающій Мадонну съ Младенцемъ-Спасителемъ.¹



Изъ рельефовъ Джак. делла-Кверччи.

Ученикомъ Джакомо делла-Кверччи славится художникъ, который по главной своей работѣ прозванъ Никколо делла-Арка. Это именно большая часть тѣхъ скульптуръ, которымъ (до 1460 г.) украсилъ онъ такъ-называемую Арку, надгробный монументъ св. Доминика въ церкви Санъ Доменико въ Болоньѣ, котораго первоначальное сооруженіе приписывается Николаю Пизано. Сверхъ-того извѣстна за его работу колоссальная, изъ жженой глины, вызолоченная Мадонна 1478 г., стоящая у нынѣшняго Палаццо Пубблико въ Болоньѣ. — Другой подражатель делла-Кверччи былъ Лоренцо ди-Піетро, прозванный Веккьетта, родомъ изъ Сіены (род. въ 1424, ум. въ 1482 г.). Главные труды его находятся въ родномъ его городѣ: кромѣ вышеупомянутаго (II, 272) бронзоваго ковчега, отлично выполненная бронзовая статуя Спасителя со крестомъ въ церкви госпиталя

¹ Waagen, въ Kunstblatt 1846 г., № 61.

делла-Скала (1466 г.), и окончательныя работы по отдѣлкѣ купели въ Санъ Джованни, надъ которой, кромѣ Джакомо делла-Кверчиа, трудились разные другіе мастера; во флорентинскихъ Уффиціяхъ — одна крайне-натуралистическая бронзовая подробная фигура.

Другой первоклассный мастеръ тосканской скульптуры былъ Лоренцо Гиберти изъ Флоренціи (1378—1455 гг.). Работы Гиберти, первоначально посвятившаго себя золотыхъ-дѣлъ-мастерству, все состоятъ изъ бронзовыхъ произведеній. Еще болѣе чѣмъ Джакомо делла-Кверчиа знаменуетъ онъ собою рѣшительный переходъ отъ прежняго направленія (указаннаго примѣромъ Джованни Пизано) къ новому искусству. Раннія его работы, по крайней мѣрѣ въ главныхъ мотивахъ художественнаго замысла, рѣшительно еще носятъ отпечатокъ готическаго стиля, съ тою только разницею, что изначала замѣтны въ нихъ болѣе обиліе формъ и стремленіе къ болѣе свободному развитію и движенію. Да и въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ не совсемъ еще изгладился этотъ отпечатокъ; но теперь весьма знаменательно приходится къ тому вліяніе антика и порождаетъ въ высшей степени граціозное и очищенное преобразование первоначальнаго направленія. Тѣмъ не менѣе не только въ одной формѣ, но можно-сказать еще болѣе въ композиціи, проявляется въ позднѣйшихъ его трудахъ и новый элементъ: въ рельефѣ наприм. покидаетъ онъ коренящіеся въ самомъ существѣ его стилистическіе законы и стремится къ совершенно живописному эффекту и расположенію. Это конечно была важная ошибка, такъ-какъ отсюда должно было выйдти нечто межеумочное, неспособное произвести успокоивающаго впечатлѣнія ни въ одну сторону, ни въ другую. Притомъ это нововведеніе оставило по себѣ вредныя слѣды для дальнѣйшаго затѣмъ развитія искусства. Но Гиберти умѣлъ такъ мастерски и съ такимъ вкусомъ устранить неизбежное здѣсь противорѣчіе, что оно становится вовсе не такъ ощутительнымъ; умѣлъ вообще развернуть въ своихъ работахъ, и особенно въ позднѣйшихъ, столь высокое благородство, столь нѣжную грацію, что во всякомъ случаѣ долженъ быть отнесенъ къ числу милѣйшихъ и привлекательнѣйшихъ мастеровъ во всемъ новомъ искусствѣ. — Самый, ранній насколько намъ извѣстно, трудъ его — бронзовый рельефъ съ жертвоприношеніемъ Исаака (1404 г.), хранящійся во флорентинскомъ музеѣ (въ Уффиціяхъ); онъ сработалъ его на художественный конкурсъ (въ которомъ участвовалъ между прочимъ и Джак. делла-Кверчиа) и получилъ премію; сочиненіе отличается простой ясностью, нагота выработана уже превосходно. Наградная премія состояла въ томъ, что ему поручена была несравненно важнѣйшая работа, — изготовленіе бронзовыхъ дверей къ одному изъ боковыхъ порталовъ флорентинскаго баптистерія. Гиберти выполнялъ ее съ 1402 по 1424 г.; относительно вышшняго распорядка, онъ держался въ ней образца старыхъ бронзовыхъ дверей главнаго портала, дѣлаемыхъ Андреемъ Пизано, да и въ стилѣ является онъ еще довольно близкимъ къ этому образцу, съ тою только разницею, что расположеніе задумано неврѣмѣнъ живописнѣе, группы размѣщены болѣе сгущенно, отдѣльныя фигуры схвачены реалистично; рельефы дверей содержатъ въ себѣ двадцать новозавѣтныхъ изображеній и сверхъ-того лики евангелистовъ и пророковъ. — Во время этой мѣсячной работы вы-

полнилъ онъ еще нѣсколько большихъ бронзовыхъ статуй для наружнаго украшенія церкви Ор' Сан' Микеле во Флоренціи: Іоанна Крестителя (1414 г.), особенно значительную статую Матоея (1419—1422), и потомъ св. Стефана. Къ тому же времени (съ 1417 г.) относится два рельефа къ купели храма Сан' Джованни въ Сіэнѣ, изображающіе крещеніе Іисуса Христа и отправленіе захваченнаго Іоанна Крестителя къ Ироду.—Велѣдъ за окончаніемъ выше упомянутыхъ дверей, Гиберти получилъ подобный же заказъ для



Рельефы съ первыхъ бронзовыхъ дверей Гиберти во флорентинскомъ баптистеріи.

главнаго портала въ баптистеріи, тогда какъ двери Андрея Пизано положено было перемѣстить въ другой боковой порталъ. Здѣсь покинулъ онъ старобытное расположеніе и вообще старобытнѣйшій стиль, и заявилъ себя той своеобразностью, о которой мы говорили выше. Двери эти представляютъ въ большихъ десяти поляхъ ветхозавѣтныя событія и сверхъ-того многочисленныя фигуры, головы и чрезвычайно граціозныя орнаменты въ обрамвѣхъ. Работа была поручена Гиберти еще въ 1424 г.; горельефы коичены имъ въ 1447; полное же завершеніе всего относится къ 1456 г., то-есть спустя годъ по его кончинѣ. Извѣстенъ отзывъ Микельанджело объ этихъ дверяхъ, что онѣ достойны быть вратами Рая. ¹ — Одновременно съ позднѣйшимъ

¹ Рисунки тѣхъ и другихъ дверей въ изданіи Lazzarino Le tre porte dell' batisterio di Firenze. — Рисунокъ со вторыхъ, гравированный Теодоромъ Ивановичемъ, изданъ Коллеромъ.

этимъ трудомъ, съ 1439 г., Гиберти изготовилъ бронзовый саркофагъ св. Зиновія во флорентинскомъ соборѣ; рельефы на немъ, изображающіе чудеса этого угодника, обнаруживаютъ тотъ же самый стиль и ту же граціозную выработку; особенно изящны ангелы, держащіе вѣнокъ, на задней сторонѣ монумента. — Изъ работъ его руки должно еще назвать саркофагъ св. Прота, Гіацинта и Немезія съ прекрасными парящими ангелами на передней сторонѣ, во флорентинскомъ музеѣ.

Къ Гиберти примыкаетъ во первыхъ немного позднѣйшій мастеръ, Лѹка делла-Роббіа (родившійся около 1400 и въ 1480-мъ упоминаемый еще въ живыхъ), который также создалъ отличныя произведенія въ близко подходящемъ художественномъ родѣ. Правда, такой высокой и равномерной стилистической выработки, какъ у Гиберти, не достигалъ онъ кажется нигдѣ; особенно менѣ продуманы у него группировка и одѣяніе; но это вознаграждается зато благороднымъ пластическимъ чувствомъ и миловиднымъ выраженіемъ его головъ, даже въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онѣ очень далеки отъ идеальнаго изящества. — Лѹка отличался разносторонней дѣятельностью; онъ работалъ изъ мрамора и бронзы, особенно же много изъ жженой глины, покрывая ее потомъ стекляною поливою. Онъ слыветъ изобрѣтателемъ этого послѣдняго производства, которое позволяетъ смѣло употреблять терракотты на открытомъ воздухѣ; при выдѣлкѣ рельефовъ (гдѣ преимущественно шелъ въ дѣло подготовленный такимъ способомъ матерьялъ) онъ обыкновенно крылъ фигуры просто бѣлымъ колеромъ, съ обозначеніемъ однакожъ зрачковъ, а грунтъ пускалъ голубой, такъ что и то и другое выдѣлялось у него явственно; иная какая ни будь краска употреблялась имъ по большей части развѣ только для второстепенныхъ подробностей. — Самыми ранними произведеніями Лѹки делла-Роббіа, какія намъ извѣстны, были шесть мраморныхъ рельефовъ, сработанныхъ для соборнаго органа (до 1438 г.) и хранящихся теперь во флорентинскомъ музеѣ; они представляютъ музыкацтовъ и пѣвцовъ и отличаются, весьма характеристично для тогдашняго направленія, очаровательно-наивной естественностью, но въ то же время и благородствомъ стили. Къ нимъ примыкаютъ двѣ подобныя имъ доски полуоконченной престольной одежды съ изображеніями изъ житія св. Петра, также находящіяся въ музеѣ. — За тѣмъ слѣдуетъ большое бронзовое произведеніе, двери соборной ризницы, дѣланныя съ 1446 по 1464 г. Въ десяти поляхъ представляютъ онѣ фигуры Мадонны, Крестителя, Евангелистовъ и четырехъ Учителей Церкви, каждаго съ двумя ангелами по сторонамъ. Всѣ онѣ полны такого достоинства и величія, которыя живо напоминаютъ Гиберти и даже еще превосходятъ его въ нѣкихъ подробностяхъ, наприм. въ торжественномъ расположеніи одѣждъ. — Изготовленныхъ Лѹкою делла-Роббіа терракоттъ несмѣтное почти множество; всѣ онѣ отличаются простою граціей, которая, даже и при бѣглой иногда работѣ (обыкновенно притупляющейся немного отъ поливы), дѣйствуетъ вездѣ самымъ привлекательнымъ образомъ. Къ раннимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ, кажется, два большихъ рельефныхъ изображенія, изъ которыхъ одно, Воскресеніе Христова, находится надъ вышеупомянутою дверью соборной ризницы, а другое, Вознесеніе Христа на небо, — надъ противоположной дверью. Много ихъ и въ другихъ

флорентинскихъ церквахъ; особенно значительна между ними одна Мадонна со святыми надъ алтаремъ Послушнической Часовни въ храмъ Санта Кроче. Другія, и въ томъ числѣ также отличныя, хранятся въ собраніяхъ флорентинской академіи, берлинскаго музея, и въ друг. мѣст.



Мадонна Лужи делла-Роббиа.

Производство поливныхъ терракоттъ скоро сдѣлалось впрочемъ одною изъ любимыхъ статей торговли, и мастерская Лужи делла-Роббиа снабжала ими цѣлый свѣтъ. Для удовлетворенія всеѣмъ запросамъ, онъ образовалъ многочисленную школу по этой части, особенно изъ членовъ своей семьи. Ими-то поддерживалась эта отрасль искусства и свойственный Лужѣ способъ изображенія вплоть до начала 16 го вѣка такъ живо и хорошо, что часто трудно бываетъ отличить все же болѣе художественную работу мастера отъ работы ближайшихъ его преемниковъ. Важнѣйшимъ изъ послѣднихъ былъ племянникъ его, Андрей делла-Роббиа (род. около 1435, ум. въ 1528). Терракоттъ его руки сохранилось также очень не мало; таковы во Флоренціи милостивыя дѣтскія фигуры и проч., которыми украшена галерея Воспитательнаго Дома (Оспедаль' альи-Ниноченти) и другая на площади церкви Санта Марія Новелла; таковы разныя фигуры въ Арццо (особенно въ Богородицкой часовнѣ тамоннаго собора), Мадонна съ двумя ангелами въ берлинскомъ музеѣ, и т. д. Работы Андрея выполнены отчетливѣе Лужинскихъ, но не такъ просты въ замыслѣ и не такъ знаменательны въ выраженіи. У другихъ художниковъ этой мастерской находимъ усилешное примѣненіе къ дѣлу разныхъ красокъ, что, особенно въ орнаментныхъ работахъ, ведетъ нерѣдко къ очень граціознымъ изображеніямъ. Одно изъ такихъ позднѣйшихъ многоколорныхъ произведеній — превосходные фризвые рельефы съ изображеніемъ богоугодныхъ дѣлъ на госпиталѣ «дель-Ченцо» въ Пистойѣ

(1525—1585). — Изъ другихъ первоклассныхъ работъ этой школы, которыхъ не лзя вѣрно приурочить къ тому или другому мастеру, назовемъ мы еще слѣдующія во Флоренціи: люнетные рельефы боковой двери въ церкви Воспитательнаго Дома и въ церкви Монталво а-Рипполи, престоль въ Саинти Апостоли и колодезь въ ризницѣ храма Саинта Марія Новелла. — Кромѣ семьи делла-Роббіа, очень немногіе занимались этимъ производствомъ. Въ этомъ отношеніи можно пожалуй привести здѣсь только Джорджіо Анджели, работавшаго къ концу 15-го вѣка въ Губбіо. Въ Штеделеvesкомъ художественномъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ хранится одинъ престольный рельефъ, его руки.

Третій мастеръ, который обруку съ Джакопомъ делла-Кверчіа и Лоренцомъ Гиберти, водворилъ направленіе новаго искусства и обладалъ для этого не мѣньшею художественною силою, былъ Донато ди-Бетто Барди (обыкновенно именуемый Донателло, съ 1383 по 1466). Но у этого мастера связь между старымъ и новымъ временемъ совершенно уже расторгнута; изъ элементовъ перваго не замѣтно у него ни чего, тогда какъ то, что считается исключительнымъ достояніемъ новаго искусства, проводитъ онъ въ жизнь со всевозможною энергіей. Направленіе его преимущественно идетъ къ тому, чтобы наглядно проявить во всей силѣ и живости тѣлесность, а въ ней — полную мѣру чувства земного существованія; при этомъ онъ готовъ дойти до выраженія самой терпкой страсти, ни мало не заботясь о томъ, какъ поправится это благороднѣйшему, болѣе спокойному настроенію, но тѣмъ самымъ открывая искусству совершенно новые пути, которые должны были существенно расширить кругозоръ послѣдняго. Онъ въ то же время былъ первымъ изъ мастеровъ, который почти безоглядно отдался древности и, строгимъ соблюденіемъ законовъ антика, умѣлъ подчасъ благотворно смягчить господствовавшее тогда слишкомъ односторонне реалистическое стремленіе, то-есть умѣлъ придать своимъ изображеніямъ стилистическій характеръ. — Работъ его великое множество; важнѣйшія паходятся въ главныхъ мѣстахъ его дѣятельности, — Флоренціи и Падуѣ. Здѣсь довольно будетъ привести рядъ особенно-знаменательныхъ произведеній, и впервыхъ — нѣсколько рельефныхъ работъ, въ которыхъ очень недурно дѣйствуетъ болѣе подходящее къ антику стилистическое расположеніе (въ противоположность наприм. къ болѣе живописному расположенію рельефныхъ композицій Гиберти). Между ними за одну изъ самыхъ раннихъ работъ Донателло слыветъ Благовѣщеніе въ церкви Саинта Кроче во Флоренціи, столько же замѣчательное умѣнемъ схватить настоящей моментъ изображенія, сколько и стремленьемъ близко подойти къ антику. Потомъ слѣдуетъ назвать нѣсколько мраморныхъ рельефовъ, сработанныхъ для соборнаго органа и хранящихся теперь во флорентинскомъ музеѣ; они представляютъ вереницу пляшущихъ дѣтей и отличаются своею правною передачей жизни, но не достигаютъ прелестной наивности скульптуръ, изготовленныхъ для этого органа Лукіо делла-Роббіа. То же должно сказать и о дѣтской пляскѣ, украшающей мраморную каюдру у собора въ Прато. Въ церкви св. Антонія въ Падуѣ бронзовыми рельефами Донателло убраны два престола, одинъ въ клиросъ, другой въ часовнѣ св. Причастія; тутъ также есть поющія и музыкншествоую-

шія дѣтскія фигуры, которыхъ своенравная и подчасъ довольно граціозная наивность дѣйствуетъ очень привлекательно; въ повѣствовательныхъ рельефахъ обнаруживается та же переполненность и разнопричинная живописность изображенія, какъ у Гиберти, съ тою однако разницей, что изящество послѣдняго замѣняется здѣсь дущею энергіей. Есть кромѣ того много другихъ работъ Донателло въ церкви св. Антонія. Напримѣръ—выжженный изъ глины и позолоченный рельефъ надъ дверью одной часовни, представляющій положеніе Христа во гробъ и доказывающій сильную страстность художническаго направленія тѣмъ, какъ выражены здѣсь чувства скорби. Въ томъ же отно-



Рельефъ Донателло изъ храма св. Антонія въ Падуѣ.

шеніи должно привести бронзовые рельефы на каюдрахъ церкви Сан' Лоренцо во Флоренціи, принадлежащіе къ позднѣйшимъ произведеніямъ Донателло; они представляютъ сцены изъ жизни І. Христа. Барельефъ, Малюна съ (дебеловатымъ отчасти) Младенцемъ, — въ берлинскомъ музеѣ. — Нѣкоторыя изъ статуй его рѣзда опять-таки рѣшительно обличаютъ реалистическое его стремленіе. Такова, въ баптистеріи Сан' Джованни во Флоренціи, рѣзная изъ дерева статуя св. Магдалины, которая задумана въ видѣ пустыножительницы и несетъ характеръ строгаго аскетизма въ анатомически-вѣрныхъ формахъ тѣлосложенія. Таковы нѣсколько статуй Іоанна Крестителя (одна изъ нихъ въ церкви Санта Марія де' Фрари въ Венеціи). Въ другихъ напротивъ стремленіе его развертывается величавѣе. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ прежде всего назвать три большія статуи, сдѣланныя для церкви Ор' Сан' Миккеле во Флоренціи: Петра, Марка и Георгія, изъ которыхъ послѣдняя, въ пылко-смѣломъ положеніи, представляетъ образъ благороднѣйшей мужской юности. Также еще три статуи у колокольни флорентинскаго собора; чрезвычайно замѣчательна между ними такъ-называемый Цубконе (Шлѣшвинецъ), портретъ Джованни ди-Бардуччіо

Керикини, въ которомъ полная силы жизнь удачно соединена съ необыкновеннымъ величьемъ стиля. Далѣе, бронзовая статуя Юдиовъ въ ложѣ деи' Лапци во Флоренціи, и статуя Давидъ въ тамошнемъ музеѣ, равномерно отличаются пріятно-свѣжею передачей жизни. Дебелѣе, но не менѣе полножизненна, бронзовая конная статуя Гаттамелаты, передъ храмомъ св. Антонія въ Падуѣ.

Къ Донателло примыкаетъ значительное число соперниковъ и послѣдователей, умѣвшихъ отчасти опять-таки разнообразно видоизмѣнить основанное имъ направленіе.

Вопервыхъ назовемъ здѣсь зодчаго Филиппо Брунеллески (съ 1375 по 1446 г.), бравшагося иногда и за скульптурныя работы. Онъ участвовалъ въ упомянутомъ выше состязаніи 1401 г. на бронзовыя двери флорентинскаго баптистерія. Изготовленный имъ для этого рельефъ хранится на ряду съ Гиббертовскимъ въ тамошнемъ музеѣ; подходя къ направленію Донателло, онъ обличаетъ прилежное изученіе формы антика и прямое ему подражаніе, но значительно уступаетъ Гиберти въ красотѣ и законченности. Кромѣ того, въ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи есть большое, рѣзное изъ дерева, Распятіе, его руки. Онъ трудился надъ нимъ, съ намѣреніемъ превзойти подобное же Распятіе, работы Донателло (въ церкви Санта Кроче); послѣдній самъ призналъ за нимъ первенство, но кажется сужденіе это основано болѣе только на дѣйствительно замѣтномъ здѣсь преодолѣніи разныхъ техническихъ трудностей.

Есть много произведеній брата Донателло, Симоне, которыя впрочемъ не имѣютъ большой художественной цѣны. Онъ работалъ иногда вмѣстѣ съ Антоніемъ Филарете (о которомъ мы уже говорили, какъ о строителѣ). Имъ обоимъ принадлежатъ между прочимъ, приписываемыя обыкновенно одному послѣднему, бронзовыя двери главнаго входа Петровской церкви въ Римѣ (дѣланыя приблизительно между 1439 и 1447 гг.); крупнѣйшія фигуры ихъ рельефовъ натуралистичны чуть не до грубости и не высокой вообще цѣны, напротивъ того мелкіе окаймляющіе рельефы (любопытныя по историческому и мноологическому содержанію) живы и хорошо расположены. Филарете одинъ трудился надъ бронзовой надгробною плитой Мартина V (умерш. въ 1431) въ Латеранѣ, съ очень достойнымъ рельефнымъ ликомъ паны; полуантичная обрамовка еще нѣсколько строга и скудна. — Главнымъ ученикомъ Донателло въ Падуѣ слыветъ Джакомо Веллано. Но это также художникъ очень второстепеннаго достоинства, какъ свидѣтельствуютъ его бронзовые рельефы въ клиросѣ тамошней церкви св. Антонія, съ изображеніемъ ветхозавѣтныхъ сценъ (1488 г.). Невиримѣръ значительнѣй другой ученикъ, Джованни изъ Пизы, также трудившійся въ Падуѣ вмѣстѣ съ Донателло. Намъ извѣстна одна только работа его руки, но зато очень замѣчательная, именно рельефъ изъ жженой глины, представляющій Мадонну съ разными святыми, въ церкви Эремитовъ (Eremitani) въ Падуѣ.

Андрея Вероккіо изъ Флоренціи (1432—1488) также называютъ ученикомъ Донателло. Чрезвычайно основательно и глубоко понялъ онъ

водворенное этимъ мастеромъ и его послѣдователями изученіе природы и, дальнѣйшею его разработкой, значительно повліяло на весь ходъ развитія тосканскаго искусства; по произведеніямъ его недостаетъ обыкновенно высшей поэзіи въ замыслѣ. Ему принадлежатъ разныя серебряныя подъяки для алтаря флорентинскаго баптистерія; потомъ разныя бронзы: большая группа апостола Оомы со Христомъ въ церкви Ор' Сан' Миккеле; прівлекательная, хоть и немного суховатая, статуя Давида во флорентинскомъ музеѣ; прелестнѣйшій крылатый мальчикъ съ дельфиномъ на водосной чашѣ въ



Группа Вероккіо въ Ор' Сан' Миккеле.

первомъ дворѣ тамошняго палацо Веккіо, и конная статуя Бартоломмео Коллеони въ Венеціи, передъ храмомъ Санти Джованни э Паоло. Изъ рѣдкихъ мраморныхъ его работъ слѣдуетъ отмѣтить одинъ рельефъ во флорентинскомъ музеѣ, изображающій смерть жены Фр. Ториабони (и взятый съ надгробнаго ея памятника); онъ замѣчательнъ порывистою страстностью выраженья. — Объ Андреѣ Вероккіо говорятъ, будто онъ первый ввелъ обычай снимать съ частей тѣла гипсовыя слѣпки для изученія, и будто это служило поводомъ къ тому, что начали снимать такимъ же способомъ маски съ умершихъ; а впоследствии перешли къ изготовленію восковыхъ полнѣй, съ раскраскою нагихъ частей въ натуральнѣйшій цвѣтъ и употребляя для осталь-

ной отдѣлки естественные волосы и одежду изъ настоящихъ матерій. Такимъ образомъ изготовляли цѣлыя портретныя статуи и всенародно выставляли ихъ въ церквахъ, что можетъ пожалуй служить однимъ изъ самыхъ характерныхъ свидѣтельствъ тогдашняго реалистическаго направленія въ искусствѣ. Первокласнымъ мастеромъ на эти вещи былъ Орсино, и ему особенно помогаль въ томъ Вероккіо. Въ берлинскомъ музеѣ есть нѣсколько отличныхъ въ своемъ родѣ портретныхъ бюстовъ того времени (между прочимъ бюстъ Лоренцо Медичи, прозваннаго «Великолѣпнымъ»), которые раскрашены въ натуральный цвѣтъ, но у которыхъ изъ восковой массы сдѣланы



Голова Лоренцо Великолѣпнаго, съ оригинала въ берлинскомъ музеѣ.

не только однѣ нагія части тѣла, а также волосы и одѣяніе. — Близкое къ Вероккіеву направленіе, но съ большею щепетильностью въ манерѣ, представляетъ Антоніо Поллаюоло (умершій въ 1498 г.). Кромѣ нѣсколькихъ серебряныхъ работъ, также выполненныхъ имъ для престола флорентинскаго баптистерія, главными произведеніями этого мастера слѣдуетъ назвать два бронзовыхъ надгробныхъ памятника въ Петровской церкви въ Римѣ, — папы Сикста IV (отмѣченный 1493-мъ г.) и Иннокентія VIII; первый великолѣпнѣе и представляетъ фигуру покойнаго, выполненную съ крайне-энергическимъ реализмомъ, а по откоснымъ бокамъ гробницы — си-

дьяціа вокругъ маленькія и тощія фигурки добродѣтелей; послѣдній (позже 1492 г.) — стѣнной памятникъ, * въ частностяхъ сработанный лучше и живѣе. Въ ризницѣ храма св. Петра во Узахъ нарядно-украшенныя бронзовыя двери поставы; наконецъ во флорентинскихъ Уффицияхъ — бронзовый рельефъ Распятія.

Изъ числа прочихъ флорентинскихъ ваятелей, слывущихъ учениками Донателло, надобно въпервыхъ привести Папни д' Антоніо ди-Банко (умершаго въ 1430 г.). Работы его не обличаютъ въ немъ однако особеннаго сродства съ предполагаемымъ его учителемъ; это произведенія скорѣе правильнаго, нежели плодovitаго ума. Важнѣйшія изъ нихъ — нѣсколько статуй въ Ор' Сан' Миккеле: св. Филиппъ и группа четырехъ святыхъ, стоящихъ въ одной нишѣ. — Потомъ — архитекторъ Микелоццо Микелоцци, чьи рѣдкія скульптурныя работы обнаруживаютъ не столько энергіи, сколько стремленія къ нѣжной красотѣ. Такова маленькая статуя Іоанна во флорентинскомъ музеѣ. — То же стремленіе, но достигшее удивительной миловидности и соединенное съ граціозно-мягкимъ исполненіемъ, находимъ въ работахъ Антоніо Росселини. Ему принадлежатъ: прекрасный надгробный монументъ умершаго въ юности, кардинала Іакова Португальскаго, въ церкви Сан' Миіато близъ Флоренціи (1456 г., одна изъ благород-



Рельефъ съ монумента Марциуппини, работы Дезидерія да-Сеттипьяно.

нѣйшихъ въ цѣломъ композицій этого рода); одинъ рельефъ (Мадонна въ молитвѣ передъ Младенцемъ Христомъ) во флорентинскомъ музеѣ, и животнопешущій бюстъ Маттео Пальмѣри (1468 г.) тамъ же; потомъ — разныя работы въ церкви Монте Оливето въ Неаполѣ; рельефъ Рождества Христова, надгробный монументъ Маріи Аррагонской, и др. — Подобное же направленіе видимъ у Антоніева брата, Берпарда Росселини (умершаго въ 1490 г.), о которомъ мы упоминали уже какъ о зодчемъ, въ разныхъ замѣчательныхъ надгробныхъ памятникахъ, находящихся въ Санта Кроче и Санта Марія Новелла во Флоренціи, а также въ Сан' Доменико въ Пи-

* То-есть заложанный въ стѣнѣ.

стойѣ. — Сюда принадлежитъ еще Дезидеріо да-Сеттиньяно; по милости, какую умѣетъ онъ придать головамъ своихъ фигуръ, преимущественно женскихъ и дѣтскихъ, это одинъ изъ интереснѣйшихъ послѣдователей Донателло. Работы его впрочемъ рѣдки, такъ какъ онъ умеръ молодымъ. Главное его произведеніе — надгробный монументъ Карла Марцупини (умершаго въ 1435 г.) въ Санта Кроче во Флоренціи.

У другихъ ваятелей тосканской школы видно также стремленіе сочетать введенную Донателломъ легкую и подвижную моделировку формъ съ тою мягкою граціей, которой образецъ выставилъ особенно Гиберти въ своихъ созданіяхъ. Сюда принадлежитъ во первыхъ Мино да-Фіэзоле (умершій



Рельефъ съ памятника Салутати работа Мино да-Фіэзоле.

въ 1486 г.), ученикъ Дезидеріа да-Сеттиньяно, иногда подходящій къ граціи своего учителя, но иногда являющійся болѣе малярнымъ, хотя и всегда щегольскимъ его подражателемъ. Работъ этого художника очень много. Здѣсь довольно указать только на нѣкоторыя изъ важнѣйшихъ. Къ нимъ преимущественно относятся приведенныя уже нами на стран. 271 работы въ церкви флорентинскаго аббатства (Бадіа): надгробный монументъ Гугона Андебургскаго (1481 г.), престолъ съ Мадонною между двухъ святыхъ, Мадонна надъ главною дверью храма, и др. Потомъ нѣсколько сѣней въ Санта Кроче и въ Сант' Амброджо во Флоренціи; разныя работы въ фіэзольскомъ соборѣ, именно: надгробный памятникъ Лионардо Салутати (1466 г.); мраморная каедрa въ пратскомъ декаиствѣ, и т. д. Въ Римѣ принадлежитъ ему надгробный монументъ папы Павла II (умершаго въ 1471 г.), раз-

мѣщенный теперь по частямъ въ криптѣ св. Петра; здѣсь горельефныя фигуры и большой люнетъ съ изображеніемъ Страшнаго Судища задуманы въ совершенно живописномъ характерѣ и даже напоминаютъ собой фландрскіе образцы. — За тѣмъ приписываютъ Мино двѣ прекрасныя маленькія статуи, Іоанна Крестителя и св. Севастьяна, въ церкви Санта Марія сопра-Минерва въ Римѣ; тамъ же еще — какъ-будто дремлющую надгробную статую молодого Франческо Торнобоши. Стѣнная сѣшь съ рельефными ангелами и проч. въ церкви Санта Марія ин' Трастѣвере въ Римѣ, вполне отвѣчающая реализму тогдашней флорентинской школы живописи, помѣчена именемъ этого мастера. Есть престольный его рельефъ въ церкви св. Петра въ Перуджіи, разные произведенія въ берлинскомъ музеѣ, и мн. др. — Къ Мино примыкаютъ еще и другіе значительные ваятели, также Фіэзолаццы; въ особенности нѣсколько младшій его лѣтами Андреа Феруччи, которому принадлежитъ изящный рельефъ надъ крещальнымъ колодезъмъ въ пистойскомъ соборѣ. Но значительнѣе ихъ обоихъ Бенедетто да-Майяно (1444—1498), котораго главными произведеніями можно назвать надгробный монументъ Филиппа Строцци въ Санта Марія Новелла во Флоренціи съ очаровательнѣйшею Мадонной, богато украшенную мраморную каюдру (съ превосходными рельефами изъ житія св. Франциска) въ Санта Кроче, и выжженный изъ глины ликъ Мадонны на престольной стѣнѣ въ храмѣ Мадонна делла' Уливо, неподалеку отъ Прато (1480 г.). — Одинъ глиняный рельефъ легендарнаго содержанія въ берлинскомъ музеѣ слыветъ равномѣрно за его произведеніе. Приписываемый ему бюстъ Петра Меллини (1474 г.) во флорентинскихъ Уффицияхъ показываетъ, напротивъ, что Бенедетто былъ настолько же способенъ къ безоглядному натурализму, какъ и другіе его школьные сверстники. Особенно иѣжны и граціозны многочисленныя скульптуры Флорентинца Агостино ди Гуччо, которыми онъ украсилъ построенную имъ моделью Сан'Бернардино въ Перуджіи (1462 г.).¹ — Наконецъ принадлежитъ сюда еще Маттео Чивитали изъ Лукки (1435—1501 гг.), гдѣ именно въ соборѣ и находятся главныя его произведенія. Великое, серьезное чувство красоты соединяется въ нихъ съ чрезвычайно-энергическою постановкой и съ глубокимъ выраженіемъ; это два молящіяся ангела на жертвенникѣ, два надгробныхъ монумента, великолѣпный алтарь (престоль) св. Регула (1484 г.) и статуя св. Севастьяна. Изъ шести статуй этого художника въ Іоанновской часовнѣ гелуэзскаго собора, еще очень энергичны Адамъ и Ева, другія уже слабѣе. Во флорентинскихъ Уффицияхъ премилая рельефная фигура Вѣры (Фидель) — его работы.

Для Рима, по части скульптуры, точно такъ же какъ и по зодчеству, главною движущею силой были Флорентинцы; только уже медленно примыкаетъ къ нимъ мало по малу мѣстное производство. Здѣсь въ особенности важна была

¹ Скульптуры эти изъ мрамора, но рельефамъ данъ голубой фонъ. Вѣроятно только послѣднее это обстоятельство подвигло прежде поводу считать Агостино членомъ семьи делла-Роббиа, хотя онъ совершенно отъ нея отличенъ по стилю своихъ произведеній. Полное имя этого художника стало извѣстно въ послѣднее только время, благодаря труду Гъ (Gaue) Carteggio, II, стр. 465 и проч.

дѣятельность Мино да-Фіэзоле, нашедшаго себѣ значительныхъ, хотя и безыменныхъ послѣдователей въ обдѣлкѣ надгробныхъ памятниковъ и престоловъ. Церковь Санта Марія дель-Пополо богата этого рода работами, но не мало ихъ также и во многихъ другихъ церквахъ. Дѣло рукъ превосходнѣйшей мастерской можно распознать въ извѣстномъ числѣ ихъ, соединяющемъ живость и благородство стили съ самымъ изящнымъ выраженіемъ; таковы: надгробный монументъ Петра Ріаріо (умершаго 1474 г.) въ храмѣ Санти Апостоли, — гробница одного Савелли (умерш. 1498 г.) въ клиросѣ Арачели, — алтарь (престолъ) Борджія (1492 г.) въ ризницѣ Санта Марія дель-Пополо, — алтарь Перейра (1490) въ Сан' Лоренцо фори-ле-Мура, — цѣсколько одиночныхъ фигуръ, нарим. въ предризнцѣ Латерана; — изъ этой же римской мастерской вышелъ, кажется, и надгробный памятникъ родителей Сикета IV-го въ савонскомъ соборѣ. Дѣло другихъ отличныхъ мастеровъ можно распознать въ обломкахъ одного престола, въ дѣтницѣ при церкви Санта Марія Маджоре въ Римѣ, въ надгробныхъ памятникахъ Понцетти (Санта Марія делла-Паче), Боиси (панерть Сан' Грегоріо) и мн. др.

§. 2. Школы верхнеиталійскія и неапольская. ¹

Въ верхней Италиі новое направленіе скульптуры развилось, кажется, позднѣе и, какъ уже замѣчено, — не безъ вліянія со стороны тосканскихъ ваятелей. Но изложить ходъ его развитія несравненно труднѣе здѣсь, нежели въ Тосканѣ: нѣтъ правда недостатка въ именахъ художниковъ, зато рѣдко удастся прослѣдить отношеніе ихъ къ наличнымъ работамъ, хотя впрочемъ надобно уповать что многое тутъ выяснится со временемъ при болѣе тщательности художественно-историческихъ разысканій, нежели какая прилагалась къ нимъ до сихъ поръ.

Въ Венеціи приходится еще разъ указать на одного промежуточнаго мастера, Мастро Бартоломмео, который повидимому самостоятельно и постепенно перешелъ въ новый стиль, хотя и напоминаетъ при томъ отчасти Джакомо делла-Кверчіо. Ему принадлежатъ (вынутый изъ одной двери) рельефъ Милосердія Божіей матери въ Аббаціи (аббатствѣ), Портальный люнетъ въ школѣ св. Марка и такъ-называемая Порта делла-Карта у дожескаго дворца (1439 г.), которой скульптуры дышатъ уже самую свободною энергіей. Скульптура зацвѣла очень сильно особенно со второй половины 15-го столѣтія. Правда, здѣсь болѣе чѣмъ гдѣ-либо играетъ роль живописность концепціи, опредѣляющая собой жесты и драпировку одеждъ и придающая рельефамъ видъ перспективно углубленныхъ, изъ-дали эффектныхъ образовъ; тѣмъ не менѣе тонкая, хотя часто и очень условная обдѣлка, изящный вкусъ и наконецъ живость всѣхъ подробностей сообщаютъ этимъ произведеніямъ особенную цѣну обокъ съ тосканскими. — Если оставить въ

¹ Denkmäler der Kunst, pag. 66.

сторонѣ какого-то Пиргатеlesa (вѣроятно изъ семьи Ласкарисъ), отъ котораго, кромѣ одной, впрочемъ весьма недурной, Мадонны надъ дверью храма Санта Марія де' Мираколи, остались еще только маленькая св. Густина на водосвятии чашѣ церкви св. Антонія въ Падуѣ, да колоссальный левъ, стоявшій некогда на Пьяцца делле-Эрбе въ Веронѣ; то прежде всего прійдется упомянуть о статуяхъ Адама и Евы, Вероцезца Антонио Риццо, помѣщенныхъ во дворѣ дожескаго дворца, насупротивъ Лѣстницы Гигантовъ, и напоминающихъ стиль Антонио Поллаюоло. Потомъ — работу Антонія Дентоне: Витторе Канелло, на колѣняхъ предъ св. Еленой, — произведение своеобразной и почти можно-сказать изящной наивности, находящееся въ церкви Санти Джованни э Паоло. Далѣе, Антонию, Павлу и Лоренцу Бреннью съ ихъ школою, процвѣтавшею около 1500-хъ годовъ, приписываются разные памятники въ церкви Санта Марія де'Фрари, именно: памятникъ дожа Фоскари (умершаго въ 1457 г.) и дожа Николо Трона (умершаго въ 1472), также статую одного полководца изъ рода Цезаро и многое другое въ храмѣ Санти Джованни э Паоло. Первый изъ сейчасъ названныхъ дожескихъ памятниковъ едва ли относится къ такой ранней порѣ, но отдѣланъ въ энергически-живописномъ вкусѣ; памятникъ Трона, немного тернюю, но живую красотой своихъ фигуръ, всего болѣе отвѣчаетъ взгляду и манерѣ падуанской школы живописи. Далѣе слѣдуетъ назвать уже и здѣсь особенно дѣятельную въ 16-мъ столѣтіи скульптурную школу семьи Ломбарди, о которыхъ мы упоминали прежде въ числѣ зодчихъ, такъ какъ ея раннія произведенія отличаются еще рѣзко-натуралистическимъ характеромъ фигуръ Маптенни. Увѣряютъ, что Петру Ломбардо принадлежатъ двѣ превосходныя маленькія статуи въ ризницѣ Санта Стефано въ Венеціи, Іоаннъ Креститель и св. Антоній, которыя отзываются еще готической мягкостью скульптуръ Массенъ; двѣ другія статуи, Блаженный Іеронимъ и св. Навель, находящаяся въ самой церкви, отличаются уже позднѣйшимъ пошибомъ этой школы. Петру Ломбардо, съ сыновьями Антонио и Туллио, приписываютъ памятникъ дожа Пьетро Мочениго (умершаго въ 1476 г.) въ храмѣ Санти Джованни э Паоло; его многочисленныя, прекрасно расположенныя фигуры легки и живы, но въ одеждѣ слишкомъ ужъ щеголевато обдѣланы — недостатокъ, вообще свойственный произведеніямъ этой школы; говорятъ, одному Туллио принадлежатъ находящійся тамъ же не столь замѣчательный памятникъ дожа Джованни Мочениго (1485 г.) и историческіе рельефы на зданіи школы св. Марка, въ которыхъ самое тонкое выполненіе соединено съ благородною, хотя, правда, непластически-перспективною композиціей. Слабоватѣе, но нѣжнѣйшаго также выполненія, его большой престольный рельефъ въ церкви Сан' Джованни Крискотомо: Христосъ, посреди апостоловъ, увѣнчивающій одну святую. — Воишъ достовѣрныя работы этихъ художниковъ предстоить намъ разсмотрѣть при обзорѣ скульптуры 16-го столѣтія, куда онѣ относятся вслѣдствіе замѣтно уже подымающагося развитія ихъ стиля. То же должно сказать о близко имъ сродственномъ Алессандро Леонардо, о которомъ мы упоминали (II, 272) какъ о декораторѣ; одно изъ главныхъ его произведеній, надгробный монументъ дожа Вендрина (умершаго въ 1478 г.) въ храмѣ Санти Джованни э Паоло, конечно относится еще къ 15-му вѣку; отзываясь кое-гдѣ сильнымъ античнымъ влія-

и́емъ, онъ особенно замѣчательнъ сладостнымъ выраженіемъ своихъ головъ. — Мы не знаемъ имени мастеровъ производившихъ другія работы 15-го столѣтія, иногда также отличныя по достоинству. Къ нимъ принадлежатъ между-прочимъ три маленькіе превосходные бронзовые рельефа, украшавшія прежде алтарь церкви делла-Карита и хранящіеся теперь въ венеціанской академіи; они представляютъ апостоловъ у гроба Пречистой Дѣвы, вознесеніе Ея на небо и потомъ увѣчаніе; памятная отчасти Лоренцо Гиберти простымъ и высокимъ достоинствомъ своихъ фигуръ, они въ то же время обнаруживаютъ свободнѣйшую выработку въ еще болѣе античномъ смыслѣ. — Не менѣе значителенъ, какъ по пѣжности чувства, такъ по достойной и полной жизни выработкѣ, рельефъ надъ одной изъ боковыхъ две-



Рельефъ храма Санта Марія де' Фрари въ Венеціи.

рей церкви Санта Марія де' Фрари, изображающій Мадонну съ двумя ангелами. Рукѣ, трудившейся надъ этимъ произведеніемъ, быть-можетъ рукѣ одного изъ Ломбарди, принадлежатъ кажется и превосходныя погрудія евангелистовъ въ церкви Сан' Франческо делла-Винья (часовня Джустиніани); здѣсь сверхъ-того много немалоцѣнныхъ скульптуръ мастеровъ нѣсколько старобитнѣйшаго направленія. И т. д. — Надо указать еще на прекрасную рельефную фигуру сидящаго на престолѣ св. Марка (1491 г.) въ равеннскомъ соборѣ; по бокамъ его изображены рельефомъ книжныя полки съ фоліантами, — до такой степени эта школа проникнута была живописнымъ реализмомъ. — Объ отличныхъ венеціанскихъ и ломбардскихъ медальерныхъ работахъ 15-го столѣтія рѣчь будетъ ниже.

Въ Ломбардіи къ концу 15-го вѣка цѣлая многочисленная школа ваятелей трудилась надъ разнообразнымъ пластическимъ изукрашеніемъ Чертозы

(бартузіанскаго скіта) близь Павіа, и преимущественно ея фасада. ¹ Въ части этого фасада, въ площади, полосы и ниши, преобогато одѣты пластикой, иногда чуть не миниатюрно-тонкой обдѣлкой; подобною же обдѣлкой отличаются и разнообразныя памятники внутри храма. Многія изъ этихъ работъ конечно доходятъ и до 16-го столѣтія, даже отчасти до позднѣйшей его эпохи. Скульптуры, носящія характеръ 15-го еще вѣка, отличаются вѣжностью и граціей, какою-то полной думы прелестью, ни дать, ни взять какъ современныя имъ произведенія ломбардской живописи. Называютъ по имени значительное число ваятелей, участвовавшихъ въ изготовленіи этихъ работъ; но и тутъ



Рельефъ съ Чертозы близь Павіа.

не въ точности еще опредѣлено, которымъ изъ нихъ собственно что сдѣлано. Иные изъ этихъ художниковъ трудились также и надъ другими еще произведеніями. Къ нимъ принадлежатъ, за обозрѣваемый нами періодъ, Джованни Антонио Амадео изъ Павіа, который сработалъ монументъ Бартоломмео Коллеони въ часовнѣ при Санта Марія Маджоре въ Бергамо, съ пятью своеобразно-живыми статуями героевъ, и Андреа Фузица, изготовившій простой, прекрасный надгробный памятникъ Данила Бираго въ церкви дельла-Пассіоне въ Миланѣ (1495 г.). — Изъ прочихъ церквей того края работами этихъ мастеровъ въ особенности обладаютъ миланскія (соборъ, Санта Марія дельле-Граціе и др.) и соборъ въ Комо; въ последнемъ есть сверхъ-того скульптуры зодчаго Томмазо Родари. — Въ верхней

¹ Сравни Fr. Durelli, La Certosa di Pavia.

Италіи оставались еще въ обычаѣ большія росписныя глиняныя группы, обыкновенно изображающія плачь надъ тѣломъ І. Христа и другія сцены страданія; рѣзкостью выраженія и безусловнымъ можно сказать натурализмомъ онѣ конечно бьютъ на то, чтобы расшевелить толпу, но по своей сильной характерности тѣмъ не менѣе принадлежать къ высшимъ родамъ искусства. Особенно славился этимъ Гвидо Маццони, прозванный по родинѣ своей, Моденѣ, — Моданино; его группы въ церкви Сан' Джованни деколато (Усѣкновенія главы) и въ моденскомъ соборѣ, равно какъ и въ церкви Монтеоливето въ Неаполѣ, достигаютъ крайняго предѣла дѣйствительности. (Последняя уже лишена своего настоящаго расположенія и колорита). — Съ болѣшимъ чувствомъ красоты и искуснымъ смягченіемъ неизбежной здѣсь гримасы работали Карадессо (группы въ криптѣ Сан' Сеполькро и въ Сан' Сатино въ Миланѣ) и Винченцо Онофри (группа въ болоньской церкви Сан' Петроіо).

Въ Неаполѣ, кромѣ сейчасъ названнаго мастера, вначалѣ 15-го вѣка замѣчательнъ ваятель Андреа Чиччоне. Ему принадлежатъ нѣсколько надгробныхъ памятниковъ въ церкви Сан' Джованни а-Карбонара, изъ которыхъ важнѣйшій повидимому тотъ, что поставленъ надъ королемъ Владиславомъ (умершимъ 1414 г.); съ старобитнымъ (полуготическимъ) еще вкусомъ соединяется здѣсь уже болѣе свободное и величавое богатство формъ. — Не такъ значительны современники его, Антонио Бамбоччио и немного позднѣйшій Гульельмо Монако; послѣдній дѣлалъ украшенныя рельефами бронзовыя двери къ триумфальнымъ воротамъ въ Капель-Ново. — Превосходнымъ напротивъ художникомъ былъ Аніэлло Фіоре (умеръ около 1300 г.), отличавшійся чистотою и цѣломудреннымъ благородствомъ формъ, что и сближало его съ неаполитанскими живописцами того времени. Есть нѣсколько произведеній его руки въ Сан' Доменико Маджоре, именно разные надгробные памятники позднѣйшей поры 15-го вѣка.

§ 3. Медальеры.

Особеннымъ родомъ скульптуры, возникшимъ въ итальянскомъ искусствѣ 15-го столѣтія, должно назвать литыя изъ бронзы медали.¹ Онѣ также обязаны своимъ началомъ возобновившемуся изученію античныхъ произведеній; привлекательныя изображенія, находимыя на монетахъ классической древности, естественно должны были манить и поощрять къ подобнымъ же работамъ. Но художественную выработку приложили сначала не къ настоящимъ общеупотребительнымъ монетамъ (которыя не имѣли въ Средніе Вѣка ни какого художественнаго значенія, да и въ новое за тѣмъ время только въ исключительныхъ развѣ случаяхъ выступаютъ съ подобнымъ притязаньемъ); теперь имѣлось напротивъ въ виду работать медали въ качествѣ

¹ Bolzenthall, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschnitt I.

самостоятельно-художественныхъ произведеній, какъ вещи на память или на показъ, причѣмъ уже и болѣе обыкновенно размѣръ, да и все внѣшнїя ихъ особенности, должны были исключать мысль о повседневнои денежномъ оборотѣ. На передней, лицевой сторонѣ этихъ медалей видимъ обыкновенно голову или погрудное изображеніе какого-нибудь значительнаго лица, въ чью память онѣ выбиты; на оборотѣ — многообразныя изображенія или эмблемы, къ нему относящіяся. Не обладая утонченностью позже-выбитыхъ медалей, произведенія этого времени зачастую отличаются гениально-живою концепціей и граціозно-наивнымъ подражаніемъ античнымъ образцамъ, которые нерѣдко встрѣчаемъ на оборотныхъ изображеніяхъ.

Многихъ изъ прежде названныхъ нами ваятелей называютъ съ болѣе или мѣнѣе достовѣрностью также и въ числѣ медальеровъ. Таковы Донателло и разные его ученики, наприм. Микелоццо, Веллапо, Бертольдо; цѣлый рядъ подобныхъ работъ очень положительно приписываютъ Антонию Поллаюоло. Тѣмъ не менѣе это не самыя важныя, да главное и не самыя раннія, какія намъ извѣстны. — Невпримѣръ значительнѣйшіе и отличнѣйшіе медальеры 15-го столѣтія принадлежатъ венеціанской республикѣ и Ломбардіи. Изъ нихъ, какъ настоящаго основателя этой отрасли искусства, слѣдуетъ впервыхъ назвать Веронезца Витторе Пизано или Пизанелло. Мы упоминали о немъ прежде, какъ о живо-



Медаль Джованни Больдѣ. По Больценталю.

писецъ, котораго картины рѣшительно отличаются готическимъ еще пошибомъ; въ позднѣйшую пору жизни онъ повидимому исключительно предался медальерной работѣ, но труды его по этой части носятъ съ тѣхъ поръ такъ же рѣшительно характеръ новаго направлешья. Они относятся ко времени съ 1429 по 1449 г.; портретныя головы на его медаляхъ (полнїя) индивидуализованы съ величайшей тонкостью и опредѣленностью; силовъ встрѣчающіяся на оборотной сторонѣ изображенія животныхъ чрезвычайно живы и разнообразны, часто представляя очень смѣлый ракурсъ. Ученикомъ и послѣдователемъ Витторе въ медальерномъ искусствѣ былъ Веронезецъ Маттео Паста, также мастеръ на полнїя. — Потомъ, превосходными

художниками по этой части можно назвать процвѣтавшихъ въ срединѣ и подъ исходъ 15-го столѣтія: Антонія Марескотто въ Феррарѣ, извѣстнаго также и по изготовленію крупныхъ бронзовыхъ работъ; Джованни Болдѹ и Джестиле Беллини, которые были оба живописцы въ Венеціи; Джованни Франческо Энцолу изъ Пармы, отличающагося рѣшительнымъ усвоеніемъ античныхъ мотивовъ; Сперандіо изъ Мантуи, процвѣтавшаго къ концу столѣтія и, при подобномъ же направленіи, особенно замѣчательнаго собственной поэтической силой. — Наконецъ нѣсколько художниковъ, которыхъ работы захватываютъ 16-й уже вѣкъ и которые приближаются къ очищенному (изученіемъ антика) развитію того времени: Витторе Камеліо въ Венеціи (о которомъ замѣчаютъ, что онъ первый для отчеканки медалей сталъ рѣзать стальные штемпеля; въ венеціанской академіи есть два отличныхъ бронзовыхъ рельефа его работы, съ изображеніемъ борьбы нашихъ мужчинъ); Веронезцевъ Джуліо делла-Торре и Джованни Марію Помеделло; а также еще знаменитаго живописца Франческо Франчію изъ Болоньи (первоначально золотыхъ дѣлъ мастера).

Къ вышеисчисленнымъ именамъ присоединяется цѣлая вереница другихъ, а равно и отличныя иногда работы неизвѣстныхъ художниковъ. Но мы должны удовольствоваться здѣсь самымъ бѣглымъ обзоромъ этой отрасли искусства, сколько ни интересна она сама по себѣ въ своей замкнутой особености.

Б. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Тосканская школа.¹

Въ итальянской живописи 15-го столѣтія различныя направленія духа времени расходятся, какъ уже замѣчено, отчетливѣе и рѣзче нежели въ скульптурѣ. Мы и здѣсь обратимся напередъ къ тосканской школѣ, которой средоточіемъ была Флоренція.

Тосканская живопись разсматриваемаго здѣсь періода, не на столько какъ тамошнее ваяніе, обусловлена вліяніемъ антика. Самымъ характернымъ элементомъ особеннаго ея направленія должно выставить непосредственный и циничный взглядъ на жизненныя явленія (постигненіе ихъ по законамъ, лежащимъ въ основѣ явленій вообще). По направленіе это обнаруживается обыкновенно съ какимъ-то особеннымъ величіемъ смысла, на которое пожалуй не остался безъ вліянія антикъ; да съ этимъ вполне согласно и то, что живопись существенно разрабатываетъ теперь изображеніе человѣческаго облика, тогда какъ вся обстановка жизни, какъ ни обильно начинаютъ вводить ее въ картины, вездѣ почти представляется болѣе только намеками, нежели обдѣлывается вполне эффектно въ живописномъ смыслѣ. Тосканская живопись этого времени (кромѣ тѣхъ произведеній, которые держатся еще старо-

¹ Denkmäler der Kunst, рпс. 67, 67 А, 68.

бытнаго направленія) носить предпочтительно портретный характер; выводимые ею облики сплоснь и рядомъ берутся непосредственно изъ жизни, а перѣдко это дѣйствительно портретныя изображенія со всеми принадлежностями будничнаго ихъ вида; гдѣ рѣчь идетъ не о нарочитыхъ святыхъ для той или другой алтарной иконы, а о живописной передачѣ какого-нибудь драматически-тревожнаго дѣйствія, хотя бы совершаемаго и въ религіозныхъ интересахъ, тамъ доходятъ въ наивности изложенія до того, что просто-напросто окружаютъ событіе значительнымъ перѣдко числомъ зрителей. Этимъ конечно извоятъ святыню, — то, что предназначалось въ пищу духовному только созерцающему, — на почву обиходной дѣйствительности; но тогда какъ святыня утрачиваетъ отъ того часть своего значенія, дѣйствительность выигрываетъ въ достоинствѣ, возвышаясь до свободнаго сознанія своей собственной цѣны, которому мы не можемъ не сочувствовать всею душою, не можемъ отказать въ невольномъ нашемъ удивленіи. — Прямое подражаніе характеру античныхъ формъ обнаруживается въ тогдашней тосканской живописи только мѣстами, по поводу извѣстныхъ ликовъ, какъ будто особенно къ тому вызывавшихъ художника (наприм. при изображеніи ангеловъ, часто рисуемыхъ по образцу древнихъ Побѣдъ).

Переходъ отъ направленія Джоттовскаго стиля къ новому обозначаютъ собой: Паоло Уччелло (1397—1479), обыкновенно сльвущій основателемъ линейной перспективы, которую должно считать однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ для натуралистической передачи; отъ него сохранились между прочимъ нѣсколько живописныхъ работъ въ большомъ монастырскомъ дворѣ храма Санта Марія Новелла, и картина уже полнаго жизни кавалерійскаго боя во флорентинскихъ Уффиціяхъ (другая подобная картина въ Национальной Галерей въ Лондонѣ); и Мазолино да-Паникале, котораго три фрески можно видѣть въ церкви Санта Марія дель-Кармине во Флоренціи (часовня Бранкаччи: Грѣхопаденіе, Исцѣленіе Петромъ болящихъ и Проповѣдь этого апостола). Сверхъ-того значительныя фрески 1435 г. въ церкви и крещальной часовнѣ мѣстечка Кастильоне д'Олонио между Миланомъ и Варезе. Лучшая пора обоихъ художниковъ относится къ началу 15-го вѣка.

Ученикомъ Мазолино (?) сльветъ Мазаччіо (1402—1428?), подлинный основатель новаго направленія итальянской живописи. Приписываемый ему циклъ (отчасти уцѣлѣвшихъ донынѣ) стѣнныхъ фрескъ въ церкви св. Климента въ Римѣ обнаруживаетъ еще такого художника, который, подобно сейчасъ названному, стоитъ на переходѣ между старымъ и новымъ направлениемъ искусства. Невпримѣръ важнѣе этихъ работъ ранней его юности фрески, выполненныя имъ въ упомянутой нами часовнѣ Бранкаччи храма дель-Кармине во Флоренціи. Точно такъ же какъ и фрески его предшественника, относятся онѣ къ житію апостола Петра; ему принадлежитъ роспись лѣвой боковой стѣны (только въ нижнемъ главномъ образѣ, представляющемъ Воскресеніе царскаго сына, середняя часть прибавлена позже Филиппиномъ Липпи), да на алтарной стѣнѣ — Петръ и Іоаннъ, исцѣляющіе калѣкъ и раздающіе милостыню. Основательная и вмѣстѣ пріятная разработка наготы — какъ во фрескахъ, представляющихъ изгнаніе изъ Рая и

крещеніе Петра, ¹ — живописная законченность и пѣжные переходы свѣта, широкая, полная эффектность, величавая драпировка одеждъ и мѣткая характеристика вмѣстѣ съ выраженіемъ важнаго, мужественнаго достоинства, — вотъ главныя преимущества этихъ картинъ, въ которыхъ замѣтно притомъ неослабное развитіе художника. Самымъ рѣшительнымъ и благороднымъ образомъ знаменуютъ онѣ собой новое направленіе эпохи. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Санта Марія Новелла открытъ фресковый образъ св. Троицы ² и переведенъ потомъ на полотно.



Изъ живописныхъ работъ Мазаччіо въ римской церкви св. Климента.

Неизвѣстно, образовались ли ученики подъ руководствомъ Мазаччіо; но работы, выполненныя имъ въ часовнѣ Вранкаччи, оказали важное и разнообразное вліяніе, какъ на младшихъ его современниковъ, такъ и на позднѣйшихъ живописцевъ. Къ первымъ прежде всѣхъ принадлежитъ Фра Филиппо Липпи (съ 1442 по 1469 г.). Филиппо отдается вполне и безусловно жизненнымъ явленіямъ; съ высокой радостью, съ смѣлымъ, часто дерзновеннымъ даже пыломъ бросается онъ въ быстротечную ихъ череду и схватываетъ въ своихъ картинахъ тѣ облики, которые мимолетно пронеслись передъ его взоромъ. Здѣсь реалистическое направленіе того времени представляеть намъ почти въ совершенной наготѣ, и часто въ этихъ картинахъ проглядываетъ довольно замѣтное противорѣчіе между святостью предметовъ и мірекой суетностью изображенія; но зато свѣжесть таланта, живоподвижность фантазій, отраднo-свѣтлый строй души, особливо же что-то дѣтское въ художественномъ пониманіи при всей пылкости чувственнаго разгула, способны примирить насъ съ подобной обдѣлкою, — по крайней мѣрѣ часто, если не

¹ Последняя, правда, сомнительна; она быть-можетъ принадлежитъ еще кисти Мазаччіо. — ² Deutsches Kunstblatt 1858, стр. 293 и сл.

всегда. Бываетъ же вѣдь иной разъ, что недостаетъ именно этой дѣтскости, а на мѣсто ея проглянетъ вдругъ пошлость въ явный ущербъ цѣлому созданію; иногда притомъ и техническое исполненіе выходитъ довольно бѣгло. Въ числѣ главныхъ работъ Филиппа слѣдуетъ назвать: превосходныя фрески въ клироуѣ пратекскаго собора, съ житіями Іоанна Крестителя и св. Стефана; въ клироуѣ сполетскаго собора, съ изображеніями изъ жизни Пречистой Дѣвы; и цѣлый рядъ большихъ и малыхъ алтарныхъ иконъ, какими особенно богата флорентинская академія, а также и галерея берлинскаго музея. Большой запрестольный образъ Рождества Христова въ луврской галереѣ, въ Парижѣ.

Учениками Фра Филиппо Липпи были Фра Діаманте и Пезеллино (собственно Франческо ди-Пезелло); есть шегольскія пределлы * работы послѣдняго. Потомъ Сандро Боттичелли (по настоящему Алессандро Филиппи, 1447—1513), который, подобно своему учителю, отличался чувствомъ мягкой граціи и живоподвижною фантазіей, но только въ произведеніяхъ ранней, лучшей своей поры, тогда какъ позднѣйшія его работы носятъ характеръ черствой ремесленности. Есть фрески его въ Сикстинской часовнѣ Ватикана (28 фигуръ святыхъ нашъ и три большія стѣнные картины: Моисей, побивающій Египтянъ, Мятельный сонъ Корея и Искупленіе Спасителя); запрестольныя иконы въ разныхъ галереяхъ, особенно изящныя и привлекательныя во флорентинскихъ Уффицияхъ. Фантастическою прелестью своего рода отличаются тѣ изъ его картинъ, гдѣ изобразилъ онъ лики античнаго міра, между прочимъ ликъ Венеры. — Ученикомъ Сандро былъ Филиппино Липпи, сынъ Фра Филиппо (1460—1505). Онъ унаслѣдовалъ направленіе своихъ предшественниковъ; но превзошелъ и отца своего, и учителя въ высшихъ сферахъ исторической композиціи большимъ свободомысліемъ, достоинствомъ и драматическимъ оживленіемъ, а также и серьезною, почти трогательною пріятностью своихъ женскихъ головъ. Самымъ раннимъ и превосходнѣйшимъ уже произведеніемъ его были фрески, которыя чтобы окончить начатое прежде, выполнилъ онъ въ часовнѣ Гранкаччи (храма дель-Кармине) во Флоренціи, на ряду съ работами Мазоллино и Мазаччіо; не такъ важны, но все же очень замѣчательны въ некоторыхъ частностяхъ, другія фрески въ Санта Марія sopra-Минерва въ Римѣ; первокласснымъ его трудомъ считаются двѣ большія фрески изъ апостольскихъ житій въ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи (часовня Филиппо Строцци). — Досчатыя иконы его кисти, не одинаковаго, впрочемъ, достоинства, встрѣчаются во многихъ мѣстахъ: лучшая — во флорентинскомъ аббатствѣ, другія въ Уффицияхъ, наконецъ отличныя въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ.

Два замѣчательные мастера этой эпохи сльвуть учениками Фра Джованни да-Фіѣзоле, но крайней мѣрѣ что касается ихъ ранняго образованія; и хотя они впоследствии уклонились отъ его направленія и пошли по стопамъ

* Пределла собственно нижнее тѣло лѣваго престольнаго украшенія, основаніе напрестольника, по большой части низкая и длинная поперечная икона.

Мазаччио, однакожь оба сохранили ту нѣжность и деликатность, которая довольно ясно выдаютъ первоначальную ихъ школу. Лучшая пора ихъ относится ко второй половинѣ 15-го столѣтія. Одинъ изъ нихъ Козимо Росселли. Главный трудъ этого художника стѣнная икона въ Сант' Амброджо во Флоренціи (1456 г.), Перенесеніе чудотворной чаши изъ храма въ архіепископскій дворець, со множествомъ глазѣющаго на процессію народа. Нѣкоторыя изъ



Образъ Филиппинъ Липпи во флорентинскомъ аббатствѣ.

досчатыхъ его иконъ подходятъ достоинствомъ къ этой, между прочимъ одно увѣщаніе Царицы Небесной въ церкви Санта Марія Мадалена де'Пацци во Флоренціи. Не такъ удовлетворительны позднѣйшія его работы, каковы наприм. писанныя имъ фрески Сикстинской часовни въ Римѣ. — Другой мастеръ былъ Беночцо Гоццолли, одинъ изъ самоилѣйшихъ и интереснѣйшихъ живописцевъ всего 15-го столѣтія. Ранніе труды этого художника, изъ которыхъ особенно должно привести фрески въ Богородичной часовнѣ Орвізтекаго собора (съ 1437 г.) и въ обѣихъ церквяхъ мѣстечка Монтефалько, близъ Фульинью (около 1450), еще довольно явственно выдаютъ въ немъ Фіэзолева ученика. Болѣе оригинальнымъ является онъ во фрескахъ, исполненныхъ въ Сан' Джиминьяно, неподалеку отъ Вольтерры, гдѣ повидимому онъ проживалъ съ 1465-го по 1468 или 69 г.; осо-

бенно замѣчательны тѣ изъ нихъ, которыми онъ украсилъ клиросъ Сант' Агостино (1465 г.), со сценами изъ житія блаженнаго Августина и съ бездною портретныхъ фигуръ, окружающихъ каждое его дѣяніе. Еще значительнѣй работы его въ часовнѣ дворца Медичи (пынѣ Риккарди) во Флоренціи; (несуществующій уже) запрестольный образъ этой часовни представлялъ поклоненіе волхвовъ, а по боковымъ стѣнамъ видно шествіе приближающихся царей-пастырей, — чрезвычайно многочислая и полная свѣтлой жизни картина. По всего важнѣе колоссальный циклъ фресковыхъ изображеній, которые заполняютъ сѣверную стѣну Кампо-Санто въ Пизѣ почти сплошь и содержать въ себѣ ветхозавѣтныя исторіи отъ Ноя до Давида (писаны съ 1469 по 1485 г.).¹ Въ этихъ работахъ жизнь предстаетъ намъ въ удивительномъ обиліи; къ дѣйствующимъ лицамъ примыкаютъ отчасти ближайшіе соучастники общаго имъ дѣла, отчасти цѣлые хоры зрителей; * смотря по сюжету картины, высятся въ ней иногда богатыя и разнообразныя архитектуры, или же взглядъ вашъ выводится въ какой-нибудь пестрый окрестный пейзажъ, и при этомъ какъ постройки, такъ и пейзажъ оживляются группами людей или играющихъ животныхъ. Все носитъ на себѣ печать самаго чистаго, привольнаго, отраднаго веселья и вмѣстѣ какой-то привлекательно-нѣжной, цѣломудренной грани. — Изъ досчатыхъ иконъ Беноччо очень значительно въ луврской галереѣ въ Парижѣ Прославленіе св. Оомы Аквинскаго. Нѣкоторыя другія произведенія его руки встрѣчаются, отчасти подъ чужими именами, въ Мюнхенѣ,² въ Лондонѣ и т. д. — Ученикомъ Беноччо было Дзенобіо де' Маккиавелли; одинъ образъ его работы 1473 г. находится въ Луврскомъ собраніи, другой, изящнѣе выработанный, перешелъ недавно изъ Флоренціи въ руки Англичанъ. — Одновременно съ Беноччо, привлекательный мастеръ Лоренцо да-Витербо, вѣроятно образовавшійся во флорентинской школѣ, написалъ 1469 г. въ одной часовнѣ витербской церкви Санта Марія делла-Верита житіе Пречистой Дѣвы, причемъ онъ особенно постарался уснастить и домашнія сцены, и общественныя событія полюбимыми фигурами своихъ современниковъ.

На картинное изображеніе бытовой обстановки, выступившее у Беноччо Гоццолі, оказала повидимому нѣкоторое вліяніе и фламандская живопись (о которой послѣ); мы знаемъ по крайней мѣрѣ, что фламандскія картины нередко встрѣчались и высоко цѣнились тогда въ Италиі; однакожъ и концепція, и обдѣлка у самого Беноччо существенно отличны. Въ другихъ же, напротивъ, случаяхъ мы видимъ и болѣе положительное сближеніе съ фламандскимъ направленіемъ, такъ наприм. у Алессіо Бальдовинетти (процвѣтавшаго около 1450-хъ годовъ). Ему принадлежитъ (недоконченная) фреска передняго двора св. Аннуціаты во Флоренціи, гдѣ обнаруживается эта именно склонность и гдѣ такъ-называемыя околичности (аксессуары) выпол-

¹ Lasinio, Pitture a fresco del campo santo di Pisa. — ² Запрестольный образъ съ фигурами въ натуральный ростъ, находящійся въ мюнхенской Пинакотекѣ, неоспоримо принадлежащій этому мастеру и помѣченный 1458 мъ годомъ, но каталогу приписанъ Джоттино, родившемуся въ 1324, умершему въ 1356! — О. М.

* Это именно хоры, лавки, а не толпы.

нены съ неимовернымъ тщаніемъ. — Подобныя же стремленія замѣтны и у великаго ученика Алессіо, Доминика Гирлаидайо (1451—1493, сына Томмассо ди-Куррадо Бигорди), наприм. въ его фресковомъ образѣ блаженнаго Іеронима въ церкви Оньсанти во Флоренціи (1480 г.), гдѣ также второстепенныя вещи написаны съ прямо-нидерландской тщательностью. То же встрѣчается и въ другихъ работахъ Гирлаидайо и повидимому вообще осталось не безъ вліянія на художественное его развитіе. Однакожь стремленіе это не соблазнило его выстунить изъ направленія флорентинской школы; напротивъ, онъ держится за него съ еще бѣльшею, сосредоточеннѣйшей силою; начало, положенное Мазаччіо доводить онъ до благоуспѣшнаго конца и поэтому является однимъ изъ самоважнѣйшихъ мастеровъ этой



Изъ фрескъ Доминика Гирлаидайо въ церкви Санта Тринитѣ во Флоренціи.

школы. Къ раннимъ работамъ его, кромѣ сейчасъ названныхъ, принадлежатъ: большая Вечера въ трапезницѣ Оньсанти и Призывъ къ апостольству свв. Петра и Андрея въ Сикстинской часовнѣ въ Римѣ, — обѣ отличныя полнохарактерною живостью своей концепціи. Но несравненно важнѣе два цикла фрескъ во Флоренціи: одинъ въ часовнѣ Сассетти церкви Санта Тринитѣ — изъ житія св. Франциска (1473 г.), другой въ клирошѣ церкви Санта Марія Новелла — изъ житій Богородицы и Крестителя Іоанна (1490).¹ Въ этихъ удивительныхъ созданіяхъ, особенно въ послѣднихъ, то указанное выше начало, чтобы окружать изображаемое событіе выхваченными изъ жизни портретными фигурами, ведетъ уже къ чрезвычайно эффектному

¹ Гравированные снимки въ Лазиніевомъ собраніи старофлорентинскихъ мастеровъ.

риомическому развитію; всѣ фигуры сплошь носятъ на себѣ отпечатокъ благородной, степенной мужественности. Въ досчатыхъ его образахъ, которые можно найти во флорентинскихъ галереяхъ, а также и за границею, наприм. въ собраніяхъ мюнхенскомъ, парижскомъ и берлинскомъ, оригинальность его не вездѣ могла обнаружиться съ одинаковымъ значеніемъ, да и въ техническомъ отношеніи они вообще стоятъ гораздо ниже фрескъ; однако и между ними уцѣлѣло нѣсколько драгоценныхъ экземпляровъ. — Учениками и помощниками Доминика Гирлаидайо были братья его Давидъ и Бенедетто; потомъ Франческо Грапаччи и его шуринъ Бастиано Майнарди; живопись послѣдняго отличается отъбѣнкомъ нѣжнѣйшаго чувства, какъ будто напоминающимъ умбрійскую школу. О главномъ Доминиковомъ ученикѣ, Микельанджело, можно будетъ поговорить только впоследствии.

Къ Доминику Гирлаидайо примыкаетъ сверхъ того нѣсколько прославленныхъ миниатюрныхъ живописцевъ флорентинской школы; наприм. Аттванте, которому принадлежатъ картинки одного молитвослова парижской Библіотеки, и великолѣпнаго служебника, изготовленного для Матоія Корвина (1485 г.), въ библіотекѣ брюссельской, а потомъ Герардо, которому приписываютъ между прочимъ библію Матоія Корвина (1490 г.) въ ватиканской библіотекѣ и одинъ служебникъ въ Лаврентіевской библіотекѣ во Флоренціи (1494 г.). До сихъ поръ не открыто еще миниатюръ нѣсколько старѣйшаго миниатюриста, Дона Бартоломмео дела-Гатты; но какъ въ Ареццо, такъ и въ сосѣднемъ ему Кастильоне Фіорентино, есть фрески и запрестольныя иконы этого мастера, которыя, держась въ стилѣ середины между Пьеромъ дела-Франческа и Луккою Синьорелли, явно отличаются миниатюриста своимъ крайне тщательнымъ, почти даже робкимъ выполненіемъ.

У нѣкоторыхъ живописцевъ тосканской школы проглядываетъ ближайшее вліяніе тогдашней скульптуры особенно въ болѣе отчетливой, близкой уже къ пластичности, выработкѣ наготы. Къ таковымъ принадлежитъ впервыхъ Андреа дель-Кастаццо (около 1450 г.), — впрочемъ еще мамерно-терикій и мрачный, не радующій души художникъ. За тѣмъ, преимущественно два ваятеля, Андреа Вероккіо и Антоніо Поллайооло, стремившіеся перенести свои успѣхи по скульптурѣ и на живопись. Важнѣйшею картиною послѣдняго было Мученичество св. Севастьяна, прежде въ часовнѣ передняго притвора св. Аннуциаты во Флоренціи, а теперь въ лондонской Национальной Галереѣ; другія произведенія его — въ Уффицияхъ, между прочимъ двѣ очаровательныя картинки Геркулеса, торжествующаго надъ Антеемъ и надъ Гидрою; кромѣ того разсыяны въ разныхъ собраніяхъ чрезвычайно милые и тщательно законченные образы, по большей части Мадонны съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, которые обыкновенно слывуть подъ чьимъ-нибудь другимъ именемъ, и проч. Главная икона Вероккіо, Крещеніе Іисуса, — во флорентинской академіи. — Отличнымъ ученикомъ Вероккіо по части живописи былъ Лоренцо ди-Креди (1459—1537). Въ раннихъ своихъ произведеніяхъ онъ стоитъ довольно близко къ учителю, но въ позднѣйшихъ развертывается у него какой-то пріятно-нѣжный, задумев-

ный элементъ, не совсѣмъ независимый отъ вліянія величайшаго и свободнѣйшаго соученика его, Леонардо да-Винчи (о которомъ послѣ). Главныя работы Лоренцо находятся во флорентинскихъ галереяхъ, въ пистойскомъ соборѣ, въ Луврѣ и въ англійскихъ собраніяхъ.

Именно здѣсь слѣдуетъ еще помѣтить ученаго Пьера делла-Франческу, изъ Борго Сан' Сеполькро. Онъ процвѣталъ около середины 15-го столѣтія и кажется образовался отчасти во Флоренціи, по Мазаччіо, преимущественно же по Падуанцамъ (см. ниже); мастеръ на перспективу, онъ охотно задается трудными ракурсами и рѣшаетъ свою задачу какъ не лѣзя успѣшнѣе. Съ сильною, полною жизни концепціей соединяетъ онъ самую тонкую законченность, нѣжную деликатность тона и мягкій, гармоническій колоритъ. Главныя труды его находятся въ Борго Сан' Сеполькро; особенно замѣчательны здѣсь фрескы Воскресенія Христова въ нынѣшнемъ магазинѣ Ссудной Кассы (Монте ди-Пізта) и запрестольный образъ (Милосердія Божіей Матери) въ молельнѣ тамошняго госпиталя. Ризница урбинскаго собора обладаетъ изъ работъ его прекраснымъ Бичеваціемъ Христа, флорентинскія Уффиціи превосходными портретами Федерига ди-Монтефельтро и его супруги. Но главное его произведеніе — фрески въ клиросѣ церкви св. Франциска въ Ареццо. — Ему соперничаетъ домишканецъ Бартол. Коррадини (Фра Карневале), котораго лучшая работа, Мадонна съ Младенцемъ въ сопровожденіи ангеловъ, находится въ миланской Брерѣ. — Важнѣе былъ ученикъ Пьера, Лу́ка Синьйорелли изъ Кортони (род. около 1441, умеръ послѣ 1524 г.). Лу́ка энергически усвоилъ себѣ направленіе учителя и примѣнилъ его чрезвычайно удачно къ сей-часъ только указанной, тщательной разработкѣ наготы; притомъ въ созданіяхъ его паритъ высокое, благородное вдохновеніе, которое всегда невольно поражаетъ и захватываетъ душу зрителя. Въ такомъ родѣ обдѣланы уже и главныя произведенія ранней его эпохи, написанныя имъ фрески Сикстинской часовни въ Римѣ (Путешествіе Моисея съ Зефорою и послѣднія событія его жизни). Но полную свою силу и всю мастерскую художественность развернулъ онъ въ большихъ стѣнныхъ фрескахъ орвіэтскаго собора, гдѣ изобразилъ конецъ міра, свѣтопреставленіе (т. е. Исторію Антихриста, Воскресеніе Мертвыхъ, Адъ и Рай).¹ Разныя другія работы его руки можно видѣть въ Кортонѣ, между прочимъ — торжественно-прекрасную Вечерю въ клиросѣ собора. Къ самымъ позднимъ трудамъ его принадлежатъ девять фрескъ изъ житія св. Бенедикта, въ монастырскомъ дворѣ Монте Уливето Маджоре, близъ Бонконвенто. Изъ запрестольныхъ его иконъ, замѣтно впрочемъ уступающихъ въ значеніи фрескамъ, важнѣйшею можно назвать ту, что въ часовнѣ св. Онуфрія, въ перуджинскомъ соборѣ (1484 г.). — Главнымъ подражателемъ этого мастера былъ Джироламо Дженга.

Въ заключеніе должно привести двухъ еще художниковъ тосканской школы, принадлежащихъ концу этого періода: Пьера ди-Козимо (1441—1527),

¹ *Очерки у della Valle, Storia del duomo d' Orvieto.*

ученика Козимо Росселли, также старавшагося о выработкѣ наготы и о мягкой моделлпровкѣ; но дѣло въ томъ, что ему недостаетъ чувства изящнаго, и притомъ онъ всегда почти слишкомъ укорачиваетъ пропорціи своихъ фигуръ. — Потомъ — Рафаэллина дель-Гарбо (1476—1524), ученика Филиппино Липпи; подобно Бастіану Майнарди и Лоренцо ди-Креди онъ отличался задушевно-мягкою концепціей, когда не впадалъ въ довольно опро-



Изъ фрескъ Синьорелли въ орвіэтскомъ соборѣ.

метчивое подражаніе учителю. Пріятныя произведенія ранней его эпохи есть въ берлинскомъ музеѣ. Впоследствии старался онъ, впрочемъ безуспѣшно, примкнуть къ болѣе свободному направленію 16-го столѣтія.

Умбрійская школа, стоящая въ средней Италіи рядомъ съ тосканскою, развивается подъ многообразными вліяніями, въ которыхъ играютъ роль и верхиенталійскія школы. Поэтому мы напередъ обратимся къ послѣднимъ.

§ 2. Верхиенталійскія школы. ¹

Въ верхиенталійской живописи 15-го столѣтія кажется преобладало сначала направленіе къ болѣе мягкой концепціи и обдѣлкѣ, — что впрочемъ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 67, А; 69.

замѣтно и изъ дошедшихъ до насъ указаній относительно тамоннихъ работъ 14-го вѣка. На этотъ художественный типъ должны были имѣть значительное влияние пѣмецкіе, и притомъ особенно кѣльнскіе живописцы, трудившіеся не только въ Венеціи (II, 193), но также еще въ Падуѣ и въ разныхъ другихъ мѣстахъ. ¹ Теперь настаетъ однако совершенно противоположное направленіе, и именно такое, которое основывается на изученіи античной скульптуры и перспективы и соединяетъ съ этимъ терикій часто реализмъ. Но въ позднѣйшую пору вѣка вдругъ всплываетъ опять наверхъ то первоначальное направленіе, хотя уже, правда очищенное и преобразованное только-что указанными стремленьями, и слагается, смотря по различнымъ частямъ края или индивидуальнымъ особенностямъ художниковъ, на разнообразныя лады, гдѣ отличаясь пѣжной задумчивостью, гдѣ мягкой чувственностью, гдѣ наконецъ веселой и пріятной игривостью.

Важнѣйшимъ гнѣздомъ живописной дѣятельности, именно за порѣшающія дѣла десятилѣтія, около середины 15-го вѣка, была Падуа. Здѣсь, благодаря связи съ знаменитымъ университетомъ, изученіе перспективы съ примѣненіемъ ея къ живописи, шло еще ревностнѣе чѣмъ даже во Флоренціи; съ этимъ соединялось такое изученіе античной скульптуры, при которомъ совершенно небрегли идеальной стороною композиціи, позабывали коренное начало жизни, но зато стремились по мѣрѣ силъ усвоить себѣ отчетливую точность изображенія, богатство декоративной части, а также костюмъ и самыя сюжеты. Впослѣдствіи этому пластическому стремленію падуанскихъ живописцевъ новую школу доставилъ пожалуй и Дователло своимъ пребываніемъ и своими работами въ Падуѣ.

Основателемъ школы называютъ Франческо Скварціоне (1394—1474) и рассказываютъ объ немъ, что для преподаванія искусства онъ составилъ значительное собраніе памятниковъ античной скульптуры, для чего совершилъ даже путешествіе въ Грецію. Главная заслуга его заключалась кажется именно въ этомъ преподаваніи; чуть ли не единственное вполнѣ достоверное его произведеніе, съ подлинною именной пометкой, Мадонна съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, у графа Ладзары въ Падуѣ, пріятно по своей характеристикѣ и такой отчетливой выработкѣ въ формахъ, которая указываетъ уже на влияніе великаго ученика его, Мантеньи. ²

Первокласснымъ мастеромъ школы Франческа Скварціоне былъ одинъ изъ самыхъ благородныхъ и величавыхъ художниковъ 15-го столѣтія, Андреа Мантенья (1431—1506), родомъ Падуанецъ, трудившіеся потомъ въ Мантуѣ. Раннія его произведенія правда еще носятъ на себѣ отбѣнокъ

¹ Сельватико въ своей книгѣ о Франческо Скварціоне (Padua 1839) приводит какого-то Джованни Пѣмичана, потомъ Джироламо и Пьетро той же націи въ 1441 году, а въ слѣдующемъ — Мартинно да-Колоніо (изъ Кѣльна) и Рицо (Герриха) д' Алеманья (изъ Германи), также Джованни д' Алеманья, въ 1445 — Бартоломмео д' Алеманья, и т. д. — ² Напротивъ, другой образъ того же собранія, блаженный Иеронимъ, съ четырьмя отдѣльными святыми (послѣдніе на золотомъ фонѣ), дотога старобытень, неприглядень и сухъ. что, если онъ въ самомъ дѣлѣ руки Скварціоне, — и въ такомъ случаѣ, разумѣется, юношеская его работа, — то между нимъ и названною выше Мадонною лежитъ просто цѣлая бездна. — О. М.

видимо усиленнаго труда, терпѣной строгости; сообразно одностороннему пластическому изученію, являются они болѣе какъ бы изваянными рѣзцомъ, нежели писанными кистью; колоритъ сухъ и непривлекателенъ; стремленіе къ отчетливому выраженію характера еще увлекало его, подобно Донателло, за граць благородства и красоты. Одною изъ важнѣйшихъ работъ такого рода должно между прочимъ назвать драгоцѣнный зареостольный образъ св. Луки съ одиннадцатю вокругъ стоящими святыми (начатый въ 1453 г.), который изъ церкви Санта Джустина въ Падуѣ перешелъ потомъ въ миланскую Бреру. Впослѣдствіи жесткости эти смягчились самымъ отраднымъ образомъ; необыкновенная чистота рисунка и въ высшей степени достойный стиль композиціи, болѣе иѣжности въ колоритѣ и моделировкѣ, изящнѣйшее сочетаніе достоинства съ кротостью въ характерахъ, придаютъ этимъ произведеніямъ высокую прелесть. Картины его вообще можно раздѣлить на такія, которыхъ сюжетъ взятъ прямо изъ антика, и на такія, которыя при-



Піэта Андр. Мантеньи. По оригиналу берлинскаго музея.

надлежать области христіанскаго созерцаія. Обширнѣйшею работой въ первомъ родѣ слѣдуетъ назвать рядъ девяти большихъ картинъ, писанныхъ на холстѣ водяными красками (но къ сожалѣнію слишкомъ искаженныхъ зарисовкой); онѣ изображаютъ триумфъ Цезаря и находятся теперь въ Англіи, въ замкѣ Гамтонкортъ; въ нихъ чрезвычайно удачно соединена глубокая погруженность въ смыслъ древности съ наивнымъ жизнесозерцаемемъ вообще. Разныя картины меньшей величины примыкаютъ къ этому же направлению; особенно важно по своей тончайшей и пріятнѣйшей выработкѣ про-

браженіе Парнасса въ парижскомъ музеѣ. Сюда принадлежать отчасти и фрески, которыми (въ 1474 г.) онъ украсилъ герцогскій дворецъ въ Мантуѣ и изъ которыхъ кое-что хорошо сохранилось до сихъ поръ. Между церковноживописными произведениями его юности слѣдуетъ въпервыхъ выставить большой циклъ фрескъ, исполненный А. Маиненъею и другими учениками Скварчіоне (Боно изъ Феррары, Ансуио изъ Форлі и Пикколо Пиццоло) въ часовнѣ св. Іакова и Христофора эремитской церкви въ Падуѣ и представляющій житія памянутыхъ святыхъ. Потомъ, также изъ ранней его эпохи, величественный напрестольникъ надъ главнымъ алтаремъ св. Зенона въ Веронѣ, котораго пределлы находятся въ Луврѣ и въ турецкомъ музеѣ; такъ-называемую Піэтѣ (тѣло пострадавшаго Спасителя между двухъ ангеловъ) въ берлинскомъ музеѣ, полную глубочайшаго чувства и въ высшей степени благородную; «Мадонну делла-Витторія» (1495 г.) въ парижскомъ музеѣ, запрестольный образъ, представляющій Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, съ разными святыми и съ колѣнопреклоненнымъ владетелемъ (маркизомъ Джов. Фр. Гонзага Мантуанскимъ), величаво-поэтическое и превосходно обдѣланное произведеніе; драгоцѣнный запрестольный же образъ въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, съ Поклоненіемъ волхвовъ, Обрѣзаніемъ и Воскресеніемъ, выполненный чуть не съ миниатюрной утонченностью; и мн. ип.

Другіе ученики Фр. Скварчіоне далеко не столь значительны; таковъ наприм. Грегорио Скьявоне, очень щеголеватый въ подробностяхъ, но манерный, неизящный, даже странно вычурный въ главномъ (Запрестольный образъ его руки въ лондонской Національной Галереѣ). Тамъ же находимъ еродственнику ему кисть Марка Дзонно изъ Болоньи въ образѣ св. Доминика, перешедшемъ сюда изъ феррарскаго собранія Костабили; менѣе удачна икона Богоматери на престолѣ, съ двумя при Ней святыми (1474 г.), въ берлинскомъ музеѣ. — Падуанская школа значительно подѣйствовала на многихъ феррарскихъ художниковъ, но такъ-какъ она повстрѣчалась здѣсь въ то же время съ инородными вліяніями тосканскихъ мастеровъ, то феррарская школа рано уже приняла къ сочетанію различныхъ направленій. О Стефано да-Феррара мало можно сказать достовернаго, потому что приписываемыя ему на родинѣ работы очевидно позднѣйшей уже руки.¹ За тѣмъ принадлежитъ сюда Галассо Галасси, учитель и предшественникъ Козимо Туры, прозваннаго иль-Козмѣ. У послѣдняго выступаетъ свойственный Феррарцамъ фантастическій оттѣнокъ, доходящій иногда до избытка и до безвкусія. Одно изъ лучшихъ его произведеній у сэр' Чарлза Истлека въ Лондонѣ; другія въ собраніи Костабили въ Феррарѣ; два превосходныхъ (прежде бывшихъ) створа къ органамъ въ тамошней соборной церкви. Тамъ же сверхъ-того есть довольно манерныя фрески его въ палаццо Скапдіана (Скифанойя).² Невпримѣръ значительнѣй Франческо Косса, трудившійся

¹ Въ миланской Брерѣ приписываютъ ему два большихъ запрестольныхъ образа, изъ которыхъ одинъ высокой и величественной красоты. Но онъ кажется возникъ не ранѣе 1480-го г. и занимаетъ средину между Маиненъею и Лоренцомъ Коста въ лучшую его пору. — О. М. —² Гораздо благороднѣе, съ мастерской опредѣлительностью формъ, съ вели-

въ Болоньѣ; тамошняя Пинакотека обладаетъ великолѣпною запрестольною иконою его работы, представляющею Мадонну на тронѣ со св. Іоанномъ, св. Петроніемъ и колѣнопреклоненнымъ вдателемъ, 1474 г. Изъ его школы вышелъ Лоренцо Коста, миловидный художникъ, который, при великомъ дарѣ усвоенія, слѣдуетъ въ ранней юности по стопамъ Магненьи и еще болѣе по стопамъ Туры (св. Севастьянъ его руки съ собраніи Костабили въ Феррарѣ), а въ зрѣлыхъ лѣтахъ удивительно подходитъ къ Франчіи и потомъ къ Перуджино. — Далѣе, къ послѣдователямъ падуанской школы принадлежитъ Мелоццо да-Форліи, котораго называютъ въ то же время ученикомъ Пьера делла-Франчески. Главный трудъ его — образъ Вознесенія Христова (1472 г.), писанный на потолокъ одной часовни въ храмѣ св. Апостолъ въ Римѣ; при перестройкѣ часовни нѣкоторыя части этого образа, отличающіяся смѣлымъ рисункомъ ракурсныхъ фигуръ, чрезвычайно вѣрнымъ природѣ формоочертаніемъ, величавою красотой и вмѣстѣ граціей, перенесены были въ квиринальскій дворецъ и въ ризницу Петровской церкви. Другая фреска, представляющая назначеніе Платины въ библіотекари папою Сикстомъ IV-мъ, въ ватиканской галереѣ, удивительно жестка и рѣзка въ формахъ, къ чему присоединяется еще мутный колоритъ.

Падуанская школа пашла себѣ многихъ послѣдователей также и въ Ломбардіи,¹ особливо въ Миланѣ. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ назвать: Випченцо Фоппу старшаго (ум. 1492 г.), изъ Брешии; Мученичество св. Стефана въ галереѣ Брера въ Миланѣ принадлежитъ позднѣйшей его порѣ; но лучшая изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ работъ его, небольшое Распятіе въ бергамской академіи, относится напротивъ къ 1456 г.; кромѣ того много фрескъ его кисти въ одномъ залѣ бывшаго монастыря св. Варнавы въ Брешии (что нынѣ типографія). Онъ оказалъ рѣшительное вліяніе на школы родного своего города, а также Милана, Кремы и Тревилью; такъ былъ онъ наприм. учителемъ двухъ главныхъ тревильянскихъ мастеровъ, Бернардина Буттиноце и Бернардина Ценале, которые въ 1507 г. выполнили въ приходской церкви городка Тревилью первокласное свое произведеніе, — большую, многосложную запрестольную икону, а ранѣе того — цикль фрескъ въ церкви Сан' Піетро ин' Джессате въ Миланѣ (во второй и третьей часовнѣ слѣва). Лучшій изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ образъ Буттиноце — небольшая чрезвычайно изящно выполненная Мадонна со святыми и ангелами на островкѣ Изола Белла. Не такъ рѣдки произведенія Ценале, встрѣчающіяся иногда съ именною его помѣтой, но часто смѣ-

кою естественною правдой и съ превосходнымъ ктому колоритомъ выступаетъ другой писавшійтамъ мастеръ, навѣрно подѣ вліяніемъ Пьера делла Франчески; я готовъ бы былъ назвать его Эрколе да-Феррара старшимъ. — О. М.

¹ Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, № 66 и сл.

шиваемыя и съ работами другихъ мастеровъ.¹ — Въ совмѣстныхъ трудахъ обоихъ этихъ художниковъ участвовалъ повидному также еще живописецъ и архитекторъ Винченцо Чивергіо изъ Кремы, работавшій почти влоть до 1535 г. и напрасно принимаемый за ихъ учителя. Кромѣ фрескъ въ Палаццо-ло, одно изъ главныхъ его произведеній Пьета въ Сант'Алесандро, и подобный же образъ въ храмѣ Сан'Джованни Эвангелиста въ Брешии, невѣрно приписываемый Джованни Беллини. — Наконецъ, какъ послѣдователя Ценале, надо еще назвать очень слабаго впрочемъ Бернардина деи-Контти, и какъ послѣдователя Фоппы — Фіораванте Феррамолу (Благовѣщеніе надъ главнымъ порталомъ церкви дель-Кармине въ Брешии).



Увѣщаніе Царницы Небесной, Боргоњіоне, въ миланской церкви Сан' Симпличіано.

О превосходномъ похвалами звѣрописцѣ Микеліно, равно какъ и объ Агостинѣ ди-Брамантино (?), котораго самое существованіе сомнительно, не знаемъ мы навѣрно ничего; такъ же мало у насъ свѣдѣній о выполненныхъ въ Миланской области произведеніяхъ ученика его по живописи (?), знаменитаго архитектора Браманте. Напротивъ, многое дошло до насъ отъ ученика послѣдняго, Бартоломмео Суарди, прозваннаго

¹ Невѣрно приписывается ему большая прекрасная картина съ семействомъ Людовика Сфорцы въ миланской Брежѣ. — О. М.

также Брамантино мѣ. Лучшая пора его захватываетъ уже не малую долю 16-го столѣтія (онъ былъ еще живъ въ 1529 г.); тѣмъ не менѣе его произведенія носятъ на себѣ по преимуществу характеръ предшествовавшей эпохи. Это художникъ съ большимъ талантомъ, особенно что касается вполне выработанной моделировки, но онъ бьетъ болѣе на поразительность, на казистость, чѣмъ на изящество и простоту. Главное произведеніе его кисти — (сильно потерѣвшая) Пѣта надъ входомъ въ миланскую церковь Санъ Сеполькро; другія можно видѣть въ Брерѣ, въ Миланѣ же. Прелестнѣйшимъ художникомъ миланской школы должно признать Амброджо ди-Фоссаго, прозваннаго Боргоньоне, который обязанъ Ценале не только уроками въ живописи, но и художественнымъ возбужденіемъ. Изъ работъ этого чрезвычайно привлекательнаго мастера исчезаетъ уже падуанскій стиль и мѣсто его заступаетъ вышеуказанная первобытная мягкость, въ неразрывной связи съ выраженіемъ самаго очаровательнаго благодушія и кротости, искреннаго чувства и цѣломудреннаго чистоты. Въ Чертозѣ, близъ Павія, написано имъ значительное число фрескъ и алтарныхъ иконъ, между прочимъ прекрасный запрестольный образъ распятаго Спасителя (1490 г.); другія его работы находятся въ миланскихъ церквахъ, Санъ Симпличано, Санъ Эвсторджіо, и два превосходныхъ образа въ берлинскомъ музеѣ. — Сюда принадлежитъ еще другой миланскій мастеръ конца 15-го столѣтія, Джованни Донато Монторфано, ученикъ Фоссы, написавшій 1495 г. въ трапезницѣ храма Свята Марія делье-Граціе въ Миланѣ, наупротивъ Леонардовой Тайной Вечери, хорошо сохранившійся большой фрескъ многочислаго и драматически-оживленнаго Распятія.

Въ то же самое время развиваются зачатки школъ кременской и павійской, изъ которыхъ въ первой является значительный мастеръ Фаціо Бембо ди-Валь д'Арно, написавшій 1464-го г. на одномъ столпѣ церкви Сантъ Агостино въ Кремонѣ портреты въ натуральный ростъ колѣнопреклоненныхъ Франчески Сфорцы и супруги его Біанки Висконти, въ манерѣ, подходящей къ Пьеру делья-Франческѣ и къ Мелоццо да-Форлі. За нимъ слѣдуютъ Боккачіо Боккаччио, Томмазо де-Алени, прозванный пль-Фаджо, Альтобелло Мелоне и другіе. — Въ Павіи Пьеръ Франческо Сакки, котораго Распятіе 1514 г. находится въ Берлинѣ, а образъ 1516 г. въ луврской галереѣ. Болѣе раннія произведенія отчасти въ Генуѣ, Савоніи и т. д. Потомъ Лоренцо ди-Павія (образъ 1513 г. въ Луврѣ) и мн. др.

У другихъ ломбардскихъ мастеровъ, которыхъ лучшая пора принадлежитъ началу 15-го вѣка, еще болѣе проступаетъ стремленіе къ глубокой задумчивости и искренности выраженія, мѣстами иногда съ сильнымъ преувеличеніемъ въ подробностяхъ, но часто и весьма знаменательно въ цѣломъ. Такъ наприм. у Джованни Массоне, изъ Алессандріи, и у Франческо Біанки Феррари (прозваннаго пль-Фрарц, ум. въ 1508 г.), изъ Модены. Въ парижемскомъ музеѣ есть по одному прекрасному запрестольнику каждаго изъ двухъ этихъ мастеровъ. ¹ — То же замѣтно у Пизмонца Мак-

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 420.

рино д' Альбы (около 1500-хъ годовъ); главная его работа въ Чертозѣ близъ Пави, 1496 г.; разныя другія въ турецкой галереѣ; одна — въ Штеделевакомъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ: Оно замѣтно и въ произведеніяхъ семьи Мадзуоли, особенно Филиппа Мадзуоли, въ Пармѣ; руки послѣдняго есть между прочимъ нѣсколько портретовъ въ Брерѣ миланской, въ палаццо Дорія въ Римѣ и въ неапольскомъ музеѣ; всѣ они отличаются терпкимъ реализмомъ, но глубокою выразительностью и хорошимъ рисункомъ. — Значительнѣйшими мастерами этого направленія являются братья Альбертино и Мартино Піацца изъ Лоди. Они болѣею частію работали сообща; Альбертино изъ нихъ старшій и вмѣстѣ старобытнѣйшій, Мартино — меньшой, болѣе развитый и гениальнѣй; тѣ части ихъ работъ, которыя слѣдуетъ приписать послѣднему, перѣдко отличаются такою пріятностью и красотой, что достойны стать на ряду съ произведеніями лучшихъ мастеровъ 16-го вѣка. Важнѣйшія работы ихъ: напрестольникъ въ церкви дель' Инкороната въ Лоди (часовня св. Антонія); напрестольникъ же въ тамошней церкви св. Агнесы, и особенно тотъ, что написанъ ими для главнаго алтаря церкви дель' Инкороната въ Кастионе или Кастильоне, въ трехъ часахъ пути отъ Кремы.

Въ Венеціи, во второй половинѣ 16-го столѣтія, направленіе падуанской школы прежде всѣхъ рѣшительно усвоилъ себѣ Бартоломмео Виварини. Меньшой братъ вышеупомянутаго Антонія Виварини, онъ стоитъ въ совершенномъ противорѣчій съ его старобытнымъ, но выработавшимся до мягкой и можно-сказать тающей прелести стремленіемъ; рисунокъ его отчетливъ и строгъ, со всею свойственной Падуанцамъ односторонностью, колоритъ не всегда пріятенъ; зато вноситъ онъ въ венеціанское искусство болѣе полную жизни характеристику, да иѣтъ у него иногда недостатка и въ подлинно высококомъ достоинствѣ. Самый раншій изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ образцовъ его, 1450 г., въ болоньской Пинакотекѣ, написалъ онъ вмѣстѣ съ своимъ братомъ, Антоніемъ. Другія работы его руки не рѣдки въ венеціанскихъ церквахъ и собраніяхъ (въ Санта Марія де' Фрари, въ Санти Джованни э Паоло, въ Академіи и проч.). — Похожъ на него, даже иногда еще жѣстче, но при этомъ чрезвычайно привлекателенъ богатствомъ аксессуаровъ и значительностью, характерностью своихъ фигуръ, только по временамъ выдающихся въ утрировку, былъ образовавшійся навѣрно въ муранеккой школѣ Карло Кривелли, чьи огнеколеритные главные труды всѣ соединены въ миланской Брерѣ. Другія его произведенія есть въ Асколи (Мадонна со святыми въ соборномъ храмѣ, тамъ же Иисусъ на крестѣ; Мадонна въ церкви Сан' Грегорио 1474 г.). Впрочемъ болѣею частію образцовъ, приписываемыхъ ему въ Асколи, принадлежитъ кисти сродника его (брата?) Витторе Кривелли, который мельче въ характерахъ и туше въ колоритѣ и

обдѣлкѣ. ¹ Также и въ анконской мархіи есть множество произведеній, писанныхъ обоими художниками совмѣстно. — Луиджи Виварини, сравнительно позднѣйшій мастеръ изъ семьи этого имени, вышедши изъ того самаго направленія, развивается уже до болѣе свободной граціи. (Образъ его въ Санта Марія де' Фрари и въ Академіи). ² У Фра Антоніо да-Шеграпonte этотъ стиль также значительно умѣряется пѣжностью. (Главный его образъ въ Сан' Франческо делла-Винья).



Мадонна Антонелло да-Мессина. По оригиналу берлинскаго музея.

Слишкомъ одностороннее усвоеніе падуанскихъ стремленій въ Венеціи вскорѣ смягчилось однакожь къ своей выгодѣ и доработалось до новаго, своеобразнаго можно-сказать развитія. Такому обороту дѣла конечно сносительше-

¹ Въ Асколи же трудился одинъ ученикъ Кривелли, Піетро Аламанни, написавшій тамъ въ церкви Сан' Джакомо Мадонну со святыми и другую Мадонну въ церкви Санта Марія делла-Каритѣ 1489 г.; подобные же образа есть въ церквахъ Санта Кроче, Сант' Анджело Кустоде и Сан' Доменико, гдѣ живописецъ самъ именуется себя ученикомъ Кривелли. Сравни Schulz, Unteritalien. — ² Драгоценный образокъ его руки въ мюнхенской Пинакотекѣ слыветъ тамъ за произведеніе Мантеньи. — О. М.

ствовали опять разнородныя вліянія. Въ числѣ ихъ не маловажную роль играетъ тѣсная связь Джентиле да-Фабріано со старикомъ Джакомо Беллини. Особенно же существенное вліяніе оказала повидимому съ своей стороны тогдашняя фландрская живопись; мы ознакомились уже съ несомнѣннымъ дѣйствіемъ ея у Флорентинцевъ, въ Венеціи выступаетъ оно гораздо ярче и разительнѣй. Посредникомъ его является здѣсь особый мастеръ, Антонелло да-Мессина, который около середины 15-го столѣтія отправился во Фландрію ко главѣ тамошней школы, Іоанну ван' Эйку, образовался у него и потомъ водворился въ Венеціи. Онъ принесъ съ собою полное любви и какъ бы рассчитанное на обманъ чувства отношеніе ко всѣмъ тѣмъ принадлежностямъ житейской обстановки, которыя фландрскимъ художникомъ заблагоразсудилось ввести въ кругъ живописной изобразительности; но равномерно принесъ и то техническое средство, которое необходимо было для подобной обдѣлки и котораго итальянскому искусству не доставало до сихъ поръ, — именно усовершенствованную живопись масляными красками. Но все это принялось здѣсь отнюдь не въ ущербъ свободѣ, безъ всякаго ближайшаго примкнуенія къ особенному строю чувства фландрскихъ мастеровъ; самъ Антонелло, который въ раннихъ своихъ произведеніяхъ является еще вполне ученикомъ Іоанна ван' Эйка, вездѣ обнаруживаетъ въ позднѣйшихъ совершенно независимый уже типъ, точно такъ какъ и послѣдующіе мастера венеціанскаго искусства. Это особенно свидѣлствуютъ тѣ подписныя работы этого художника, * которыми обладаетъ берлинскій музей: портретъ 1445 г., насупротивъ его — св. Севастьянъ 1478, и еще одна Мадонна. Потомъ прекрасный образокъ Распятія въ антверпенскомъ музеѣ, съ именемъ мастера и не совѣмъ ясно обозначеннымъ годомъ (1455?). Въ другихъ мѣстахъ рѣдко удастся встрѣтить подлинныя произведенія Антонелло; къ числу важныхъ образовъ его руки можно отнести еще тѣло пострадавшаго Іисуса съ тремя ангелами, въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ. ¹

Вотъ посреди какихъ условій венеціанская живопись доработалась до высокой прелести подконецъ 15-го вѣка. Что касается вышней стороны исполненія, много осталось въ ней занятаго у Падуанцевъ, именно нѣкотораго рода полуантичность въ пространственномъ расположеніи алтарныхъ иконъ, въ представленіи ангеловъ крылатыми нагими отроками и т. п. У Нидерландцевъ взяла она среднюю имъ болѣе живую обдѣлку аксессуаровъ, наприм. пейзажныхъ частей картины, и предметы эти выполняла обыкновенно такъ, что изображеніе драматично-историческихъ событій по необходимости подходило нѣсколько къ такъ-называемому жапру. Школа вполне уже проявляетъ весь свойственный ей геній, преимущественно налегая на изображеніе прекраснаго, счастливаго и достойнаго существованія и производя этимъ не

* То-есть завѣренныя собственной его подписью.

¹ Объ Антонелло см. Deutsches Kunstblatt 1851, стр. 421. — Произведенія Антонелло часто смѣшиваются съ работами другихъ художниковъ: такъ, кромѣ одного помѣченнаго изменень, чрезвычайно изячнаго и законченнаго мужского портрета въ собраніи покойнаго графа Курталеса въ Парижѣ, и другаго, принадлежащаго маркизу Тривульи въ Миланѣ, есть еще совѣмъ невѣрно пруроченная картина его въ палатцѣ Боргезе въ Римѣ и у покойнаго графа Локисъ (Lochis), близъ Бергамо. — О. М.

столько неземное, сколько торжественно-идеальное или вполне отрадное впечатлѣніе. Этому существенно содѣйствовало и цвѣтущій ея колоритъ, хотя часто еще слишкомъ игривый. Въ венеціанскихъ церквахъ и собраніяхъ находятся важнѣйшіе образцы тогдашней живописной школы; изъ числа другихъ мѣстъ особенно берлинскій музей представляетъ значительный выборъ дѣйствительно цѣнныхъ и притомъ по большей части подписанныхъ ея произведеній.

Отличнѣйшимъ мастеромъ этой школы, въ чьихъ созданіяхъ всего очаровательное отразилось упомянутыя ея качества, былъ Джованни Беллини (1426—1516). Первымъ своимъ образованіемъ обязанъ онъ муранской школѣ; онъ потомъ разо переѣхалъ съ отцомъ въ Падуу, гдѣ шуринъ его,



Мадонна Джов. Беллини въ венеціанской академіи.

Мантенья, такъ сильно на него подѣйствовало, что его раннія работы часто ссылаютъ за Мантеньицы. Выраженіе, то кроткой важности, то дѣтски-беззаботнаго веселья, дѣлаютъ его необыкновенно милымъ. Главные труды его въ ризницахъ церквей Санта Марія де' Фрари (1488 г.) и Реденторе, въ Санти Джованни э Паоло, въ Сан' Цаккарія (1505), въ Сан' Сальваторе (Христосъ въ Эммаусѣ, торжественный и грандіозный, съ роскошнѣйшимъ при этомъ колоритомъ), въ Сан' Джованни Крискотомо (1513), въ вышеозначенныхъ собраніяхъ, въ травскомъ соборѣ въ Далмаціи (1489) и т. д. — Старшій (?) его братъ, Джентиле Беллини (1424 или 1427—1501), отли-

чается немного болѣе старобытнымъ направленіемъ и меньшею глубиной характера. (Венеціанская академія и Брера въ Миланѣ). — Прекрасный еще мастеръ былъ Марко Базаити, близкій къ Джованни Беллини, но нѣсколько болѣе наклонный къ направленію Бартоломмео Виварини. (Академія и Санта-Марія де' Фрари въ Венеціи).

Къ Джов. Беллини примкнуло множество учениковъ и подражателей; нѣкоторые изъ послѣднихъ, какъ наприм. Джорджіоне и Тиціанъ, развертываются свободнѣе и величавѣй, такъ что становятся важнѣйшими мастерами слѣдующаго періода; но гораздо большая ихъ часть остаются вѣрны беллиниевскому направленію. Ихъ особенность ограничивается только или болѣе нѣжнымъ, или болѣе важнымъ и строгимъ отгѣнкомъ. Во главѣ ихъ стоитъ милѣйшій и роскошный по колориту Чима да-Конельяно (самая ранняя изъ всѣхъ извѣстныхъ работъ его — Мадонна на престолѣ, 1489 г., въ виченцескомъ городскомъ музеѣ; другія — въ венеціанской академіи, въ Брерѣ миланской, въ музеяхъ пармскомъ, берлинскомъ, парижскомъ, въ лондонской Национальной Галереѣ). Потомъ Винченцо Катѣна, чье главное произведение, св. Христина, спасаемая отъ потопленія, находится въ церкви Санта Марія Матеръ Домини; далѣе, Рокко Марконе и Джаммарія Пеннаки, изъ Тревизо; группа удинскихъ мастеровъ: Мартино да-Удине, Пеллегрини да-Сан' Даниэле и другіе; значительнѣйшіе изъ бергамскихъ: Джироламо и братъ его Франческо Риццо ди-Санта Кроче (работъ ихъ много и въ церквахъ, и въ галереяхъ); Андреа Превитали, впоследствии отчасти подпавшій бергамскимъ влияніямъ; Кристофоро Казелли, изъ Пармы, и Равенатецъ Пикколдо Рондинелли; Пьерфранческо Виссало, Андреа Корделе Алжи, Витторе Беллиниано, Марко Белло, Алонсъ Туроло, Пьетро делль' Инганнати и т. д. ¹

Инымъ отчасти путемъ идетъ Витторе Карначчіо, процвѣтавшій вначалѣ 16-го вѣка. Изображенія его почти всею силою носятъ вышеозначенный жанровый (бытописный) характеръ; въ нихъ обыкновенно сквозитъ свѣтлая, живоподвижная народная жизнь, способная, однако, въ случаѣ нужды, къ серьезному и благочестивому настроенію. Изъ работъ его должно особенно привести нѣсколько большихъ живописныхъ цикловъ; такъ наприм. цѣлый рядъ сценъ изъ житія св. Уреулы въ венеціанской академіи; другой подобный рядъ изъ житій свв. Иерошима и Георгія (около 1507 г.) въ школѣ Сан' Джорджіо, и такой же, но теперь разнесенный уже, рядъ сценъ изъ житія св. Стефана (онъ хранится теперь по частямъ въ берлинскомъ и парижскомъ музеяхъ, въ Брерѣ миланской и т. д.; есть одинъ престольный его образъ, 1514 г., въ церкви Сан' Витале въ Венеціи, другіе въ зар-

¹ Къ числу учениковъ Джованни Беллини можно еще по всей вѣроятности отнести Джаконо де-Барбариса который извѣстенъ какъ гравѣръ подъ прозвищемъ «мастера съ радущемъ» (змѣеобвитымъ жезломъ) и которому принадлежитъ сцена семейнаго затишья въ аугсбургской галереѣ, выполненная чрезвычайно отчетливо и щегольски и помѣченная его именемъ, знакомъ и 1504 въ годомъ. Святое Семейство среди пейзажа, также съ именемъ мастера, находящаяся въ рукахъ одного любителя въ Парижѣ, особенно выдаетъ беллиниевскую школу и вмѣстѣ съ тѣмъ явную наклонность къ искусству Сѣвера — О. М.

скомъ или задрескомъ соборѣ въ Далмаціи и въ церкви Санъ Франческо, тамъ же). — Современникъ Карпаччіо, превосходный живописецъ Бенедетто Діана (можетъ-быть изъ Кремы), отличается величественными характеристиками своихъ фигуръ, сильнымъ колоритнымъ эффектомъ и прекраснымъ, широкимъ освѣщеніемъ. Его Мадонна на престолѣ, съ четырьмя святыми вокругъ, находится въ венеціанской академіи. Есть тамъ еще че-



Введеніе пресв. Богородицы во храмъ, Витторе Карпаччіо, въ Берѣ.

тыре образа той же руби, приписываемые отчасти Чимѣ, отчасти Катенѣ. — Изъ учениковъ Карпаччіо слѣдуетъ привести довольно впрочемъ деревяннаго Джованни Мансуэти, да еще Ладзаро Себастьяни.

Веронскіе художники, процвѣтавшіе подъ исходъ 15 го вѣка, также были обусловлены въ своемъ развитіи направленіемъ Андрея Мантеньи и Джованни Беллини. Менѣе значительнымъ и опять-таки еще немного рѣзкимъ и строгимъ является въ этомъ смыслѣ Либерале изъ Вероны (извѣстный притомъ и какъ миниатюристъ). Ученикомъ его былъ Франческо Турбидо, прозванный иль-Моро (Мавръ). Полною мысли важною и благороднѣйшею выработкой дѣйствуютъ, напротивъ, очень привлекательно: Франческо Мороне (запрестольныя иконы въ веронскихъ церквахъ Санта Марія инъ Органо и друг., ниня работы въ берлинскомъ музеѣ) и близкому ему сродственный Джироламо да-Либри (прекрасные образа въ разныхъ

вероискихъ церквахъ, именно въ Санта Анастазія, въ Сан' Джорджіо Маджоре, въ Сан' Дзено, а равно и въ тамошней городской галереѣ). Последняго превозносятъ также въ качествѣ отличнѣйшаго миниатюриста его времени. Далѣе, извѣстный сверхъ-того и какъ гравёръ, мастеръ Джироламо Мочетто, вышедшій изъ беллиневской школы (запрестольный образъ въ Санти Назаро э Чельсо въ Веронѣ; выполненная по его рисункамъ великолѣпная живопись по стеклу въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи). — Къ нимъ примыкаетъ хорошій еще мастеръ Бартоломмео Монтанья изъ Виченцы, поражающій величавою, даже иногда терпкою важною своихъ фигуръ, значительными, рѣшительно выраженными характерами и мужественною силою живописной обдѣлки и рисунка. Главное произведеніе его кисти, 1499 г., находится въ Брерѣ, другія въ виченцескихъ церквахъ и въ тамошнемъ городскомъ музеѣ. — Подражатель его, Джованни Бенконсилью, прозванный иль-Марескалько, правда немного жестковатъ, но никогда не теряетъ виолнѣ значительности; нѣкоторыя его работы есть въ Венеціи, а главное произведеніе находится въ Сан' Рокко въ Виченцѣ. — Современниками этихъ мастеровъ были Джованни Сперациа, Марчелло Фоголино, Франческо Верла и др.

§ 3. Умбрійская школа.

Умбрійская школа, ¹ которой главнымъ гнѣздомъ была Перуджія, держится въ итальянской живописи 15-го вѣка почти такого же цѣлостнаго, какимъ въ эпоху 14-го столѣтія шла сіенская школа. И она преимущественно озабочена выраженіемъ мечтательно-религіозныхъ чувствъ, которыя охотно облачаютъ въ пѣжцію и граціозную форму. Но и относительно ея необходимо прослѣдить, какъ именно, подъ вліяніемъ разнообразныхъ вліяній, она лишь понемногу выработалась до своей особенности изъ того общаго духовнаго настроенія, которое было свойственно 13-му вѣку.

Пробужденію вышеуказанной мечтательности кажется не мало содѣйствовала во первыхъ сама сіенская школа. Поводомъ къ тому служили пребываніе Сіэнца Таддео ди-Бартоло въ Перуджіи и оставленные имъ тамъ работы. Въ разныхъ умбрійскихъ мѣстностяхъ, особенно въ Ассизи, попадаются живописныя произведенія, обличающія болѣе или менѣе близкое подражаніе манерѣ Таддео. Въ Ассизи слѣдуетъ преимущественно указать въ этомъ отношеніи на фрески въ маленькой церкви Санта Катерина (или Сант' Антонио ди-Виа Суперба); снаружи этой церкви писаны оны рукою Мартицелло (1422 г.), внутри — рукою Маттео ди-Гуальдо и Піетро Антонио ди-Фулинью, изъ которыхъ особенное значеніе имѣлъ, говорятъ, послѣдній. ² — Въ нѣсколько еродственномъ этому характерѣ дѣйствовали, пожа-

¹ Сравн. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. — Denkmäler der Kunst, рис. 70. —

² Относительно этихъ зачатковъ умбрійской школы извѣстія и разысканія очень еще неудовлетворительны. Вотъ почему мы и не беремъ на себя покажѣть окончательно рѣшать подобный вопросъ.

лүй, и стремленія соседней анконской мархин, особенно труды Джентиле да-Фабріано. Такимъ образомъ въ лицѣ Бенедетто Бонфильи изъ Перуджіи (во второй половинѣ 15-го вѣка) встрѣчаемъ мы довольно явнаго, только рѣзче реалистичнаго послѣдователя Джентиле. Главная работа его — Поклоненіе Волхвовъ въ перуджинской церкви Сан' Доменико; другія находятся въ разныхъ мѣстахъ того же города (особенно фрески въ палаццо Пубблико, въ часовнѣ Пріоровъ, что нынѣ пріемная выборныхъ; онѣ были начаты съ 1454 г.).

На болѣе строгую разработку формы подѣйствовали, какъ навѣрно должно полагать, вліянія со стороны тосканской школы (сначала главнымъ образомъ черезъ Пьера делла-Франческу) и со стороны верхненталійскаго искусства по преимуществу. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ привести работы Фіоренцо ди-Лоренцо, напоминающія во многомъ произведенія Машеньи, а также и Бартоломмео Виварини. Есть нѣсколько образовъ его въ ризницѣ Сан' Франческо де' Конвентуали въ Перуджіи (1487 г.); прекрасный образъ Мадонны въ палаццо Пубблико, надъ входной дверью въ залъ «Новаго Кадастра»; другой — въ одномъ изъ боковыхъ приделовъ церкви Сант' Агостино.

Но одновременно съ дѣятельностью вышеозначенныхъ мастеровъ, и знаменательнымъ уже образомъ, проявляются зачатки самообытнаго стремленія умбрийской школы въ произведеніяхъ Никколо Алунно изъ Фульиніо. Отъ старозавѣтной незатѣйливой манеры Сіэнцевъ этотъ мастеръ постепенно переходитъ къ болѣе полной выработкѣ. Не обладая творческой изобрѣтательностью, онъ умѣлъ однако придавать своимъ фигурамъ что-то задумчивое и вообще пріятное, — женскимъ и ангельскимъ головкамъ необыкновенную прѣжность, а мужскимъ обликамъ иногда поразительное важною выраженіемъ. Особенно замѣчательна драматичность его композицій, страстная подвижность его фигуръ, которыя нерѣдко переходятъ даже мѣру въ выраженіи душевныхъ волненій. Къ числу раннихъ его работъ принадлежатъ: главный престолъ францисканской церкви въ Дирѹттѣ (между Перуджіей и Тоди, 1458 г.); престолъ въ Брерѣ миланской, 1465 г., и замѣчательный двучастный образъ того же года въ карльсруйской художественной галерей (Кунстгалле); полное высокой прелести Благовѣщеніе въ Санта Марія Нова въ Перуджіи (1466). Другія работы въ замкѣ Сан' Северино (1486), въ церкви св. Франциска въ Гуальдо (1471), въ болоньской Пинакотекѣ, бывшая прежде въ архевіисккомъ госпиталѣ, близъ Фульиніо (1482), въ главной церкви городка Почеры (1483, значительныя опять въ высшей степени), превосходный триптихъ (1487) съ Распятіемъ и другими сценами Страстей Христовыхъ въ храмѣ Санта Кьяра въ Аквилѣ; ¹ въ Сан' Никколо, въ Фульиніо, богатый напестольщикъ 1492 г., котораго шестичастная предѣлла съ надписью хранится въ луврекомъ собраніи, въ Парижѣ; въ ла-Бастіа, близъ Ассизи (1499 г., уже второстепеннаго достоинства); и мн. др.

¹ Schulz, Unteritalien, II, стр. 69.

Чуть ли не существенно подъ влияніемъ этого Никколо Алунно первоначально образовался главный мастеръ умбрійской школы Піетро Вануччи изъ Кастелло делла-Піэве, называемый обыкновенно Піетро Перуджино (родился, какъ силовъ полагають, въ 1446 г., умеръ въ 1524). Впослѣдствіи отправился онъ во Флоренцію, къ Андрею Вероккіо, и усвоилъ себѣ ту свободную, основанную на натуралистическомъ взглядѣ выработку формы, которую такъ отличали флорентинскіе мастера. Характернымъ этому свидѣтельствомъ служатъ нѣкоторыя произведенія средней его эпохи; такъ наприм. Поклоненіе Волхвовъ въ Санта Марія Нова въ Перуджіи, и еще болѣе, стѣнной образъ, представляющей Врученіе ключей Петру апостолу, въ Сикстинской часовнѣ въ Римѣ, — работа, очень близко подходящая къ тамошнимъ фрескамъ Гирландайо. (Другія его фрески въ Сикстинской часовнѣ были потомъ безощадно сбиты со стѣнъ для очистки мѣста поды Страшный Судъ Микельанджело). — Перуджино не остановился однакожъ на этомъ флорентинскомъ направленіи; онъ воротился опять къ родному своему характеру и, опираясь на свободно-развившееся мастерство, создалъ цѣлый рядъ такихъ произведеній, которыя прелестны и утонченно-нѣжны въ своей формѣ, прозрачно цвѣтisty въ колоритѣ, и при этомъ носятъ на себѣ отпечатокъ въ высшей степени милого, задушевнаго и мечтательно возбужденнаго чувства. Прекраснѣйшія изъ нихъ принадлежать послѣднему десятилѣтію 15-го вѣка. Такъ-какъ большая часть этихъ работъ помѣчена годами, то мы и можемъ перечислить ихъ здѣсь послѣдовательно. Начнемъ съ запрестольныхъ иконовъ: Поклоненіе Младенцу Іисусу въ виллѣ Альбани въ Римѣ (1491 г.); того же почти времени Мадонна съ двумя ангелами и двумя святыми женами, которая изъ собранія короля Нидерландскаго перешла въ Лувръ; Богоматерь на престолѣ, со святыми вокругъ, во флорентинскихъ Уффицихъ (1493); подобный же и современнѣй образъ въ императорской вѣнскій галереѣ; подобный же и притомъ великолѣпный образъ въ Сант' Агостино въ Кремонѣ (1494); Снятіе со Креста, и Мадонна въ молитвѣ передъ Младенцемъ Іисусомъ, въ галереѣ Питти во Флоренціи (1495); того же года Мадонна со святыми въ ватиканской галереѣ въ Римѣ; большой напрестольникъ изъ Сан' Піетро Маджоре въ Перуджіи (1495 и 1496, нынѣ разнесенный: пять погрудныхъ ликовъ святыхъ въ ризницѣ этой церкви, три другіе въ ватиканской галереѣ, главный образъ Вознесенія Христова въ ліонскомъ музеѣ, образа пределлы въ картишной галереѣ въ Руанѣ); Мадонна со святыми въ Санта Марія Нова въ Фано (1497, и въ той же церкви превосходнѣйшее еще Благовѣщеніе, 1498); Мадонна въ Сан' Піетро Мартире, близъ Сан' Доменико въ Перуджіи (1498). Къ иконамъ этимъ примыкаетъ еще одна чрезвычайно цѣнная, Явленіе Богородицы св. Бергарду, которое изъ Санто Спирито во Флоренціи перешло въ мюнхенскую Иннакотеку. — За тѣмъ слѣдуетъ (1500 г.) циклъ фресковыхъ картинъ въ Колледжо дель-Камбіо въ Перуджіи, представляющихъ нѣкоторыя библейскія сцены, пророковъ, сивиллъ, героевъ незапамятнаго времени, разныя аллегорическія фигуры и т. п.; а обокъ съ нимъ — изящный фресковый образъ Рождества Христова въ Сан' Франческо дель-Монте, близъ Перуджіи. — Далѣе идутъ: Мадонна со святыми во флорентинской академіи (1500 г.); святые у главнаго престола въ

сейчасъ названнѣи церкви Сан' Франческо дель-Монте (1502); главный престолъ въ Сант' Агостино въ Перуджинѣ (1502); потомъ сработанный (вѣроятно въ 1503 г.) для павійской Чертозы на престольникѣ, котораго важнѣйшія части перешли изъ собранія герцога Мельци въ Национальную Галерею въ Лондонѣ, и Поклоненіе Волхвовъ, стѣнной фресковый образъ въ Каstellо делла-Піэве, въ часовнѣ братства Санта Марія де' Бьянки. — Послѣ этого, приблизительно съ 1504 г., въ работахъ Перуджино начинаеть проявляться болѣе бѣглая обдѣлка, облегчающая себѣ трудъ повтореніемъ однихъ и тѣхъ же мотивовъ; а въ позднѣйшіе года эта сравнительно поверх-



Мадонна Перуджино въ галереѣ Питти во Флоренціи.

ностная манера переходитъ даже въ ремесленность: типы внутренно-взволнованнаго чувства Перуджино передаетъ ужъ чисто-вышнимъ, условнымъ образомъ и производитъ этимъ въ своихъ работахъ того времени очень неотрадный эффектъ. Таковы между прочимъ св. Севастьянъ въ церкви Сан' Франческо въ Перуджинѣ (1518 г.) и фрескъ Піэтà (1521) въ соборѣ городка Спелло.

Къ Перуджино примыкаетъ значительное число помощниковъ и учениковъ, которые съ большимъ или меньшимъ талантомъ усвоили себѣ его способъ изображенія. Однакожъ многіе изъ нихъ выступили въослѣдствіи на путь болѣе свободной выработки искусства; между ними отличнѣйшимъ питомцемъ Перуджино былъ Рафаэль Санти, который своимъ высшимъ развитіемъ подѣйствовалъ сильно и разнообразно также и на развитіе своихъ соучениковъ. (О работахъ, произведенныхъ имъ въ перуджинскомъ направлении и принадлежащихъ къ числу изящнѣйшихъ образцовъ умбрійской школы, поговоримъ мы далѣе, при обзорѣ самобытной его дѣятельности).

Послѣ Рафаэля здѣсь преимущественно слѣдуетъ отмѣтить: Андрея ди-Луиджи, изъ Ассизи, прозваннаго л' Индженью; онъ былъ скорѣе помощникомъ и соревнителемъ, нежели ученикомъ Перуджино, очень близко подходя къ послѣднему, но будучи однообразиѣ въ чувствахъ; особенно отличается онъ болѣею дебелистью въ образованіи своихъ головъ. Главными, съ вѣроятностью приписываемыми ему трудами, должно назвать: превосходную Мадонну въ часовнѣ палаца Консерваторовъ * на Капитоліи въ Римѣ; точно такой же образъ надъ воротами Сан' Джакомо въ Ассизи; образокъ Мадонны въ тамошнемъ монастырѣ св. Андрея и большое Святое Семейство въ Луврѣ. — Бернардино ди-Бетто, изъ Перуджіи, прозваннаго иль-Пинтуриккіо, также скорѣе помощника, нежели ученика; онъ очень близокъ къ Перуджино вѣжностью и задушевностью, но часто впадаетъ въ поверхностную манеру, особенно въ позднѣйшіе года. Къ лучшимъ работамъ



Изъ фрескъ Пинтуриккіо въ книгохранилищѣ сіэнскаго собора.

его принадлежать во первыхъ разныя фрески въ Римѣ: въ одной часовнѣ церкви Санта Марія Арачели (житіе св. Бернардина сіэнскаго) и тѣ, что написаны имъ въ соборѣ городка Спелло. (Ниже достоинствомъ находящіяся въ Санта Марія дель-Шаоло и въ покояхъ Борджіевской половины въ Ватиканѣ; послѣднія привлекательны однако необыкновенно-роскошными арабесками). Потомъ — дивно законченный образъ Мадонны въ ризницѣ храма Сант' Агостино въ Сан' Северинѣ и образа столь же превосходнаго напре-

* Почетныхъ блюстителей города.

стольника въ перуджинской академіи. Обширный и вмѣстѣ тщательный по обдѣлкѣ трудъ составляютъ фрески изъ жизни папы Пія II въ книгохранилищѣ сіенскаго собора, въ томъ числѣ двѣ, выполненные по рафаэлевымъ рисункамъ (около 1503 г.).¹ — Съ Пинтуриккіо часто смѣшивали не такъ цѣннаго земляка его, Бернардино Перуджино (нисалъ съ 1498 по 1524 г.), чей образъ есть теперь въ луврекомъ собраніи, куда онъ перешелъ изъ церкви Санъ Франческо въ Перуджині.² — Очень значителенъ потомъ Джованни, прозванный ло-Спанья (Испанцемъ); разныя его работы въ Треви (именно: внутри и вѣнъ церкви Санъ Мартино, 1512 г., и двѣ отличныя фигуры святыхъ въ церкви Мадонна делле-Лагриме), равно какъ и напрестольный образъ въ Санъ Франческо въ Ассизи, далѣе — прекрасный фресковый ликъ Мадонны съ четырьмя святыми и фрески въ клирошѣ церкви Санъ Джакомо близъ Фульнью принадлежатъ къ благороднѣйшимъ произведеніямъ этой школы. Его же еще руки прекрасное, но полусмытое Поклопеніе Волхвовъ изъ дома Анкаяни въ Сиолето, находящееся теперь въ берлинскомъ музеѣ; маленькое орученіе св. Екатерины въ палаццо Питти во Флоренціи и очаровательная Мадонна съ Младенцемъ въ Луврѣ, приписываемая тамъ Пинтуриккіо. — Въ числѣ другихъ, впрочемъ не такъ уже отличныхъ послѣдователей Перуджино, одинъ изъ даровитѣйшихъ — Джаппикола Мани (главное произведеніе его въ Санъ Томмазо въ Перуджині). Таковъ еще Эвзебіо ди-Санъ Джорджіо; есть двѣ его фрески въ крытомъ ходѣ церкви Санъ Даміано въ Ассизи, 1507 г.; прекрасное Поклопеніе Волхвовъ въ Санъ Франческо въ Мателликѣ, 1512 г.; и тотъ же сюжетъ въ запрестольной иконѣ одного изъ придѣловъ перуджинской церкви Сантъ Агостино (1505 г.).² Тиберіо д'Ассизи, Франческо Меланціо, Синибальдо Иби, и мн. др., занимаютъ только второстепенныя мѣста.

Родственное перуджиновскому направленіе обнаруживается у двухъ еще отличныхъ мастеровъ, хотя они родомъ не изъ Умбріи. Одинъ изъ нихъ Джованни Саити Урбинецъ, отецъ Рафаэля (род. до 1450, ум. въ 1494), художникъ, хотъ и не надѣленный сильнымъ нареніемъ фантазіи, но своею добросовѣтною выработкой, а часто также высокимъ достоинствомъ и пріятностью, способный возбудить живой къ себѣ интересъ. Работы его разсѣяны главнымъ образомъ по анконской марші. Особою важны: Мадонна со святыми въ Санта Кроче и Посѣщеніе Преч. Дѣвы въ Санта Марія Нова, обѣ въ Фано; Мадонна въ больничной молельнѣ въ Монтефіоре; запрестольный образъ въ градарской приходской церкви (1484 г.; Градара въ семи итальянскихъ миляхъ отъ Пезаро); другой въ берлинскомъ музеѣ (1486); таковой же для часовни Буффи въ урбинской церкви францисканъ (1498, — колѣнопреклоненные владели вовсе не изображаютъ въ

¹ Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. — ² См. O. Münder, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Louvre, стр. 167.

³ Этотъ образъ, издавна извѣстный подъ настоящимъ своимъ именемъ, провозглашенъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ очень шумно однимъ нѣмецкимъ критикомъ за новооткрытаго Рафаэля, тогда какъ уже и Вазари положительно объ немъ упоминаетъ! (См. Обработанное Шорномъ и Ферстеромъ нѣмецкое изданіе Вазари, часть II, Отдѣл. 2, стр. 398).

немъ семейство живописца, какъ обыкновенно говорятъ). Но отличѣйшимъ произведеніемъ Джованни были фрески, которыми расписалъ онъ часовню семьи Тиранни при доминиканской церкви въ Кальи (около 1492 г.), и гдѣ главное мѣсто занимаетъ Мадонна на престолѣ, окруженная ангелами, а потомъ слѣдуютъ Воскресеніе Христово и разныя другія изображенія.

Несравненно важнѣе другой мастеръ, Франческо Раиболлини изъ Болоньи, прозванный Франческо Франчіа (род. около 1450, умеръ въ 1517 г.), достойный соперникъ Перуджина. Отличившись напередъ какъ золотыхъ-дѣлъ-мастеръ и медальёръ, этотъ художникъ только уже подѣйствовать вліянію Перуджина; но въ то же самое время онъ съ одной стороны какъ будто бы подходитъ къ тѣмъ Ломбардцамъ, которые избрали болѣе задушевное направленіе, а съ другой — къ венеціанскимъ мастерамъ; такъ довольно уже близко къ послѣднимъ стоитъ одно Святое Семейство его рукѣ въ берлинскомъ музеѣ (I, № 221). Этимъ не безвыгодно отличается онъ отъ сантиментальной часто мечтательности Перуджина болѣею свободой и искренностью. Самыми ранними изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ работъ его должно признать двѣ очень уже хорошія запрестольныя иконы въ Болоньѣ, одна (1490 г.) въ тамошней Пинакотекѣ, другая въ церкви Сан' Джакомо Маджоре, въ часовнѣ Белтивольи. Иныя еще работы, изъ которыхъ многія высокой цѣны, въ болоньской же Пинакотекѣ; въ палаццо Боргезе въ Римѣ, именно великолѣпный св. Стефанъ; двѣ знаменитыхъ иконы изъ собранія герцога Луккекаго въ Национальной Галереѣ въ Лондонѣ; одна изъ милѣйшихъ образовъ его, Богоматерь въ молитвѣ передъ Младенцемъ Сыномъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ; наконецъ въ Луврѣ, въ Парижѣ, (вѣроятно) то погрудное изображеніе меланхолическаго юноши, которое должно поставить на ряду съ благороднѣйшими созданіями вполне завершеннаго искусства. Выполненные имъ и его учениками фрески изъ житія св. Цециліи въ церковкѣ Санта Чечилія въ Болоньѣ (обращенной теперь въ пассажъ), также принадлежатъ къ важнѣйшимъ его произведеніямъ, особенно двѣ сцены, вполне писанныя его рукой, — обрученіе и похороны св. угодницы.

Къ Франціи примыкаетъ довольно многочисленная школа. Но обо многихъ изъ учениковъ его намъ придется упомянуть только въ слѣдующей главѣ. Въ числѣ тѣхъ, которые блюли по крайней мѣрѣ отчасти своеобразное его направленіе, можно назвать здѣсь: двоюроднаго брата его Джуліо и сына — Джакомо Франчію, значительнѣйшаго изъ его послѣдователей (Поклоненіе Пастырей въ Сан' Джованни въ Пармѣ, нѣсколько образовъ въ берлинскомъ музеѣ); потомъ — братьевъ Гвидо и Амико Аспертини (есть хорошія фрески послѣдняго въ часовнѣ Сант' Агостино въ Луккѣ); Джов. Марію Кіодароло, Біаджо Пупини и уже упомянутого нами прежде Феррарца Лоренцо Косту.

Надо въ заключеніе замѣтить, что къ началу 16-го столѣтія и въ Сіенѣ выступаетъ направленіе, еродетвенное умбрійскому. Здѣсь повидимому надлежитъ его приписать не столько указанному выше давнему стремленію сіенской школы, сколько непосредственному вліянію со стороны умбрійской. Въ

этомъ именно смыслѣ могло быть очень важно пребываніе въ Сіэнь Пинтурриччіо (для работъ въ книгохранилищѣ собора). Не менѣе впрочемъ должно приписывать вѣса также вліянію Перуджинна и изученію притомъ флорентинскихъ мастеровъ. Именитыми художниками этого направленія являются: Бернардино Фунган (1460—1516; есть нѣсколько пріятныхъ закрестольныхъ прощъ его рукъ въ сіэньскихъ храмахъ, именно въ Фонте Джуस्ता, въ Кармине и въ Серви) и особенно Джироламо дель-Паккіа (большой образъ въ мѣстной академіи, съ Благовѣщеніемъ и Посѣщеніемъ Пречистой Дѣвы; фрески въ молельняхъ Санта Катерина и Сан' Бернардино, — Рождество и Благовѣщеніе Богородицы), который, при жесткомъ, правда, колоритномъ эффектѣ, замѣчателенъ иѣжною моделировкой формъ и пріятностью характеровъ. Гораздо ниже значеніемъ Джакомо Паккіаротти, которому прежде ошибочно приписывали большую часть Паккіевыхъ произведеній. ¹

§ 4. Неаполитанская школа.

Значительныя, но не достаточно еще изслѣдованныя явленія представляеть, наконецъ, живопись 15 го вѣка въ Неаполѣ. Реализмъ здѣшней школы опредѣляется въ многообразныхъ отношеніяхъ, и мѣстами даже почти вполне, очевиднымъ вліяніемъ фландрскихъ или фламандскихъ художественныхъ приемовъ. Говорятъ, будто король Рене Анжуйскій, самъ ученикъ ван' Эйка, уже опосредствовалъ на первый разъ своей дѣятельностью замѣчательную эту связь; не осталась при этомъ безъ вліянія конечно и бытность въ Неаполѣ Антонелло да-Мессина. На ряду съ нимъ, въ первой половинѣ 15-го столѣтія, равно какъ и въ предъидущую эпоху, зачастую работали въ Неаполѣ художники средней и верхней Италіи, и даже, случалось, иностранцы. Уже выше упоминали мы (II, 495) о Миланцѣ Бизуччіо, который около 1433 г. трудился въ церкви Сан' Джованни а-Карбонара. Петръ Доминичи изъ Монтепульччано въ 1420 г. написалъ со всею глубиной сіэньскаго чувства образъ Богоматери въ Камальдоли, близъ Неаполя. Въ 1435-мъ Франческо изъ Аренцо украсилъ фресками церковь Сан' Піетро ин Галатина; наконецъ въ соборѣ города Трани есть даже закрестольный образъ какого-то Джованни ди-Франчіа (т. е. Француза?), 1432 г. Но все работы эти держатся повидимому еще въ колѣѣ чисто средневѣковаго искусства. ²

Тѣмъ, напротивъ, рѣшительнѣе должно было выступить теперь во всей силѣ фламандское вліяніе. Сначала обнаруживается оно не столько въ высшихъ сферахъ композиціи и формообразованія, сколько въ пейзажныхъ принадлежностяхъ и тому подобныхъ аксессуарныхъ, у Антонія Соларіо, прозваннаго ло-Цингаро (Цыганъ). Время жизни этого художника полагають между

¹ См. Vasari, издание Lemonnier, томъ XI, стран. 172, 194. — ² Сравни извѣстія въ Schulz, Unteritalien.

1382 и 1445 годами; но приписываемыя ему произведенія рѣшительно носить на себѣ пошибъ второй половины 15-го столѣтія. Они какъ будто занимаютъ середину между школами умбрійской и верхнегерманской; чрезвычайно привлекательны они выраженіемъ сладостной, благодушной, хотя вовсе не возвышенной кротости. Быть-можетъ, эта ея особенность указываетъ на родственную связь ея съ староснапскимъ искусствомъ; то, что мы знаемъ о послѣднемъ, очень подходитъ къ подобному направленію, а политическія обстоятельства того времени по крайней мѣрѣ не противорѣчатъ вѣроятности такой догадки. Преимущественно можно это сказать о тѣхъ образахъ неапольскаго музея, которые слывутъ за Цингаровы (въ особенности объ одной



Изъ фрескъ въ крытомъ ходѣ Сан' Северино въ Неаполѣ.

Мадоннѣ на престолѣ, окруженной святыми), равно какъ и о разныхъ запрестольныхъ иконахъ тамошнихъ церквей (таковы Несеііе Креста въ Сан' Доменико Маджоре, и св. Францискъ, раздающій орденскія правила, въ Сан' Лоренцо). Не советѣмъ того характера, но также очень значительны, приписываемыя ему (къ сожалѣнію поврежденныя) фрески въ монастырскомъ дворѣ Сан' Северино, изъ житія св. Бенедикта; въ особенности отличаются онѣ мастерскою выработкою пейзажныхъ фоновъ. — Работы учениковъ Цингаро, братьевъ Ніатро и Иннолито Дондзелли, очень цѣнны въ томъ же самомъ отношеніи. Совершенно во фландрскомъ стилѣ задуманы и даже написаны только ужъ образа другого Цингарова ученика, Симбоне Папы старшаго, въ неапольскомъ музеѣ. — Изъ той же школы вышли процвѣтав-

шій подконецъ 15-го столѣтія Сильвестро де-Бони. Труды его, и особливо въ высшей степени очаровательный запрестольный образъ Мадонны въ церкви Санта Реститута (рядомъ съ соборомъ), принадлежать къ изящнѣйшимъ созданіямъ неаполитанскаго искусства. ¹ — Ученикъ Сильвестра, Антоніо д'Амато, образовался, говорятъ, по перуджиновскимъ произведеніямъ, что впрочемъ подтверждаютъ и приписываемыя ему работы.

¹ Исторія неаполитанскаго искусства, особенно за эту эпоху, крайне перепутана и неясна. Сравни извѣстія въ *Jak. Burckhardt's Cicerone*, стр. 843 и далѣе. Шульцъ (въ книгѣ *Unteritalien*) говоритъ, будто образъ Сильвестро въ Санта Реститута помѣченъ 1590-мъ годомъ, а другой, въ соррентскомъ соборѣ, носить его имя и помѣту 1575-го. Не смотря на то, замѣчаетъ онъ, приписываютъ ему и одинъ образъ въ Сан' Пьетро Мартире въ Неаполѣ, хотя помѣченный 1501-мъ годомъ и вовсе безыменный; вслѣдствіе чего Ч. Каталани прибѣгаетъ къ удобному предположенію, что Сильвестровъ Бони было двое. Но О. Мюндлеръ, съ другой стороны, рѣшительно завѣрилъ издателя, что образъ въ Санта Реститута явственно помѣченъ 1500-мъ годомъ и «безусловно принадлежитъ началу 16-го столѣтія». В. Л.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЪ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНѢ ШЕСТНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

Общія замѣчанія.



Начало и первыя десятилѣтія 16-го вѣка довели изобразительныя искусства въ Италіи до самой вершины ихъ развитія. Явленіе это было порождено совокупностью общихъ бытовыхъ условій, которыя въ это именно время сложились крайше благопріятно для Италіи. Новое умонаправленіе, наставшее въ европейскомъ мірѣ съ 15-мъ вѣкомъ, конечно могущественно проникло и италіанскую жизнь, что вполне доказывается вышеописанными художественными стремленьями; однакожь оно не вошло настолько въ глубину ея, чтобы расшевелить и внутреннее ядро этой жизни, чтобы вкорень извести живой слѣдъ древности и обосновать совѣмъ новое существованье. Италія тѣмъ менѣе нуждалась въ этомъ на первыхъ порахъ, что интересы романтической эпохи вообще никогда не преобладали въ ней такъ исключительно, какъ на Сѣверѣ (о чемъ не разъ уже говорено); новое направленіе въ сущности только преобразило здѣсь тотъ же стародавній опять бытъ. Не смотря на все возникшія съ начала 15-го вѣка перемѣны, художественное развитіе Италіи все-таки является поступательнымъ, сплошь непрерывнымъ. Тамъ вполне овладѣли реальными элементами изображенія, воспитали и очистили смыслъ изученіемъ антика; * съ высокимъ и свободнымъ взглядомъ на міръ и на жизнь, обратились теперь снова къ великимъ преданіямъ прошлаго и такимъ образомъ создали произведенія, которыя, будучи самоувѣренно смѣлы, но при этомъ полны мѣры и достоинства въ тѣлесномъ своемъ проявленіи, должны были вмѣстѣ съ тѣмъ проявить и высшую силу духовной жизни. Требования современниковъ шли какъ не лзя болѣе поощрительно навстрѣчу такому направленью. Могущественные и высокообразованные паны, какъ наприм. Юлій II и Левъ X, влстители, вельможи, города и

* Очистили отъ произвольныхъ и не знающихъ мѣры замашекъ дикаго инстинкта.

частныя лица, — всё создавали, всё были убѣждены, что предпринимая подобныя работы, они скорѣе нежели чѣмъ либо другимъ воздвигнутъ этимъ прекраснѣйшій памятникъ своему времени. Вокругъ великихъ мастеровъ искусства, которые высятся надъ всеми другими какъ свѣтлыя вершины этой достопамятной поры, собирались многочисленныя круги учениковъ, ревностно разрабатывавшихъ далѣе то достояніе, которое сами отъ нихъ получали.

Въ этотъ періодъ итальянскаго искусства мы опять-таки предпосылаемъ всему остальному обзоръ ваянія. Правда, теперь въ большей еще мѣрѣ, нежели въ 15-мъ столѣтіи, главный запасъ художественныхъ силъ обращенъ на живопись, и еще яснѣе прежняго предстаютъ намъ въ послѣдней различныя основныя элементы и направленія эпохи; тѣмъ не менѣе скульптура и теперь преимущественно способна открыть собою обзоръ новаго художественнаго стремленія, именно потому что и за это время она всего лучше представляетъ его общность; да притомъ не менѣе самой живописи, хотя конечно далеко не въ такомъ широкомъ объемѣ, обнаруживаясь она передъ нами и высоту художественнаго развитія.

А. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Флорентинскіе мастера.

Важнѣйшими средоточіями скульптуры были и теперь, какъ въ 15-мъ вѣкѣ, Флоренція и Венеція, къ которымъ, точно такъ же какъ и тогда, примыкалъ за тѣмъ Неаполь. Мы сперва разсмотримъ значительнѣйшихъ художниковъ, трудившихся во Флоренціи или вышедшихъ оттуда въ другія мѣста.

Около начала 16 го столѣтія предстаютъ намъ во Флоренціи два мастера, чьи работы, отличаясь достоинствомъ и незатѣйливою простотой, знаменуютъ собою рожденіе новаго и свободнѣйшаго стремленія: Баччіо да-Монтелупо, которому принадлежитъ прекрасная статуя евангелиста Іоанна у флорентинской церкви Ор' Сан' Микеле, и Бенедетто да-Ровеццано; его работы шесть изящныхъ рельефовъ изъ житія св. Гвальберта во флорентинскомъ музеѣ, которые, своимъ выраженіемъ благородной кротости, живо напоминаютъ произведенія ранихъ Флорентинцевъ, и сверхъ того достойная, но немного тяжело одѣтая статуя Іоанна Крестителя въ тамошнемъ соборѣ.

До высшей и величавѣйшей ступени въ искусствѣ развились нѣкоторые изъ ихъ современниковъ. Таковъ наприм. Джованни Франческо Руссиги, ученикъ Андрея Вероккио. Единственное извѣстное произведеніе этого художника состоитъ изъ группы трехъ бронзовыхъ статуй надъ сѣверною дверью флорентинскаго баптистерія; онѣ представляютъ Крестителя, проповѣдывающаго между фарисеями и левитомъ. Высокое благородство

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 72 и 73.

стиля, свобода жизни, вполне выработанная характеристика и спокойное величье соединены въ этихъ фигурахъ счастливѣйшимъ образомъ; въ нихъ видны стремленія какого-нибудь Донателло и Гиберти, доведенныя до вполне законченнаго, мастерскаго развитія. Позднѣйшіе годы своей жизни Рустичи провелъ во Франціи. — На образованіе его кажется довольно существенно повліялъ великій его соученикъ Леонардо да-Винчи. Леонардо, особенно знаменитый какъ живописецъ, трудился и по другимъ отраслямъ искусства; по части важнѣе особенно хвалятъ его модель колоссальной конной статуи Франческа Сфорцы, изготовленную въ Миланѣ; но до насъ не дошло ни это, ни никакое вообще другое скульптурное произведеніе, достоверно принадлежащее его рукѣ.¹

Изъ котораго родства съ Леонардомъ, указывающее, пожалуй, на подобное же съ его стороны вліяніе, замѣтно еще у Андрея Коитуччи, прозваннаго Сансовино (умеръ въ 1529 г.; его не надо смѣшивать съ ученикомъ его, Джакомо Татти, который также назывался Сансовино и о которомъ рѣчь будетъ далѣе). Въ особенности должно это сказать объ одномъ изъ превосходнѣйшихъ произведеній Андрея, которое слѣдуетъ отнести къ числу самыхъ благородныхъ созданій всего итальянскаго искусства вообще; это — мраморная группа св. Анны и Маріи Дѣвы съ Младенцемъ въ церкви Санкт' Агостино въ Римѣ, столько же отличающаяся полною любви граціей и кротостью, сколько и высокимъ достоинствомъ. Изъ работъ Сансовино въ Римѣ слѣдуетъ еще привести уже названныя на стран. 260-й два надгробные памятника въ Санта Марія дель-Пополо (1503—1507); здѣсь придаточныя фигуры отличаются идеальной энергіей, а статуи уснувшихъ — прекраснѣйшею выработкой, уже не въ строго лежащемъ положеніи, но съ опертою на руку головой, въ достоиннѣйшемъ выраженіи покойно-снящихъ, какое съ тѣхъ поръ воспроизводилось многими, но лишь очень не многимъ давалось. Во Флоренціи Сансовино изготовилъ часть скульптурныхъ работъ къ жертвенику въ храмѣ Санто Спирито, и группу І. Христа, крещаемого Іоанномъ, надъ главными воротами банистерія, которая также исполнена высокаго, величественнаго цѣломудрія и простоты. Обширнѣйшею работою Андрея Сансовино въ Италиі, — при чемъ онъ впрочемъ болѣе руководилъ нежели исполнялъ самъ, — было изготовленіе богатыхъ скульптуръ, которыми украсенъ святой домъ Богоматери въ Лорето и которыя представляютъ въ рельефахъ житіе Пречистой Дѣвы, пророковъ и сивиллъ; его собственныя рукѣ принадлежатъ здѣсь только сцены Благовѣщенья и Рождества Христова. Въ генуэзскомъ соборѣ часовня св. Іоанна содержитъ въ себѣ, кромѣ поименованныхъ нами статуй Чинитали, двѣ Сансовиновы: Крестителя и Богоматерь, послѣдняя — созданіе полножизненной красоты. — Впрочемъ художникъ этотъ

¹ Въ собраніи лилльскаго ратуши есть восковой женскій бюстъ, перешедшій туда по завѣщанію отъ живописца Вивара. Стариннаго въ немъ одна только голова, носящая явные слѣды распрасья; глаза сдѣланы изъ явкой-то блестящей массы; по волосы выражены пластически. Судя по дивной красотѣ формъ, представляющихъ портретъ въ совершенно идеальномъ видѣ, можно угадывать здѣсь работу одного изъ величайшихъ итальянскихъ мастеровъ, по нѣкоторымъ частнымъ подробностямъ пожалуй даже руку самого Леонардо да-Винчи. — См. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 510.

много трудился въ италійскихъ предѣловъ, между прочимъ цѣлыхъ девять лѣтъ въ Португаліи. Въ берлинскомъ музеѣ есть прекрасный рельефъ его руки: молящіяся ангелы.

Велѣдь за Рустичи и А. Сансовино третьимъ должно назвать Микель-анджело Бонарроти (1475—1564). Скульптура была той областью искусства, которую онъ избралъ себѣ по призванію, хотя, какъ мы уже имѣли случай объяснить, онъ много сдѣлалъ и въ архитектурѣ (впрочемъ по большей части не слишкомъ удачнаго), и хотя ему при этомъ было суждено богатѣйшія и благороднѣйшія созданія свои произвестъ кистью. Микель-анджело понималъ въ самомъ величавомъ смыслѣ реалистическое стремленіе 15-го вѣка, — если оно только еще можетъ у него назваться этимъ именемъ; подобно созданіямъ древности и его фигуры вполне самодовлѣтельны, вполне закончены въ самихъ себѣ; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ посягъ какой-то своеобразный, велемощный характеръ, который дѣлаетъ ихъ какъ бы выраженіемъ и прямо даже олицетвореніемъ тѣхъ элементарныхъ силъ, которыми держится и движется вселенная. Гдѣ такой способъ изображенія гармонируетъ къ сюжетомъ, тамъ онъ дѣйствуетъ чрезвычайно сильно на душу зрителя; но Микель-анджело и въ другихъ случаяхъ готовъ былъ стремиться къ подобному же впечатлѣнію, и тогда онъ достигаетъ его обыкновенно только въ ущербъ наивности (то-есть правдѣ). Вотъ отчего съ этимъ именно художникомъ, знаменующимъ собой одну изъ самыхъ блистательныхъ вершинъ новой скульптуры, начинается, особенно въ позднѣйшую пору многодѣятельной его жизни, вмѣстѣ и упадокъ искусства, обусловленный стремленіемъ къ вышнему величію, выставляемому только напоказъ.

Последнее всего менѣе можно сказать о юношескихъ его работахъ, въ которыхъ его бурная сила какъ-будто еще дремлетъ передъ пробужденіемъ, какъ-будто грезить еще въ просонкахъ подъ болѣе кроткимъ вѣяніемъ искусства, процвѣтавшаго во Флоренціи въ молодые его годъ. Къ этимъ работамъ принадлежитъ очаровательный ангелъ въ церкви св. Доминика въ Болоньѣ, колѣнопреклоненный передъ памятникомъ этого святого, а потомъ два рельефныхъ изображенія Святой Семьи, одно въ лодонской академіи, другое во флорентинскомъ музеѣ (оба недокончены). Къ нимъ примыкаетъ, хотя уже и съ высшимъ достоинствомъ въ характерѣ, группа Богоматери съ бездыханномъ тѣломъ Христа на лонѣ, находящаяся во храмѣ св. Петра и сработанная Микель-анджеломъ на двадцать пятомъ году отроду. Почти одновременно съ ней его статуя Вакха во флорентинскомъ музеѣ, и не многимъ позже исполненный могучей жизни, колоссальный Давидъ передъ палатцо Веккіо, тамъ же; (последняго исполнилъ онъ, въ доказательство своего мастерства, изъ мраморной глыбы, которую неудачно обтесалъ было Агостинио ди-Гуччо, и которая лежала съ тѣхъ поръ безъ употребленія). — Къ этимъ же раннимъ созданіямъ относится кроткая и полная достоинства статуя Мадонны въ бурггеской церкви Потрдамъ.

Велѣдь за тѣмъ, когда на папскій престолъ вступилъ уже Юліи II (1503г.), Микель-анджело вызванъ былъ въ Римъ для исполненія болѣе величественной и обширной скульптурной работы. Папѣ хотѣлось соорудить себѣ такой могучій надгробный памятникъ, какому не было подобнаго въ цѣломъ мірѣ. Ми-

Микельанджело начертилъ планъ и принялся за выполненіе. Цѣлое разсчитано было на восемнадцать локтей въ длину и на двѣнадцать въ ширину, а для украшенія предположено множество статуй и рельефовъ. Статуи должны были представлять возсоединенныя папой съ Церковной Областью провинціи, подъ видомъ плѣнниковъ въ цѣпяхъ; далѣе искусства, также обремененныя узами, такъ-какъ дѣятельность ихъ прекращалась его смертью; за тѣмъ — Моисей и Павелъ, какъ представители жизни дѣйственной и созерцательной; наконецъ на вершинѣ монумента статуи Неба и Земли, какъ носители гробницы (саркофага); и т. д. Но работы вскорѣ были прерваны, отчасти вслѣдствіе разныхъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, частью оттого, что Микельанджело, по приказанію папы, долженъ былъ расписывать потолки въ Сикстинской часовнѣ, отчасти же конечно и по причинѣ громаднхъ издержекъ, какихъ потребовало бы исполненіе предпріятіе. Передъ смертью (1513 г.), Юлій II велѣлъ съизнова проектировать его въ уменьшенномъ размѣрѣ, и вотъ откуда повидимому возникъ дошедшій до насъ планъ, имѣющій много сходства съ первоначальнымъ.¹ Но и тутъ дѣло опять остановилось; потому что Микельанджело пришлось перейти къ другимъ работамъ. Планъ былъ вторично измѣненъ и еще умаленъ противъ прежняго; только въ 1545 г. поставили его наконецъ въ церкви св. Петра во Узахъ въ Римѣ. Печально, послѣ этого, и дивиться, что онъ производитъ вовсе не отрадное впечатлѣніе. Важнѣйшая изъ его статуй, Моисей, разсчитанная на тотъ первый, величавый замыселъ, вовсе не соразмѣрна съ мелкотною архитектурой нынѣшняго памятника; ея крайне невыгодная постановка обличаетъ въ самомъ яркомъ свѣтѣ свойственныя ей, при всей впрочемъ могучести, явные недостатки, особенно ея очевидную гонку за эффектностью. Кромѣ этой статуи, рѣзцу Микельанджело принадлежатъ здѣсь еще двѣ, Рахиль и Лія (взятыя опять за представительницы дѣйственной и созерцательной жизни), но обѣ онѣ менѣе значительны. Всѣ прочія статуи этого монумента — дѣло Микельанджеловыхъ учениковъ. — Двѣ (неоконченныя) его статуи узниковъ, находящіяся теперь въ парижскомъ музеѣ, работали конечно для того же памятника, въ первомъ или во второмъ его видѣ. Статуя младшаго — величественной, увлекающей красоты; напротивъ того другая довольно натянута въ постановкѣ вѣроятно сильно затесана ваяломъ.

Другая большая же скульптурная работа поручена была Микельанджело папою Львомъ X-мъ (умершимъ въ 1521 г.); это — надгробные памятники двухъ близкихъ его родныхъ, — брата, Джуліано де' Медичи, и племянника, герцога урбинскаго Лоренцо. Работа эта также часто перерывалась, и окончена только въ послѣдніе годы папы Климента VII (1523—34, изъ дома Медичи подобно Льву). Монументы эти находятся въ ризницѣ храма Сан' Лоренцо во Флоренціи; въ стѣнныхъ нишахъ представляютъ они статуи поминутыхъ особъ, а внизу — гробницы, на которыхъ покоятся нагія аллегорическія фигуры Авроры и Вечера, Ночи и Дня. (Онѣ впрочемъ не совсѣмъ подходятъ къ мѣрѣ гробницъ, что опять-таки конечно происходитъ отъ какой-нибудь перемены въ первоначальномъ планѣ). Статуя Лоренцо, сидя-

¹ Снимокъ съ него есть между прочимъ у D'Agincourt, Sculpture, рис. 46.

щаго въ глубокомъ размышленіи — и по этому мѣтко прозванную у Итальянцевъ «Думою», пль-пенсіѳро — должно признать лучшимъ скульптурнымъ созданіемъ Микельанѳджело; она благородна вся насквозь, вполне обусловлена своимъ положеніемъ, ясна и полна мѳры. Изъ числа пагихъ фигуръ слѣдуетъ особенно отмѣтить Аврору; въ движеніяхъ членовъ царить у ней могучій ритмъ, какое-то величаво-архитектоническое пареніе, проявляющее въ самомъ благородномъ видѣ ту своеобразность Микельанѳджело, на которую указали мы выше. Не такъ привлекательны другія статуи, отчасти неконченныя, отчасти не свободныя отъ гонки за эффектностью, доходящей иногда до того, что наприм. лѣвый локоть опирается на правую голень. Величавымъ выраженіемъ замѣчательна, напротивъ, находящаяся въ той же часовнѣ статуя Мадонны съ Младенцемъ, къ прискорбію оставшаяся неконченною. — Къ превосходнѣйшимъ скульптурамъ Микельанѳджело принадлежитъ потомъ статуя возставшаго изъ гроба Іисуса въ Санта Марія sopra-Минерва въ Римѣ; тогда какъ его группа Снятія со Креста во флорентинскомъ соборѣ сравнительно малоцѣнна. Кромѣ того во Флоренціи же, въ Уффиціяхъ, есть погрудное изваяніе Брута, статуи умирающаго Адониса и одного юноши (послѣдній только еще вчернѣ), а въ академіи мраморная глыба, изъ которой начинаетъ выникать могучій обликъ апостола. Изъ немногихъ, еще сверхъ того приписываемыхъ ему бюстовъ должно привести одинъ бронзовый, гениальной работы, представляющій его собственный портретъ и находящійся въ палаццо Консерваторовъ, что на Капитоліи, въ Римѣ.¹

О большинствѣ подражателей Микельанѳджело можетъ быть рѣчь только въ слѣдующемъ отдѣлѣ. Здѣсь надлежитъ во первыхъ упомянуть о Баччіо Бандинелли (1487—1559), который хотя былъ и ревностнымъ ему соперникомъ, однакожъ существенно стоялъ подъ вліяніемъ его направленія. Онъ точно такъ же стремится къ величавости, но уже неvirimѳръ манернѣе. Къ важнѣйшимъ работамъ этого мастера принадлежатъ фигуры пророковъ, апостоловъ, добродѣтелей и т. п., которыя онъ сработалъ для клиросной ограды во флорентинскомъ соборѣ и которыя, по крайней мѣрѣ въ качествѣ барельефовъ, съ начертательной стороны очень хороши, но при этомъ сильно утомляютъ своимъ однообразіемъ. Менѣе отрадны другія его произведенія, наприм. Геркулесъ и Какось передъ палаццо Веккіо, и рельефъ большого пьедестала на Пьяцца ди-Сан' Лоренцо въ Флоренціи.

Собственно изъ учениковъ Микельанѳджело можно указать здѣсь только на двоихъ, участвовавшихъ между прочимъ въ скульптурныхъ его работахъ и умѣвшихъ подойти къ его величавости поумѣреннѣе другихъ своихъ со-

¹ Въ новѣйшее время признали ваятелемъ и Рафаэля. Статуя Іоны, въ часовнѣ Кляжи храма Санта Марія дель-Пополо въ Римѣ, которая, какъ обыкновенно полагаютъ, изваяна Лоренцеттомъ по его указанію, слыветъ теперь (Passavant, Rafael, 1, 249) за собственное произведеніе великаго мастера, и дѣйствительно достойна его по дивной красотѣ замысла и самаго даже выполненія. Въ Менгсовомъ Собраніи въ Дрезденѣ сохранился еще гипсовый слѣпокъ съ Мальчиана на дельфинѣ, также приписываемаго Рафаэлю; тогда какъ оригиналъ этого слѣпка — въ Англій.

братій. Одинъ изъ нихъ, Джов. Анджел. Поджибонцо, прозванный Монторсоли, помогая учителю при сооруженіи памятниковъ двумъ выше-названнымъ Медичи; въ ризницѣ Сан' Лоренцо во Флоренціи, гдѣ находятся эти памятники, принадлежитъ ему статуя св. Козмы (рядомъ съ Микельанджелою Мадонной). Послѣ этого, а равно еще и прежде, работалъ онъ много въ Генуѣ (цѣлый рядъ скульптуръ въ Сан' Маттео), также въ Сициліи. — Другой ученикъ Микельанджело — Рафаэль ди-Монтелупо, который, на ряду съ другими, участвовалъ въ трудахъ по надгробному памятнику Юлія II, въ томъ видѣ какъ онъ былъ выполненъ. Его рукѣ статуя св. Даміана въ ризницѣ Сан' Лоренцо во Флоренціи. Главнымъ произведеніемъ его слыветъ надгробный памятникъ Балдассара Турини въ соборѣ города Пешии.

Послѣдователемъ Микельанджело, и по крайней мѣрѣ большею частію принадлежащимъ этой эпохѣ, должно назвать Бенвенуто Челлини (1500—1572). Бенвенуто былъ собственно золотыхъ-дѣлъ-мастеръ и очень много трудился по этой части; но создалъ вмѣстѣ съ тѣмъ разныя другого рода произведенія, иногда самыхъ колоссальныхъ размѣровъ. Работы его, какъ въ расположеніи, такъ и въ стилѣ, отличаются вообще болѣе декоративнымъ характеромъ. Долго пробылъ онъ во Франціи, вызванный туда Францискомъ I-мъ. Изъ этой поры художественной его дѣятельности многое еще сохранилось донынѣ; между прочимъ — изящный, чрезвычайно тонко выполненный бронзовый рельефъ одной Пимфы въ Фонтенеблѣ, который теперь въ парижскомъ музеѣ; парадная золотая солонка, съ лицевыми изображеніями, въ императ. собраніи въ Вѣнѣ; и богатѣйшая еще орнаментная вещь, — рыцарскій щитъ съ фигурами, масками и арабесками, художественной выбивной работы, хранящійся теперь въ Джорж-Голлѣ (Георгиевскомъ залѣ) Виндзорскаго замка, въ Англіи. ¹ Ровно ничего не осталось отъ серебряныхъ статуй въ полный ростъ, сдѣланныхъ Бенвенутомъ для Франциска I, равно какъ и отъ громадной модели Марса (которой голова употреблялась наприм. въ видѣ спальной). Изъ работъ, выполненныхъ имъ позже въ Италіи, можно указать здѣсь на бронзовую статую Персея, въ ложѣ де' Ланци во Флоренціи, довольно впрочемъ черствое произведеніе, и на прекрасный бронзовый бюстъ Козмы I-го въ тамошнемъ музеѣ; также на сработанный въ отличномъ орнаментномъ стилѣ перенлетъ молитвенника, съ миниатюрами Джуліо Кловіо, въ неапольской библіотекѣ. Въ качествѣ медальера мы еще упомянемъ о Бенвенуто далѣе.

Нѣсколько различнаго направленія держался Николо Периколи, прозванный иль-Триболо (1500—1565). Главныя труды этого художника можно видѣть по фасаду св. Петропія въ Болоньѣ, а въ самой церкви есть большой рельефъ его руки, со взятіемъ Богородицы на небо. Находящі-

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, стр. 165. — Подобный же и не менѣе драгоцѣнный щитъ находится въ оружейномъ собраніи принца Карла Прусскаго въ Берлинѣ. Замѣтимъ здѣсь вообще, что итальянское искусство того времени произвело много превосходныхъ оружейныхъ работъ въ этомъ родѣ; цѣлый рядъ ихъ можно видѣть въ сейчасъ названномъ собраніи, и притомъ еще самыхъ драгоцѣнныхъ.

яся здѣсь работы Джакомо делла-Кверччи, особенно же произведенія Андрея Сансовино, кажется, отчасти повліяли на собственное его направленіе; опираясь на такого рода основы, Перикколи, хотя и не принадлежа къ перво-класснымъ мастерамъ, доработывается до своеобразной пріятности, не лишеной даже извѣстнаго величія въ характерѣ.

§ 2. Верхнеиталийскіе и неаполитанскіе мастера.¹

Живые и привлекательные моменты развитія представляетъ вначалѣ 16-го вѣка верхнеиталийская скульптура особенно въ Венеціанской области. Какъ у венеціанскихъ ваятелей конца 15-го вѣка, такъ и теперь, замѣчается здѣсь, унаследованный отъ падуанской школы, вполне подходящій къ античному способъ изображенія и обдѣлки частностей, только въ болѣе свободной, не такъ точной и строгой манерѣ 16-го столѣтія; между тѣмъ въ рельефахъ все еще соблюдается перспективное по мысли, часто очень скученное расположеніе.

Въ этомъ отношеніи должно впервыхъ привести Андрея Риччіо изъ Падуи, прозваннаго Бріоско (1480—1532). Его рукѣ два бронзовыхъ рельефа въ клиросѣ св. Антонія въ Падуѣ (среди болѣе грубыхъ работъ Веллао представляютъ оны Давида передъ ковчегомъ завѣта Господня и Іудюсъ съ Олоферномъ), а также рельефы по большому богато изукрашенному свѣщнику (II, 260), сработанные тамъ же въ 1507 г.; сверхъ-того рядъ бронзовыхъ рельефовъ, которые сняты съ надгробныхъ памятниковъ рода Торріани въ Веронѣ и хранятся теперь въ парижскомъ музеѣ, да четыре бронзовыхъ горельефа 1513 г., изображающихъ обрѣтеніе истиннаго Креста, въ венеціанской академіи. Всѣ эти работы обнаруживаютъ болѣе или менѣе гениально-живое, тонкое можно-сказать пониманіе и усвоеніе античныхъ элементовъ, но страдаютъ въ то же время всѣ сплошь живописной скучностью изображеній, да отчасти и вялою ихъ обдѣлкою.

За тѣмъ слѣдуетъ упомянуть здѣсь еще разъ семью Ломбарди, которыхъ позднія работы рѣшительно уже носятъ печать стilia болѣе свободного и величаваго. Пріятнѣйшее ихъ произведеніе — большой бронзовый престолъ часовни Зено въ св. Маркѣ (1505—1515); подражаніе антику здѣсь менѣе односторонно; между прочимъ статуя Мадонны на тронѣ, украшающая этотъ престолъ между статуями св. Петра и Іоанна Крестителя, отличается такою тихой граціей, такою важной миловидностью, что напоминаетъ собой работы Андрея Сансовино. Въ драпировкѣ одеждъ, слишкомъ нарядныя, перетонченныя складки прежнихъ изваяній уступаютъ здѣсь мѣсто какому то важному, величавому даже расположенію. Творцами этихъ замѣчательныхъ созданій называютъ Піетро и Антоніо Ломбарди, а за ними — Алессандра Леонардо; послѣднему, о чьихъ раннихъ произведеніяхъ

¹ Denkmäler der Kunst, ряс. 63.

говорили мы прежде (II, 260), принадлежитъ пожалуй сочиненіе архитектурной части этого памятника.¹ Далѣ относятся сюда тѣ мраморные рельефы, которые Антонио и Туллио Ломбарди (до 1525 г.) сработали для часовни дель-Санто въ падуанскомъ храмѣ св. Антонія; при большомъ, даже идеальномъ изяществѣ отдѣльныхъ частей и драматически-оживленной композиціи у обоихъ художниковъ, Антонио беретъ верхъ тѣмъ, что наивнѣе усваиваетъ себѣ ладъ античнаго изображенія. (Позднѣйшій членъ семьи, Томмазо Ломбардо, въ своей группѣ Святого Семейства, въ храмѣ Сан' Себастьяно въ Венеціи, и въ статуѣ блаженнаго Іеронима, находящейся въ Сан' Сальваторе, тамъ же, является не весьма значительнымъ послѣдователемъ Джакомо Сансовино). — Другого, нѣсколько младшаго художника, подобнаго же направленія, именуютъ обыкновенно Альфонсомъ Ломбарди, называя его Феррарцемъ; онъ вѣроятно образовался у котораго-нибудь изъ Ломбарди, проживавшихъ въ Феррарѣ; настоящее же имя его Альфонсо Читтаделла, и родомъ онъ изъ Лукки.² Три его произведенія, находящіяся вмѣстѣ съ разными другими въ Болоньѣ, ставятъ его въ разрядъ лучшихъ мастеровъ того времени: одно — многочисленная и замѣчательная достоинствомъ группа глиняныхъ статуй во весь ростъ, изображающихъ Успеніе Богородицы, въ молельнѣ делла-Вита (1519); другое — рельефъ Воскресенія Христова, полный яснотой, простой красоты надъ одною изъ боковыхъ дверей церкви Сан' Петроніо (1526); третье — мраморный рельефъ по софиту арки въ Сан' Доменико, гениально-изящныя мелкія скульптуры повѣствовательнаго содержанія. Еще ранѣе, но также очень хорошо вылѣплены имъ изъ глины полуростные апостолы въ феррарскомъ соборѣ, группа Снятія со Креста въ болоньской церкви Сан' Піетро, быть-можетъ и головы апостоловъ въ Сан' Джованни ин' Монте, тамъ же. — Мастеру Гульельмо Бергамаско принадлежитъ въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи статуя св. Магдалины, представляющая зрѣлую красу тиціановскихъ женщинъ въ мраморѣ и, при не советѣмъ пластическомъ замыслѣ фигуры, все-таки увлекающая дивною прелестью обдѣлки, наприм. особенно рукѣ.

Джакомо Татти изъ Флоренціи (1479—1570), бывшій первоначально ученикомъ Андреа Сансовино и по немъ обыкновенно называемый Джакомомъ Сансовино, существенно подъ наитіемъ этихъ вдохновеній, создалъ нѣсколько скульптуръ, наивныхъ чуть не до величавости: большую Мадонну въ церкви Сант' Агостино въ Римѣ и животренещущаго Вакха, который теперь во флорентинскихъ Уффиціяхъ; къ нимъ можно, пожалуй, отнести и статую св. Іакова Старшаго въ тамошнемъ соборѣ, какъ произведеніе необыкновенно-старательной обдѣлки. Въ позднѣйшихъ работахъ его замѣтны уже большія разности: нѣкоторыя изъ нихъ выдержаны въ характерѣ этихъ раннихъ его созданій, иныя обнаруживаютъ какой-то неэластическій, однакожъ не лишенный благородства натурализмъ, немногія другія,

¹ I. Бурггардъ полагаетъ, что рѣзцу Леопардо всего скорѣе могутъ принадлежать превосходная статуя Мадонны на алтарѣ и статуэтки Добродѣтелей на гробницѣ. — ² C. Friedlani, *Intorno ad Alfonso Cittadella*, etc. (Сравн. Шорновъ *Kunstblatt*, 1835, № 73).

наконецъ, — и вліяніе Микельанджело. Эта вторая эпоха дѣятельности Джакопо началась съ тѣхъ поръ, какъ изъ Рима (послѣ разграбленія города Французами въ 1527 г.) онъ переселился въ Венецію и оказывалъ здѣсь до самой своей кончины очень сильное вліяніе какъ множествомъ собственныхъ работъ, такъ и значительнымъ числомъ учениковъ, старавшихся подражать его стилю. Во всякомъ случаѣ Джакопо Сансовино вовсе не изъ тѣхъ ограниченныхъ подражателей Микельанджело, которыхъ такъ много расплодилось во второй половинѣ 16-го вѣка и которые мечтали найдти спасеніе искусству только въ томъ, чтобы преувеличивать односторонности учителя; въ работахъ его часто замѣчается, напротивъ, болѣе нѣжный складъ формъ, какая-то своеобразная миловидность, которую столько же должно приписать собственному чувству художника, сколько, съ одной стороны, и вліянію на него первоначальнаго учителя, а съ другой — тому общему художественному стремленію, какому отдался онъ по переѣздѣ въ Венецію. Изъ многообразныхъ работъ его руки, которыми обладаетъ этотъ городъ, особенно должно отмѣтить находящіяся въ св. Маркѣ, и въ числѣ ихъ между прочимъ богатую бронзовую дверь ризницы; потомъ изготовленные отчасти имъ самимъ, отчасти его учениками, скульптуры галереи понизу колокольни св. Марка; простую, полную достоинства статую Марка Равеннскаго надъ порталомъ церкви Санта-Джулія, статуику Крестителя надъ водосвятною чашей въ Санта-Марія де' Фрари, памятникъ дожу Веньеру (умерш. 1556 г.) въ церкви Сан' Сальваторе, впрочемъ болѣе уже напоминающій микельанджеловскую манеру, и т. д. Въ Сант' Антонио въ Падуѣ преимущественно имъ и его учениками исполнено богатое рельефное украшеніе часовни дель-Санто (Вызовъ изъ гроба одной дѣвицы — его собственной руки), кромѣ вышеозначенныхъ скульптуръ, принадлежащихъ, какъ сказано, семьѣ Ломбарди. — Изъ учениковъ его и современныхъ ревнителей въ Венеціи, съ которыми онъ зачастую работалъ вмѣстѣ, предпочтительно слѣдуетъ назвать: Данезе Каталео (его работы между-прочимъ изящныя, основанный Э. Фрегозо, престолъ въ церкви св. Анастасіи въ Веронѣ, но также и манерный памятникъ Л. Лоредану въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи, около 1572 г.); Джироламо Кампанью (превосходные рельефы въ часовнѣ дель-Санто храма св. Антонія въ Падуѣ; прекрасная группа — умершій Христосъ, поддерживаемый ангелами, — въ Сан' Джуліано въ Венеціи; Мадонна съ двумя ангелами въ видѣ геніевъ въ Сан' Сальваторе; бронзовые группы главнаго престола въ Сан' Джорджіо Маджоре и въ Реденторе, и проч.); Алессандро Витторію (престолъ со статуей блаженнаго Іеронима въ Санта Марія де' Фрари въ Венеціи, разныя, отчасти уже нѣсколько манерныя работы въ Санти Джованни э Паоло; прекрасный св. Севастьянъ въ Сан' Сальваторе, менѣе значительный въ Сан' Франческо делла-Винья, статуя апостола въ Уренивской часовнѣ собора въ Трани, въ Далмаціи); Джуліо даль-Моро (многіе труды его въ Сан' Сальваторе); Тиціано Аспетти (двѣ статуи по фасаду и двѣ внутри Сан' Франческо делла-Винья, немощко изысканной величавости); Франческо Сегалу, Тиціано Миніо, и ми. др. — Почти всѣ эти мастера обнаруживаютъ въ благоприятномъ случаѣ извѣстное сродство съ венеціанскою живо-

писною школой, а Джироламо Кампанья передастъ иногда чрезвычайно мѣтко и живо благороднѣйшую, задумчивую ея сторону.

Относительно скульптуры въ Ломбардіи слѣдуетъ припомнить здѣсь тѣ работы въ павійской Чертозѣ, которыя, бывъ начаты въ 13-мъ столѣтіи, продолжались еще съ такою же пріятностію стили и въ 16-мъ.¹ Къ мастерамъ этого вѣка принадлежитъ между прочимъ Антонио Бегарелли (1498—1565) изъ Модены, паноминующій стилемъ друга своего, Корреджіо; въ числѣ рѣдкихъ его произведеній слѣдуетъ назвать престоль съ Распятіемъ и четырьмя ангелами (статуи изъ обожженной глины) въ берлинскомъ музеѣ, — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ примѣровъ того, какъ тонкость замысла и обдѣлки соединима съ пластической эффектною. Другія его работы, сплосъ большія группы и отдѣльныя фигуры изъ (безцвѣтной) глины, всѣ почти находятся въ Моденѣ. (Снятія со Креста въ церквахъ Сант' Агостино, Сапта Марія Помпоза, Сан' Франческо, Сан' Піетро; одиночныя статуи въ сейчасъ-назвавшей церкви и въ монастырѣ при Сан' Джованни въ Пармѣ; самое позднее произведеніе, Христосъ съ Марою и Маріей, въ Сан' Доменико въ Моденѣ). Сравнительно съ глиняными работами Маццони (II, 318) обнаруживается здѣсь точно также, какъ и въ произведеніяхъ Альфонсо Ломбарди, часто удивительно-изящный, очищенный въ смыслѣ 16-го вѣка натурализмъ, который мало обращаетъ вниманія на высшіе пластическіе законы, будучи и безъ того увѣренъ въ своей эффектности. — Далѣе, Агостино Бусти, прозванный иль-Бамбайя, родомъ Миланецъ, который особенно замѣчательнъ отчетливо и чисто-выполненными работами небольшого размѣра. Главный трудъ его, надгробный памятникъ Гастона де-Фуа въ Миланѣ, отличающійся тончайшею парядно-фантастическою орнаментикой, разнесенъ теперь по частямъ, изъ которыхъ одні хранятся въ собраніи Амвросіевской бібліотеки, другія въ Брерѣ миланской. Преемникомъ Бамбайи въ работахъ такого рода, только уже гораздо манернѣе, былъ Франческо Брамбилья. Потомъ Кристофоро Соларіо, прозванный иль-Гоббо; его руки, въ ризницѣ миланскаго собора, привязанный къ бичевальному столбу Христосъ, и въ Чертозѣ близъ Павіи два прекрасные надгробные памятника Лудовика Сфорцы и жены его Беатриче д' Эсте съ лежащими мраморными статуями усоншихъ, стоявшіе сперва въ Сапта Марія делле-Граціа въ Миланѣ. — Другой изъ мастеровъ, работавшихъ въ павійской Чертозѣ, былъ Марко Аграте; ему принадлежитъ въ миланскомъ соборѣ статуя св. Варооломея съ содраною (какъ гласитъ житіе святого) кожей, — совершенно точная анатомическая модель и стало-быть слишкомъ ужъ явное свидѣтельство тѣхъ заблужденій, къ какимъ могло иногда вести реалистическое и научное стремленіе новой эпохи. Статуя снабжена притомъ наивною надписью, что она дѣлана не Праксителемъ, а Маркомъ Аграте, въ чемъ и безъ того не усомнился бы вѣрно ни кто.

Наконецъ и въ Неаполѣ видимъ мы достойныхъ вниманія ваятелей, принадлежащихъ первой половинѣ 16-го вѣка. Джованни да-Нола, прозван-

¹ См. выше II, 316—317,

ный иль-Мерліано (1478—1559), былъ ученикомъ вышепомянутаго старшаго мастера, Ашіэлло Фіоре. Работы его встрѣчаются въ разныхъ церквахъ города, но онѣ далеко не равноцѣнны. Всего лучше по своей изящной простотѣ три надгробныя памятника въ Сан' Северино, въ придѣлѣ угодишка, и такой же дѣтскій памятникъ передъ ризницей этой церкви; а равно очень миловидный монументъ молодой дѣвушки, Антоніэтты Гандино, въ храмѣ Санта Кьяра. — Ученикъ Мерліано былъ Доменико д' Аурія. Обнаруживающіяся въ названныхъ работахъ его учителя простота и благородство свойственны также и ему; особенно замѣтно это въ прекрасныхъ рельефахъ часовни Джезуальда въ Сан' Северино, представляющихъ распятаго Спасителя и Богоматерь надъ тѣломъ Сына. — Но важнѣе обоихъ этихъ мастеровъ Джироламо ди-Сантакроче (1502—1537). Работы его, какъ наприм. статуя св. Антонія Падуанскаго въ церкви Монте Оливето (Элеонской горы) и два надгробныхъ памятника въ Сан' Доменико Маджоре (въ часовнѣ св. Стефана), столько же отличаются миловидною наивностью, сколько и высокою, чистою красотой. — Различнымъ мастерамъ всей здѣшней школы принадлежатъ изваянія въ часовнѣ Караччіоло храма Сан' Джованни а-Карбонара, и колоссальный надгробный памятникъ испанскаго губернатора Піетро ди-Толедо, въ Сан' Джакомо дельи-Спаньіоли.

§ 3. РѢЗЧИКИ НА КАМНѢ И МЕДАЛЬЕРЫ.

Мелкотнѣе ваяніе медальернаго искусства, которое еще въ 15-мъ столѣтіи породило столько интересныхъ произведеній, особенно въ верхнеиталійскихъ краяхъ, предстаетъ намъ съ высокимъ значеніемъ и въ 16-мъ.¹ Техника его много усовершенствовалась, благодаря употребленію рѣзныхъ на стали штемпелей, такъ что работы этого рода, не требуя непрежнему особенной дополнительной отдѣлки, выходили теперь въ достаточномъ уже совершенствѣ прямо изъ-подъ штемпеля. Въ иныхъ случаяхъ работали и выбивныя медали. Но очень сильно повліяла въ это время на медальерное искусство другая отрасль мелкотнѣго ваянія, близко сродственная сейчасъ названной, именно — рѣзба на камнѣ. Отличныя дарованія обратились теперь и къ этой новой отрасли и, занимаясь по большей части обѣими, умѣли создать въ высшей степени значительныя произведенія. За образецъ брали нерѣдко античныхъ мастеровъ и подражали имъ прямо, или же, работая отъ себя, такъ художнически поддѣлывались подъ характеръ древнихъ произведеній, что часто очень трудно бываетъ отличить новое отъ античнаго. И за это время опять-таки преимущественно верхнеиталійскіе мастера отличались въ изготовленіи рѣзныхъ камней и медалей.

Однимъ изъ первыхъ и притомъ лучшихъ по обѣимъ отраслямъ искусства слѣдуетъ назвать Валеріо Белли изъ Виченцы, именуемаго Валеріо Вичентино (род. около 1468 или 1478, ум. 1546 г.). Главное про-

¹ Bolzenthel, Skizzen, Abschnitt 2.

изведеніе его — ларчикъ, сработанный для папы Климента VII-го и хранящійся теперь во флорентинскомъ музеѣ; онъ составленъ изъ множества кристалльныхъ пластинокъ, на которыхъ вырѣзаны сцены изъ исторіи І. Христа въ такомъ полномъ достоинствѣ и величіи стилѣ, съ такою превосходной пластической обдѣлкой, что его надобно поставить на ряду съ благороднѣйшими созданіями тогдашняго искусства. ¹ Подобными же качествами отличаются и тѣ немногія медали, которыя навѣрно можно приписать его рукъ. — Рядомъ съ нимъ стоятъ другіе замѣчательные художники: Джованни Берпарди да-Кастель Болоньезе (1495—1555; прекрасныя рѣзные камни и медали; изъ послѣднихъ особенно важны двѣ, относящіяся къ походу Карла V-го въ Африку); Алессандро Чезати, прозванный иль-Греко, изъ Миланской области (его медаль въ честь папы Павла III, съ преклоняющимся передъ Александромъ Великимъ архіереемъ іерусалимскимъ, слыветъ превосходнѣйшимъ по этой части произведеніемъ); Джованни Джакомо Каральіо изъ Вероны (1500—1570); Маттео дель-Пассаро, тоже изъ Вероны (въ парижскомъ музеѣ два отлично вырѣзанныхъ камня, одинъ съ портретомъ короля Франциска I-го, другой — съ изображеніемъ Константина побойща); Франческо Аникини изъ Феррары; Доменико ди-Поло изъ Флоренціи; Лудовико Мармитта изъ Пармы, и мн. др. — Сейчасъ названные мастера отличались въ обѣихъ отрасляхъ искусства. Между прославившимися одною только рѣзбой на камнѣ слѣдуетъ въ особенности отмѣтить Марію ди-Пешіа, который сработалъ такъ-называемый печатный перстень Микельанджело, съ изображеніемъ многоличной вакханаліи, — камень, долго выдаваемый за антикъ и хранящійся теперь въ парижскомъ музеѣ. — Въ ряду медальеровъ-исключительно занимаетъ почетное мѣсто Шикколо Каваллерино изъ Модены (извѣстный также въ качествѣ золотыхъ-дѣль-мастера и ваятели); есть нѣсколько грандіозныхъ медалей его работы въ честь полководца-астронома Гвидо Рингоци. Далѣе — Бенвенуто Челлици; его выбившыя изъ золота медали, какими украшались тогда шляпы знатныхъ баръ, составляли предметъ общаго искательства; кромѣ того онъ вырѣзалъ по заказу и много монетныхъ штемпелей. Но находящіяся на послѣднихъ изображенія носятъ уже тотъ немного мащерный характеръ, какой свойственъ всеѣмъ почти послѣдователямъ Микельанджело. Можно еще упомянуть здѣсь о Джованни Кавино изъ Падуй (1499—1570), который, подобно вышеозначенному Мармиттѣ, умѣлъ мастерски подражать античнымъ монетамъ.

¹ См. Kugler, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 126, гдѣ говорится о бронзовыхъ сивякахъ какъ съ этой, такъ и съ другихъ работъ Валеріо.

Б. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.

Полный цвѣтъ итальянской живописи развернулся, какъ уже замѣчено, въ удивительномъ разнообразіи. Это существенно и всего ближе зависѣло отъ состоянія различныхъ художественныхъ школъ, въ какомъ мы оставили ихъ подъ исходъ 15-го вѣка; но около этого именно времени наступили съ другой стороны и болѣе или менѣе значительныя взаимодѣйствія между ними, благотворно умѣрившія ту односторонность стремленій, которая начало-было проявляться тамъ и сямъ. Даровитые художники часто умѣли связать воедино преимущества различныхъ школъ, да и блескъ собственного ихъ гения, далеко-перехватывавшій за тѣсныя предѣлы личной ихъ дѣятельности, не могъ конечно не оказать разнообразнаго вліянія даже и на мастеровъ совѣзмъ иного направленія.

Чтобъ слѣдующія наши замѣчанія были понятнѣе для читателя, намъ лучше будетъ окинуть напередъ бѣглымъ взглядомъ самыя блестящія явленія этого времени. Два художника особенно выдаются изъ рядовъ флорентинской школы, обращенной къ реалистическимъ интересамъ по преимуществу. Одинъ изъ нихъ, и притомъ старшій, — Леонардо да-Винчи, — соединялъ съ совершенною выработкою формы относительную мягкость и задумчивую глубину замысла. Но главная его дѣятельность принадлежит не Флоренціи, а Милану, гдѣ стремленіе ломбардской школы успѣлъ онъ развернуть до высшей красоты. Среди тѣхъ различныхъ взаимодѣйствій, которыя существенно умножились еще благодаря Леонарду, возникло потомъ Корреджіевское направленіе (конечно также опиравшееся и на своеобразное умонастроенье). Вліяніе Леонарда простерлось впрочемъ и гораздо далѣе, такъ что во Флоренціи выступили другіе художники, родственные ему по стремленію. Однако здѣсь же, бокъ-обокъ съ Леонардомъ, является еще другой великій мастеръ, Микель-Анджело, съ той могучей своеобразностью, о которой говорено выше по поводу скульптуры. И онъ былъ не безъ вліянія на искусство своей родины; но главнѣйшая живописная дѣятельность и дѣйственность этого художника все таки принадлежит Риму. Здѣсь выступилъ потомъ на ряду съ нимъ нѣсколько юнѣйшій мастеръ, Рафаэль, который, вышедши изъ мечтательной умбрійской школы, впоследствии окрѣпъ подъ вліяніемъ чувственно-могучей Флоренціи и достигъ затѣмъ въ Римѣ высшей чистоты и граціи художественнаго стіля, обязанный отчасти содѣйству Микель-Анджело свободнѣйшимъ развитіемъ своихъ силъ. Вокругъ Рафаэля собралось множество учениковъ, которые или старались примкнуть къ нему прямо и непосредственно, или же соединить съ его направленіемъ направленія другихъ школъ (въ томъ числѣ и прежнихъ, гдѣ сами они получили первое образованіе). Съ другой стороны, у венеціанскихъ мастеровъ, у Джорджоне и у Тиціана особенно, сложилась самая теплая концепція и передача жизни. Къ нимъ равномерно примкнула бездна послѣдователей, изъ которыхъ однако многіе соединяли съ собственно венеціанскими

началами разные опять другіе элементы, замѣтованные наприм. у со-
сѣднаго ломбардскаго, а отчасти также у римскаго или флорентинскаго
искусства.

§ 2. Леонардо да-Винчи и его послѣдователи.

Леонардо да-Винчи (1452—1519), ¹ родившійся близъ Флоренціи и
образовавшійся здѣсь въ школѣ Андрея Вероккіо, открываетъ собой пору
полнаго блеска итальянской живописи. Хотя дѣятельность его и относится
болѣею частію къ 15-му еще вѣку, къ одному времени съ дѣятельностью
многихъ изъ тѣхъ мастеровъ, о которыхъ говорено въ предъидущей главѣ;
однакожь онъ далеко опережаетъ ихъ развитіемъ и рѣшительно начинаетъ
вполнѣ свободныя и широкія стремленья 16-го столѣтія. Леонардо былъ надѣ-
ленъ пытливымъ, изыскательнымъ духомъ и самымъ многостороннимъ твор-
чествомъ; свѣдущій во всѣхъ искусствахъ и наукахъ, умѣлъ онъ проникать
и воспроизводить въ своихъ созданіяхъ точно такъ же глубоко и мѣтко ду-
шевную, какъ и тѣлесную жизнь; и не смотря на то былъ совершенно сво-
боденъ отъ всякой черствости въ замыслѣ и передачѣ: отъ всѣхъ его изо-
браженій вѣетъ, напротивъ, цѣною и глубокою мечтательностью, которая
при полнотѣ высказывающейся въ нихъ жизни, придаетъ имъ тѣмъ еще бо-
лѣ своеобразную прелесть. Вслѣдствіе того и вышняя ихъ обдѣлка отли-
чается, правда, очень мягкимъ, но чрезвычайно выработаннымъ блескомъ
исполненія.

Многосторонняя дѣятельность Леонарда, кажется, сократила число живо-
писныхъ его работъ, хотя живопись конечно составляла для него главное.
Гораздо болѣе должно сожалѣть о томъ, что важнѣйшія изъ нихъ погибли и
что наши свѣдѣнія о нихъ поэтому очень недостаточны. (Та же самая судьба,
какъ выше замѣчено, постигла и большую скульптурную его работу). Луч-
шія произведенія его молодости, ужасающую голову Медузы, картонъ Неп-
туна среди бурныхъ морскихъ волнъ, и другой картонъ, съ изображеніемъ
Рая, знаемъ мы только по описанію. — Въ 1482 г. Леонардо вызванъ былъ
въ Миланъ, ко двору Лудовика Сфорцы, и прожилъ тамъ до 1499-го. Здѣсь
впервые открылась ему привлекательная своеобразность ломбардскаго искус-
ства, съ ея мягкой и сладостною граціей, съ тою строгомѣрною выработкой,
какою она была обязана вліянію Падуацевъ. Конечно, художественное это
направленіе подѣйствовало болѣе или меньше и на Леонарда; а онъ въ свою
очередь довелъ его потомъ до изящнѣйшаго развитія, во главѣ той многочи-
сленной школы, которая скоро вокругъ него собралась. Тутъ создалъ онъ ве-
личайшее изъ всѣхъ своихъ произведеній, знаменитую Тайную Вечерю,
написанную имъ на стѣнѣ трапезницы въ Санта Марія делье-Граціа (масля-
ными красками); при живѣйшемъ драматическомъ развитіи картина эта отли-

¹ Относительно Леонарда и его школы см. очерки у Famagalli, Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia. — Denkmäler der Kunst, пис. 54.

чалась величайшей гармоніею стіля, при самой обдуманной характеристикѣ она была полна высшего религіознаго вдохновенія. Но рано уже поврежденная и записанная, потомъ снова записанная и поврежденная опять, она представляетъ теперь только печальную, призрачно-глядящую развалипу,¹ и мы знаемъ ее собственно только по разнымъ старымъ копіямъ, снятымъ отчасти учениками художника, да по набросаннымъ на бумагѣ собственноручнымъ его очеркамъ головъ, находящимся теперь преимущественно въ великогерцогскомъ собраніи въ Веймарѣ и дѣйствительно дающимъ самое высокое понятіе объ изяществѣ этой работы, въ ея полной законченности. О другихъ трудахъ Леонардо въ Миланѣ рѣчь будетъ далѣе. — Въ 1499 г. воротился онъ во Флоренцію. Къ первымъ годамъ жизни его тамъ относятся два опять чрезвычайно важныхъ произведенія, оба картоны. Одинъ изъ нихъ, удѣлѣнный и хранящійся въ лондонской академіи, представляетъ Дѣву Марію съ ея матерью (св. Анной) и Младенцемъ Христомъ, который играетъ съ ягненкомъ; въ этомъ созданіи видно высокое, вполне выработанное чувство красоты формъ и вѣсть внутренняго одушевленія. Ученики его неоднократно выполняли этотъ образъ (равно какъ и другую подобную его композицію); отличѣйшее изъ такихъ выполненій, предназначавшееся, пожалуй, замѣнить собственноручный трудъ мастера, находится въ Луврѣ. Другой картонъ представляетъ кавалерійскій бой, сцену изъ флорентинской исторіи; Леонардо трудился надъ нимъ по порученію тамошняго правительства и въ соотязаніи съ Микельанджело; здѣсь съ необыкновенной, потрясающею силой выражено было самое высокое и энергическое проявленіе жизни, и въ людяхъ, и въ животныхъ. Къ прискорбію, мы знаемъ этотъ картонъ (если только еще не часть его) единственно изъ одной позднѣйшей гравюры, вырѣзанной Эделинкомъ по рисунку Рубенса; но тутъ все содержаніе, хотя и отличающееся могучимъ замысломъ, существенно переложено въ тяжеловатыхъ Рубенсовыхъ формахъ. Первый изъ этихъ картоновъ, когда былъ выставленъ, привелъ всю Флоренцію въ невольное удивленіе; второй, наравнѣ съ тождественнымъ картономъ Микельанджело, считался настоящей школою для младшаго поколѣнія художниковъ. — Въ 1516 г. Леонардо былъ вызванъ королемъ Францискомъ I-мъ во Францію, и тамъ черезъ нѣсколько лѣтъ умеръ.

Изъ числа работъ, на которыя, кромѣ вышеприведенныхъ, можно обратить особенное вниманіе при обзорѣ живописческой дѣятельности Леонардо (очень многое приписывается ему напрасно), мы отмѣтимъ слѣдующія: какъ одно изъ раннихъ его произведеній, стѣнной образъ Мадонны, съ колѣнопреклоненнымъ передъ нею вдателемъ, въ монастырѣ Сант' Онофріо въ Римѣ. Потомъ колоссальный и чрезвычайно величественный фресковый образъ Мадонны съ Младенцемъ, въ Ванпріо. Далѣе, портреты Галеаццо Марія Сфорцы и его супруги въ собраніи Амвросіевской бібліотеки въ Миланѣ, еще строго обдѣланные и потому справедливо признаваемые за ранній трудъ мастера; мужской портретъ менѣе привлекателенъ и притомъ сильно потертъ; зато

¹ Однакожь при послѣдней реставраціи открыто много очень важныхъ подробностей первоначальной картины.

женскій — дивною красоты и живописной законченности. Тамъ же — многіе другіе портреты, набросанные цвѣтными карандашами; не смотря на бѣглость работы, нѣкоторые изъ нихъ чрезвычайно хороши. — Поклоненіе волхвовъ во флорентинскихъ уффицияхъ, большая и богатая композиція, только лишь подмалеванная, но тѣмъ не менѣе безцѣпная. Такой же обдѣлки маленькій образъ св. Иеронима, перешедшій изъ собранія Феша въ Ватиканъ ¹ Нѣсколько различныхъ Мадоннъ и Святыхъ Семействъ, отчасти выполненныхъ учениками; Мадонна, кормящая грудью Спасителя, въ палаццо Литта въ Миланѣ; Святое Семейство, встрѣчающееся съ нѣкоторыми отшельниками въ разныхъ мѣстахъ, въ Миланской области, въ петербургскомъ Эрмитажѣ, въ англійскихъ галереяхъ (извѣстнѣйшая этого рода композиція слыветъ подъ именемъ *Vierge au basrelief*, и настоящій подлинникъ ея находится у лорда Варвика, въ имѣніи Гаттонъ Паркъ); чрезвычайно знаменательное Святое Семейство, извѣстное подъ названіемъ *Vierge aux rochers*, но быть-можетъ исполненное кѣмъ-либо изъ учениковъ Леонарда, въ парижемскомъ музее, ² и т. д.

Повидимому, Леонарду же принадлежитъ сочиненіе одной картины, равномѣрно существующей въ разныхъ экземплярахъ: Христосъ, юношей, среди четырехъ книжниковъ; считавшійся прежде подлинникомъ экземпляръ лондонской Национальной Галереи — превосходная работа Бернардина Луини. — То же должно замѣтить и о чрезвычайно граціозномъ изображеніи Суетности и Скрамности въ палаццо Ширра въ Римѣ. — Объ одной пропавшей въ повѣйшее время картинѣ, которая находилась прежде въ кассельской галерее и слыла за одно изъ отличнѣйшихъ произведеній Леонарда, едвали можно сказать что-либо вѣрно. Она представляла мать съ дѣтьми и называлась *Caritas* (Семейная любовь); въ ней превозносятся глубоко-сладостное, мѣткое выраженіе головъ. Съ недавнихъ поръ стали, напротивъ, положительно увѣрять, что картина первоначально представляла Леду и превращена въ *Caritas* только благодаря записи, прикрывшей наготу, и что въ послѣднее время она будто бы находилась въ собраніи короля голландскаго, въ Гагѣ. ³

Какъ навѣрно ему принадлежація и притомъ отлично выработанныя картины его лучшей художнической поры, слѣдуетъ назвать еще три, находящіяся въ парижемскомъ музее. ⁴ Одна — Креститель Іоаннъ въ полроста, съ вдохновеннымъ чуть не до блаженства выраженіемъ въ головѣ. Другая — женскій портретъ, который прежде напрасно называли *la Belle ferronnière* («Прекрасная желѣзница», одна изъ возлюбленныхъ короля Франциска I-го);

¹ Напротивъ, ни портретъ юноши въ Уффицияхъ, ни женскій портретъ въ галерее Питти (такъ-называемая «монахиня Леонардо»), не его рукъ. Что касается до «Золотыхъ-дѣлъ-мастера» въ томъ же собраніи, эта мастерская работа — одинъ изъ превосходнѣйшихъ портретовъ Лоренцо ди-Креди. — О. М. — ² Головы на одномъ экземплярѣ, находящемся во владѣніи лорда Сѣффолька въ Англии (имѣніе Чарлтонъ Паркъ), Ваагенъ признаетъ за собственную Леонардову работу. — ³ См. *Deutsches Kunstblatt* 1851, стр. 59. — Тамъ же о разныхъ Леонардовыхъ произведеніяхъ: 1852, стр. 37 и въ друг. мѣстахъ, 1853, стр. 187, 430. — ⁴ *Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris*, стр. 423 и сл. — Ср. *F. Kugler, Kleine Schriften*, II, стр. 513.

вѣроятно, это портретъ Лукреціи Кривелли, фаворитки Лудовика Сфорцы, писанный стало-быть въ Миланѣ, — чрезвычайно благороднаго и чистаго характера, привлекательный тѣмъ меланхолическимъ оттѣнкомъ, который слегка разлитъ по чертамъ лица. Наконецъ третья — портретъ Моины Лизы (дель' Джокондо), писанный позже во Флоренціи; онъ отличается необыкновенной точностью въ рисункѣ, пѣжностью въ моделировкѣ формъ и дивною очаровательностью въ цѣломъ.

Къ Леонардо примыкаютъ прежде всего мастера миланской школы,¹ изъ которыхъ одни воишь отдавались его личному направиенію, другіе болѣе держались прежней еще манеры, иные, наконецъ, старались слить съ этими элементами чужеродныя вліянія со стороны. Большую часть ихъ можно назвать непосредственными его учениками.

Впередѣ всѣхъ, какъ привлекательнѣйшаго изъ живописцевъ, порожденныхъ старолромбардекою школою, должно поставить Бернардино Луини или Ловицо; въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, каково наприм. большое Положеніе во гробъ въ Санта Марія дельа Пассіоне въ Миланѣ, онъ живо напоминаетъ Боррioniоне. Высокая, дѣтски-чистая наивность замысла, простота композиціи, сладостная пріятность головъ, въ соединеніи съ свѣтлымъ, цвѣтущимъ колоритомъ, придаютъ работамъ этого художника истинную прелесть; не достигая ни той энергіи, ни той величавой характеристики, ни той глубокой выработки, какія видимъ у Леонардо, онъ тѣмъ не менше сумѣлъ усвоить себѣ многое изъ направиенія учителя и даже свободно разработать эти элементы далѣе, сообразно индивидуальному своему настроенію. Въ то же время проступаетъ у него иногда съ очень выгоднымъ эффектомъ пѣкоторая близость къ Рафаэлю, конечно происходящая скорѣе всилу внутренняго сродства нежели влѣдствіе прямого подражанья. Работы Луини часто принимались за первоклассныя труды Леонардо, какъ мы уже и видѣли по пѣкоторымъ изъ вышеназванныхъ картинъ; сюда же должно отнести погрудный образъ маленькаго Іоанна Крестителя съ ягненкомъ, въ Амбросіевской библіотекѣ въ Миланѣ, Проліаду въ трибунахъ флорентинскихъ Уффицій, и Богоматерь между Екатерины и Варвары мученицъ въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ. Миланская Брера обладаетъ значительнымъ числомъ произведеній его рукъ, по большей части фрескъ изъ упраздненныхъ церквей этого города. Другія его фрески можно видѣть въ тамошнихъ церквахъ и донынѣ: многочисленныя и важныя главнымъ образомъ въ Монастеро Маджоре (Сан' Маурицио) и въ Амбросіевской библіотекѣ (Амброзіана, гдѣ большой фрескѣ Поруганія Христа); двѣ прекрасныя вещи въ палатцѣ Литта; три престольныхъ образа въ комскомъ соборѣ. Главнымъ трудомъ его были фрески францисканскаго монастыря дельи-Анджели въ Лугано (около 1530, житіе Пречистой Дѣвы и пѣсколько одиночныхъ фигуръ святыхъ). — Сынъ Бернардино, Луремо Луини, незначительный и очень холодный по чувству и колориту послѣдователь своего отца.

¹ См. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, № 69 и сл.

Изъ настоящихъ Леонардовыхъ учениковъ, говорятъ, также особенно близко къ учителю стоялъ Франческо Мельци; утверждаютъ, будто его кисти принадлежитъ граціозная, но отчасти записанная картина «Вертуминъ и Помога», въ берлинскомъ музеѣ. — Андреа Салаппо (или Салаи) ограничивается почти только тщательнымъ выполніемъ тѣхъ композицій своего учителя, на которыя былъ наибольшій спросъ, при чемъ колоритъ его немного уже слишкомъ выдаетъ въ красноватый оттѣнокъ. (Картины въ Брерѣ). — Марко д' Оджоне также скорѣе можно считать живописцемъ-ремесленникомъ. (Цѣлый рядъ картинъ въ Брерѣ, прекрасный запрестольный образъ въ церкви св. Евфиміи въ Миланѣ). — Чезаре да-Сесто, хоть и не очень богатый идеями, умѣлъ удачно подражать Леонарду въ основательной разработкѣ сюжетовъ. Въ раннихъ трудахъ своихъ онъ очень близко подходитъ къ учителю; такъ одно Крещеніе Иисуса, его рукѣ, у герцога Скотти въ Миланѣ, отличается чуть не щегольской обдѣлкой полунагихъ главныхъ фигуръ. (Богатый пейзажъ этого образа принадлежитъ кисти Бернадзано). Впослѣдствіи Чезаре перешелъ къ Рафаэлю и старался соединить его направленіе съ Леонардовскимъ, что повело къ весьма удовлетворительнымъ вообще результатамъ, какъ свидѣлствуютъ два главные его труда: пятичастный запрестольный образъ изъ Сан' Рокко, теперь у герцога Мельци въ Миланѣ, гдѣ Мадонна прямо взята съ Рафаэлевой Мадонны ди-Фульвио, и Поклоненіе Волхвовъ въ неапольскомъ музеѣ. Другія его вещи въ Брерѣ миланской, въ Бельведере въ Вѣнѣ, и т. д. — Джованнъ Антоніо Бельтраффіо болѣе сейчасъ названныхъ художниковъ напоминаетъ старобытную ломбардскую школу, которой направленіе вырабатывается у него до поразительно-высокой серьезности; главный трудъ его, Богоматерь между Юанномъ Крестителемъ и св. Севастьяномъ, съ стоящими тутъ же на колѣняхъ вдалеками, находится теперь въ парижскомъ музеѣ; въ берлинскомъ есть грандіозная Варвара великомученица, его рукѣ. — Работы Гауденціо Винчи также отзываются старинной мѣстной школою, но болѣе лишь пѣжно-религіознымъ, задушевнымъ ея направленіемъ; важнѣйшее его произведеніе — запрестольный образъ въ верхнемъ храмѣ аронской церкви, у Лаго Маджоре.¹ — Изъ числа менѣе значительныхъ соотварницъ этихъ мастеровъ назовемъ Бернардино Фассоло, Никколо Анциани и Джованни Педриччѣ, которымъ принадлежитъ много иногда слишкомъ выглаженныхъ и холодныхъ въ колоритѣ полуфигуръ Магдалины, Екатерины, Лукреціи и т. п.

Андреа Соларіо,² прозванный дель-Гоббо, весьма значительный ломбардскій мастеръ, получившій свое первоначальное образованіе въ школѣ Беллини, какъ явно обнаруживаетъ одинъ изъ самыхъ раннихъ извѣстныхъ намъ трудовъ его, — находящееся въ миланской Брерѣ Святое Семейство (помѣченное *Andreas Mediolanensis*, т. е. Андрей Миланскій, 1493 г.), которое написано имъ для церкви Сан' Пётро ин' Мурано. Въ превосходномъ маленькомъ Распятіи луврской галереи (помѣченномъ *Andr. Mediolan. 1503*), которое выполнено съ любовнымъ тщаніемъ, сои

¹ О. Мюндлеръ рѣшительно считаетъ этотъ образъ за одно изъ лучшихъ юношескихъ произведеній Гауденціо Феррари. — ² См. O. Müндler, *Essai*, стр. 202 и сл.

а: игоге, и отличается притомъ ясностью колорита, замѣтны вліянія Мантиegna. Въслѣдствіи Андреа испыталъ на себѣ также дѣйствія Леонардова генія, и съумѣлъ эффектно воспользоваться ими особенно въ небольшихъ своихъ картинахъ. Это видно наприм. въ чрезвычайно изящномъ и законченномъ образкѣ Бѣгство во Египетъ (1515 г.), принадлежащемъ одному частному лицу въ Миланѣ; въ одномъ изъ лучшихъ его произведеній, очаровательной Мадоннѣ, кормящей грудью божественное Дитя, въ луврскомъ собраніи, и въ подобной же Мадоннѣ, у графа Пурталеса въ Парижѣ. Главнымъ трудомъ позднѣйшей его поры былъ большой запрестольный образъ Вознесенія Богоматери въ павійской Чертозѣ. Другія его работы встрѣчаются въ разныхъ галереяхъ часто подъ чужимъ именемъ. — Гауденціо Феррари,¹ изъ Вальдуджін (1484—1549), сначала посѣщалъ школу Джироламо Джувеноне въ Верчелли, а за тѣмъ переселился въ Миланъ. Онъ не былъ ученикомъ Леонардо, однакожъ и въ его произведеніяхъ замѣтно вліяніе послѣдняго на туземную школу. Только вмѣстѣ съ этимъ соединяются у него и другія еще направленія, объясняющіяся цѣлымъ ходомъ его образованія и особенностями личнаго его характера: довольно долго работалъ онъ въ мастерской Перуджино, а потомъ въ Римѣ у Рафаэля, котораго манеру, въ то по крайней мѣрѣ время, онъ старался себѣ усвоить; наконецъ собственное его настроеніе зачастую придаетъ его созданіямъ болѣе или менѣе фантастическій характеръ. Они далеко не равноцѣпны, перѣдко замѣтно въ нихъ стремленіе къ необычайному, но многія отличаются высокимъ и свободнымъ достоинствомъ. Ломбардія обладаетъ богатымъ запасомъ его работъ. Впервыхъ миланская Брера (здѣсь между прочимъ три фрески съ главными моментами житія Богородицы) и многія изъ тамошнихъ церквей; въ Сан' Чельсо наприм. есть очень изящное Крещеніе и т. д. Превосходнѣйшія вещи можно найти въ Варалло. Здѣсь, въ часовнѣ дель-Сакро Монте, изобразилъ онъ въ большой, чрезвычайно объемистой композиціи многострадальную смерть Христа, и притомъ главныя фигуры въ видѣ вольностоящей группы статуй (рассисанныхъ впрочемъ въ натуральный цвѣтъ), по стѣнамъ — множество зрителей, а на сводахъ — ангеловъ, оплакивающихъ великаго страдальца. Не меньшимъ изобиліемъ фрескъ обладаетъ та же церковь Обсервантовъ (съ 1507 и 1510 гг.); также въ Верчелли — храмъ св. Христофора (1532 и 1535); въ трансницѣ тамошней церкви св. Павла написалъ онъ Тайную Вечерю, а въ Сароино украсилъ куполь мѣстнаго храма граціозными ангельскими ликами (1535). И т. д. Послѣдними изъ важныхъ его работъ должно назвать двѣ фрески, Бичеваніе и Распятіе І. Христа, въ Санта Марія делле-Граціо въ Миланѣ (1542 г.); потомъ образъ св. Павла, написанный имъ въ 1543 г. для той же церкви, но хранящійся теперь въ Луврѣ, и наконецъ позднѣйшую еще, но уже сухую въ колоритѣ и въ исполненіи Вечерю для миланской церкви делла-Пассионе. — Мало имѣютъ значенія Бернардино Лацини и другіе послѣдователи Гауденціо Феррари.

¹ Gaud. Bordiga, Le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.

Леонардово направленіе существенно подѣйствовало еще на развитіе Джанпацціо Бацци, ¹ прозваннаго иль-Содома (родился около 1474, умеръ 1549). Художникъ этотъ родомъ изъ Верчелли и первое свое образованіе получилъ въ Ломбардіи, подъ вліяніемъ Леонардо; позже наглядное знакомство съ флорентинскимъ искусствомъ и за тѣмъ труды Рафаэля въ Римѣ сообщили ему новыя впечатлѣнія, которыми онъ умѣлъ самостоятельно воспользоваться; а подъ конецъ онъ поселился въ Сіенѣ. Работы, принадлежащія лучшей порѣ художественныхъ его силъ, носятъ характеръ удивительно граціозной, но вмѣстѣ высокой и степенной даже пріятности. Къ его раннимъ произведеніямъ, въ которыхъ замѣтно еще старобытное и строгое направленіе, относятся фрески въ монастырскомъ дворѣ Монте Уливето Маджоре, близъ Бонконвенто (1503 г., обокъ съ фресками Лѹки Синьіорелли), потомъ фрески въ римской Фарнезинѣ, изъ жизни Александра Великаго; въ послѣднихъ явно уже проступаетъ своеобразное его стремленіе. Но лучшія его работы находятся въ Сіенѣ: ² въ часовнѣ св. Екатерины Сіенской, чтѣ въ церкви Сан' Доменико, гдѣ онъ чрезвычайно живо изобразилъ легенду этой угодницы, и въ молельнѣ Сан' Бернардино, гдѣ кисти его принадлежитъ бѣльшая часть фрескъ (изъ житія Пресвятой Дѣвы); сверхъ-того разныя другіе стѣнные и престольные образы, не все одинаковой впрочемъ цѣнности; изъ нихъ самый ранній, — Снятіе со Креста въ церкви Сан' Франческо, — характерами напоминаетъ Леонардо, а колоритомъ — особенно Гауденціо Феррари. Другія висячія его иконы сѣтъ во флорентинскихъ Уффицияхъ и въ галереѣ Студіи въ Неаполѣ. — Въ позднѣйшихъ трудахъ Содомы проглядываетъ мѣстами неблагонріятно дѣйствующее вліяніе приемовъ флорентинской школы (насколько послѣдняя зависѣла отъ Микельанджело). Еще болѣе оказывается это у его сіенскихъ учениковъ и соревнователей, причѣмъ выступаютъ иногда наружу и вліянія Рафаэлевой школы, хотя, говоря вообще, эти художники все-таки слѣдовали болѣе или менѣе рѣшительно направленію Содомы. Таковы наприм. ученики его Бартоломмео Перони (прозванный Маэстро Риччіо), Микельанджело Скалабрино (по прозванію Микельанджело да-Сіена, котораго не должно смѣшивать съ Микельанджело Апеллими, подражателемъ Корреджіо), Джомо дель-Содома и стольже мало извѣстные другіе. Таковъ еще сотрудникъ его въ Сан' Бернардино, Доменико Беккафуми (прозв. иль-Меккерини), который по крайней мѣрѣ во фрескахъ, выполненныхъ имъ для этой церкви, и въ большемъ образѣ св. Екатерины Сіенской, чтѣ теперь въ тамошней академіи, умѣлъ счастливо подойти къ Содомѣ; впоследствии же увлекся крайней маперностью. Замѣчательны выполненыя отчасти ранними мастерами, отчасти Доменикомъ Беккафуми, мозаичныя изъ свѣтлаго и темнаго мрамора изображенія, которыми украшенъ полъ клироса въ сіенскомъ соборѣ. — Въ не столь близкомъ отношеніи къ Содомѣ стоитъ архитекторъ Бальдассаре Перуцци (1481—1536).

¹ Его донній ошибочно называли Рацци. См. Vasari, édition Lomonnier, т. XI, стр. 161. — ² Несколько списковъ въ Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

Нѣкоторыя живописныя работы ранней его поры, каковы фрески въ Фарнезицѣ и въ алтарной трибунѣ Сант' Онофріо въ Римѣ, преимущественно же Мадонна со святыми и колѣнопреклоненнымъ Агостино Киджи въ Санта Марія делла Паче, тамъ же, отличаются еще милостивымъ стариннымъ убѣждениемъ; напротивъ, позднѣйшія, каковы наприм. Августъ съ Сивиллою въ церковкѣ Фонтѣ Джуста въ Сіенѣ, обдѣланы уже похолодѣе, болѣе на римскій манеръ.

Сюда можно пожалуй отнести еще и Веронезца Джаи Франческо Каротто (около 1470—1546 годовъ). Въ первыхъ работахъ подходитъ онъ къ тамоннымъ своимъ современникамъ, особливо къ Франческо Мороне; а впоследствии повидимому образовался подъ преобладающимъ Леонардовымъ вліяніемъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ въ его тою прочувствованныхъ и крайне-мягко обдѣланныхъ картинахъ замѣтно приближеніе къ стилю Рафаэля, не порождающее у него однакожь ни какого раздвоя въ художническомъ сознаніи. Каротто является, напротивъ, очень благороднымъ и чистымъ мастеромъ, стоящимъ по достоинству на такой же почти ступени, какъ наприм. Луини и Содома. Много работъ его рукѣ находится въ городской галереѣ и въ церквахъ веронскихъ; особенно значительны его фрески изъ жизни Тови и заирестольный образъ св. Евфиміи, часовня дельи-Снольверини. — Другіе веронскіе художники: — Наоло Моранди, прозванный Каваццола, который умеръ еще юношей въ 1522 г. и оставилъ по себѣ прекрасныя работы (въ веронскомъ городскомъ собраніи), потомъ, уже гораздо менѣе значительный, Никколо Джольфино (образы въ церквахъ св. Анастасіи и св. Евфиміи, тамъ же) и т. д.

§ 3. Корреджіо и его послѣдователи. ¹

Изъ того направленія ломбардской живописи, которое получило свой опредѣленный характеръ отъ Леонардо да-Винчи, развился вельдъ за тѣмъ другой мастеръ, чьи созданія должно опять отнести къ самымъ высокимъ явленіямъ въ области искусства: это именно Антонио Аллегри, прозванный Корреджіо (1494—1534). О ходѣ его образованія мало у насъ положительныхъ извѣстій. Настоящимъ его учителемъ признаютъ теперь достоверно стараго ломбардекаго живописца Франческо Бьянки Феррари. ² Отношеніе его къ послѣднему, равно какъ и къ Мантеньѣ, ³ явно проглядываетъ въ значительнѣйшемъ, да почти единственно только и извѣстномъ, произведеніи его молодости, — образѣ Мадонны на престолѣ, окруженной четырьмя святыми угодниками (въ числѣ ихъ св. Францискъ), который писанъ въ 1514 г. и находится теперь въ дрезденской галереѣ; онъ обличаетъ въ то же время рѣшительное вліяніе Леонардо да-Винчи и рядомъ съ этимъ очень рано развившійся самостоятельный талантъ. Ближе подходитъ къ этой дру-

¹ Denkmäler der Kunst, рuc. 75. — ² Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 420. — ³ См. O. Müндлер, Essai, стр. 65.

гая еще работа Корреджіо, запрестольный образъ съ четырьмя святыми, въ собраніи лорда Ашбуртона въ Лондонѣ; тогда какъ ранній также Роздыхъ Св. Семейства на пути въ Египеть, находящійся въ трибунахъ флорентинскихъ Уффицій, обличаетъ и свойственную этому мастеру силу тона и широкую, размашистую уже кисть. — Но въ Корреджіо затаенъ былъ гелій, векорѣ развернувшійся самостоятельно. Одаренный отъ природы самымъ глубокимъ и тощимъ чувствомъ, онъ сдѣлалъ свои картины непосредственнымъ его выраженіемъ; онъ умѣлъ наглядно воспроизвести въ нихъ все духовное блаженство райски свѣтлаго міра, всю полноту пламенной любви (и земной, и небесной), да также точно и самую потрясающую скорбь, способную прикинуть сокровеннѣйшіе изгибы сердца. Притомъ все писанное имъ лики обдаши какимъ-то дивнымъ просвѣтлѣніемъ; ихъ окружаетъ чистѣйшій эфиръ, играя около нихъ въ легкихъ колебаніяхъ и сотрясеніяхъ, какая-то исполненная свѣта атмосфера, отъ которой самыя тѣни становятся чуть не свѣтлыми и которая вездѣ отвѣчаетъ движеніямъ необыкновенно сильнаго и тонкаго чувства художника. Это именно и есть искусство свѣтотѣни, доводящее до высшей степени совершенства тотъ мягкій переливъ тоновъ, который замѣтенъ у Леонардо да-Винчи, и составляющее великую техническую особенность и славу Корреджіо. Впрочемъ, при этой бѣглой характеристикѣ, мы заранѣе должны оговорить, что избранное Корреджіемъ направленіе было очень опасно, что его страстная подвижность всего скорѣе могла повести къ аффектаціи и что порча такого рода, или по крайней мѣрѣ первый зачатокъ ея, особенно близко угрожали тамъ, гдѣ сюжетъ картины самъ по себѣ требовалъ, напротивъ, болѣе спокойнаго настроенія.

Изъ главныхъ произведеній Корреджіо, которыя предстоитъ намъ обозрѣть, назову я вонервыхъ тѣ циклы его фрескъ въ Пармѣ, которые представляютъ опредѣленные точки опоры для цѣлаго хода его развитія. Въ 1518 г. написалъ онъ здѣсь почершутыя изъ античнаго мноа прелестныя декорации въ одной залѣ женскаго монастыря Санъ Паоло, между которыми особенно миловидны и граціозны по сводамъ потолка геліи съ принадлежностями охоты. За тѣмъ слѣдуетъ живопись въ куполѣ храма Санъ Джованни Эвангелиста, изображающая Вознесеніе, а на клипьяхъ купола — евангелистовъ и Отцовъ Церкви, — работа своеобразно-величаваго характера. Въ алтарной трибунахъ (по-русски — въ алтарѣ) написалъ онъ тогда же Увѣщаніе Царицы Небесной, которое исчезло въ 1584 г. при сломкѣ трибуны; старинныя съ него копія списанныя Чезаре Аретузи съ цѣлю возстановить эту икону оная, находятся въ пармекомъ музеѣ, другія копія. работы Аннибала Караччи, — въ неапольскомъ. Съ 1526 по 1530 г. Корреджіо расписывалъ куполъ собора, гдѣ изобразилъ Взятіе на небо Богородицы, чрезвычайно многоличную картину, всю исполненную высшего вдохновенія, но, влѣдствіе избытка фигуръ и множества употребленныхъ при томъ пернективныхъ ракурсовъ, менѣе ясную въ частностяхъ нежели предъидущее произведеніе.

Важнѣйшіе всячіе образъ и картины Корреджіо по содержанію можно подѣлить на нѣсколько разрядовъ. Одинъ изъ нихъ заключаетъ въ себѣ тѣ, которые посвящены изображенію міра дѣтки свѣтлой невинности и вра-

щаются преимущественно въ кругу Святого Семейства. Таковъ въ лондонской Национальной Галереѣ чрезвычайно милостивый образокъ божественной Семьи, гдѣ на заднемъ планѣ Іосифъ занимается столярною работою; въ неаполскомъ музеѣ — образокъ обрученія Младенца Христа съ Велико-мученицей Екатериной, и нѣсколько большее изображеніе того же сюжета (гдѣ соприсутствуетъ и св. Севастьянъ) въ парижскомъ музеѣ; образокъ Отдохновенія Св. Семьи на пути въ Египетъ (прозванный ла Цигарелла) въ неаполскомъ музеѣ; большое и въ высшей степени законченное изображеніе того же опять сюжета въ пармской галереѣ; здѣсь еще и чрезвычайно граціозный фресковый образъ Богоматери съ Младенцемъ. Къ этому разряду слѣдуетъ также отнести знаменитую Святую Ночь (Поклопеніе волхвовъ) въ дрезденской галереѣ. — Другія его работы имѣютъ предметомъ изображеніе самыхъ глубокихъ, потрясающихъ скорбей души. Важнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: законченный съ миниатюрной тщательностью и полный глубочайшей поэзіи образокъ І. Христа на горѣ Элеонской, въ галереѣ герцога Веллингтона въ Лондонѣ; тамъ же, въ Национальной Галереѣ, Спаситель передъ Пилатомъ, — самое высокое просвѣтленіе скорби, какое только можно себѣ вообразить. Подобны имъ его Снятіе со Креста въ пармской галереѣ и Мученичество свв. Павлина и Флавія тамъ же; объ эти иконы возникли впрочемъ раньше предъидущихъ. — Далѣе идутъ простые алтарные образы Мадоннъ и святыхъ угодинокъ. Но сюжеты такого рода, требующіе болѣе торжественнаго спокойствія, не слишкомъ могли отвѣчать внутреннему существу Корреджіева направленія, а потому они по большей части не такъ отраднѣ дѣйствуютъ и на чувство зрителя, при многихъ впрочемъ частныхъ достоинствахъ и красотахъ. Важнѣйшія изъ нихъ тѣ, которые извѣстны подъ именемъ образовъ блаженнаго Іеронима (въ пармской галереѣ), св. Севастьяна и св. Георгія (въ дрезденской). — Четвертый разрядъ составляютъ картины, примыкающія къ мноаимъ классической древности и изображающія въ просвѣтленномъ видѣ пожеланія и блага міра чувствъ. Сюда принадлежать двѣ картины берлинскаго музея, Леда, кунающаяся съ подругами, и Іо, обнимаемая Облакомъ; особенно послѣдняя дышетъ увлекательною силой; (другой экземпляръ ея въ вѣнскомъ Бельведерѣ). Далѣе: Юпитеръ и Антіона въ парижскомъ музеѣ, немного слишкомъ преднамѣренная въ композиціи, но съ очаровательнымъ колоритнымъ эффектомъ и самою блестящею законченностью выполненія; Данаа съ маленькими Амурами, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, не совсѣмъ приятная по замыслу, но въ живописномъ отношеніи истинно драгоценная, не смотря на нѣкоторыя поврежденія; Воспитаніе Амура (Венерой и Меркуриемъ) въ лондонской Национальной Галереѣ, — картина высокаго, очищеннаго благородства; и чрезвычайно граціозное Похищеніе Гаимеда въ вѣнскомъ Бельведерѣ. — Наконецъ еще двѣ картины въ дрезденской галереѣ: знаменитая Магдалина и одинъ удивительно законченный мужской портретъ.

Ученики и послѣдователи Корреджіо всею силою впадали въ аффектацію и манерность тамъ, гдѣ старались усвоить себѣ его необыкновенную тонкость чувства; они выходятъ пріятнѣе въ иныхъ только случаяхъ, когда

выполнѣ отдаются простой, незатѣйливой наивности. Важнѣйшими изъ нихъ были: Помпонио Аллегри (сынъ Корреджіо), Франческо Марія Рондапи, Микель-Анджело Анселями, Бернардино Гатти, прозванный иль-Соаяро, Джорджіо Гандици, прозванный дель-Грапо, Леліо Ори изъ Новеллары, и т. д. — Всѣхъ послѣдователей Корреджіо далеко превзошелъ славою одинъ, Франческо Мадзуоли, прозванный иль-Пармиджанино (1503 — 1540). Художникъ этотъ дѣйствительно обладалъ большимъ и уже очень рано созрѣвшимъ талантомъ; но полная души прелесть великаго его предшественника становится у него всегда сознающимъ себя кокетничаньемъ, и послѣднее тѣмъ противѣе дѣйствуетъ въ его картинахъ, что онъ стремится соединить съ этимъ направленіемъ извѣстное величіе, на микель-анджеловскій ладъ. Истинно-значительнымъ художникомъ Пармиджанино является только тамъ, гдѣ благотворно сдерживаетъ его непосредственный образецъ природы, то-есть именно въ портретахъ, какіе находятся между прочимъ въ неапольскомъ музеѣ; однакожъ, и изъ числа его обыкновенно противныхъ историческихъ работъ, не лзя, ради виртуозности исполненія, не привести но крайней мѣрѣ одной Мадонны со святыми въ лондонской Национальной Галереѣ (1527 г.). — Подобнаго же направленія держался его ученикъ и родственникъ, Джироламо ди-Миккеле Мадзуоли, чье главное произведеніе, Благовѣщеніе, находится въ Амвросіевской бібліотекѣ въ Миланѣ.

§ 4. Фра Бартоломмео, Андреа дель-Сарто и другіе флорентинскіе мастера средневѣннаго направленія. ¹

Хотя Леонардо да-Винчи и не основалъ во Флоренціи особой школы, какъ въ Миланѣ; однако во всякомъ случаѣ и тамъ не лзя не признать болѣе или менѣе значительнаго вліянія его личности и сильно подвинутаго имъ впередъ техническаго образованія. Въ этомъ именно смыслѣ надлежитъ поименовать здѣсь цѣлый рядъ превосходныхъ отчасти мастеровъ, которые съ одной стороны примыкали къ прежнему реалистическому направленію флорентинской школы (въ томъ истинно-величавомъ значеніи, въ какомъ явилось оно у Гирландайо), а съ другой стороны устремились по стопамъ Леонардо къ болѣе глубокому вниканію въ художественную задачу и къ болѣе свободному изложенію ея вышнихъ формъ.

Старѣйшимъ изъ такихъ живописцевъ былъ Баччіо делла-Порта, инозѣдствіи монахъ и обыкновенно извѣстный подъ инокескимъ своимъ именемъ, Фра Бартоломмео (1469—1517). Значительная часть жизни его также принадлежитъ еще эпохѣ 15-го вѣка; сначала онъ былъ ученикомъ Козимо Розелли, и направленіе этого мастера, хотя уже и въ благороднѣйшей переработкѣ, проступаетъ въ двухъ полуминиатюрно-писанныхъ образкахъ Фра Бартоломмео, которые находятся во флорентинскомъ музеѣ и

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 76.

представляют Рождество и Обрѣзаніе Спасителя. Но лучшею порой художественной его дѣятельности были послѣднія десятилѣтія его жизни, и этому періоду принадлежит наибольшая часть его трудовъ, въ которыхъ явно высказалось стремленіе новаго искусства. Это обыкновенно были незатѣйливой композиціи, закрестольныя иконы съ Богоматерью на тронѣ и святыми угодниками, или мѣньшіе образы Мадоннъ и святыхъ; не обличая особеннаго религіознаго вдохновенія, раскрываютъ они спокойный, но серьезный и достойный взглядъ на жизнь, часто не безъ истинной пріятности, иногда же и съ стремленіемъ къ вышесму величію, которое однакожъ не вездѣ дается живописцу. Исполненіе его отличается пѣжнымъ, мягко-тающимъ нереливомъ тоновъ, который довольно легко намекаетъ на Леонардо; оно производитъ вмѣстѣ съ этимъ живодейственный, широкій и полный эффектъ, не смотря на то, что сопоставка красокъ часто бываетъ жестка и негармонична. Во флорентинскихъ собраніяхъ есть много такихъ произведеній, особенно богата ими галерея дворца Питти. Кромѣ того, значительныя алтарныя иконы его рукъ находятся особенно въ нѣкоторыхъ церквахъ города Лукки (Санъ Мартинио и Санъ Романо), въ луврской галерее и т. д. — Рѣдки фресковые образы этого мастера; весьма важною такого рода работой можно назвать только величавое (но къ несчастью очень поврежденное) изображеніе Страшнаго Суда въ одномъ дворѣ храма Санта Марія Нова во Флоренціи. — Превосходнымъ подражателемъ Фра Бартоломмео былъ другъ его, Маріотто Альбертицелли (разныя произведенія его кисти между прочимъ во флорентинской академіи, особенно одно Свиданіе Маріи съ Елисаветою въ тамошнихъ Уффицияхъ). Таковъ еще Фра Паболо да-Нистойя (престольный его образъ въ императорской вѣнецкой галерее).

Въ подобномъ же направленіи образовался Андреа дель-Сарто ¹ (1488—1530), сначала ученикъ Пьера ди-Козимо. Для работъ своихъ избиралъ онъ по большей части тѣ же почти сюжеты, но съ одной стороны духъ, въ какомъ онъ понималъ и передавалъ ихъ, принадлежитъ болѣе старой флорентинской школѣ (то-есть болѣе проникнуть реализмомъ), съ другой стороны выработка его легче и свободнѣе. Въ нѣкоторыхъ картинахъ Андреа замѣтно счастливое усвоеніе мотивовъ, прямо еродныхъ Леонарду да-Винчи, и конечно этому художнику обязанъ онъ тою тающей мягкостью моделировки, которая иногда доводитъ его до очаровательныхъ эффектовъ корреджіевской свѣтотѣни; въ другихъ произведеніяхъ, принадлежащихъ позднѣйшей его порѣ, склоняется онъ подчасъ къ направленію Микельанджело, которое однакожъ вообще не слишкомъ гармонируетъ съ его личнымъ дарованіемъ. Последнее состоитъ въ свободной и свѣтлой плавности, которая дѣйствуетъ особенно отрадно въ Святыхъ Семействахъ его рукъ. Алтарныхъ образовъ на этотъ сюжетъ, а равно и на другіе, много во флорентинскихъ галереяхъ (особенно во дворцѣ Питти); рѣже они въ заграничныхъ собраніяхъ. Изъ фрескъ его рукъ ² слѣдуетъ во первыхъ назвать цѣлый рядъ

¹ Фамильнымъ именемъ Андреа дель Сарто обыкновенно считали прозвище „Ваукии“; по разысканіямъ новѣйшихъ издателей Вазари мнѣніе это опровергнуто. См. Vasari, ed. Lemonnier, часть V II, стр. 298 и далѣе. — ² См. Pitture a fresco di Andrea del Sarto.

образовъ въ два тона, представляющихъ исторію Іоанна Крестителя, во дворѣ Братства босоногихъ францисканъ (Компанья делло-Скальцо) во Флоренціи; нѣкоторые изъ нихъ принадлежатъ еще самой ранней его порѣ и стоятъ повидимому очень близко къ старой флорентинской манерѣ, но большая часть относится къ эпохѣ дальнѣйшаго его развитія. За тѣмъ идутъ фрески въ преддворіи св. Аннуціаты, во Флоренціи, пять сценъ изъ житія св. Филиппа Бенинци, увлекательныя своею правдою и полною достоинствомъ простотой; равно и находящіяся тамъ же Рождество Богородицы и Поклошеніе волхвовъ; величественное Святое Семейство (ла-Мадонна дель Сакко, 1525 г.) въ большомъ монастырскомъ дворѣ св. Аннуціаты, и превосходнѣйшая Вечера въ трансципѣ монастыря Санъ Сальви, близъ Флоренціи (съ 1526 по 1527). Изъ числа картинъ, писанныхъ Андреемъ въ бытность его во Франціи, слѣдуетъ упомянуть объ одной Каритѣ (т. е. материнской любви) въ луврской галереѣ, какъ о строгомъ и мастерскомъ произведеніи.

Удачнымъ подражателемъ Андрея дель-Сарто является другъ его, Маркъ Антоніо Франчабиджо, особенно въ двухъ сценахъ, украшающихъ преддворіе обители делло-Скальцо, и въ Обрученіи Пречистой Дѣвы, которое написано имъ въ преддворіи св. Аннуціаты. — Изъ Андреевыхъ учениковъ преимущественно отличился Джакомо Каруччи, прозванный Понтормо. Его кисти принадлежитъ Посѣщеніе Маріино, въ преддворіи св. Аннуціаты. Особенно славился онъ портретами, которымъ умѣлъ придавать самую изжужую, тающую моделировку. — За нимъ идетъ Доменико Пулиго, у котораго мягкое формообразованіе учителя расплывается уже просто въ неопредѣленность.

Между флорентинскими художниками, процвѣтавшими вначалѣ 16-го вѣка, видное по таланту мѣсто занималъ еще Ридольфо Гирландайо, сынъ Доменико. Два образа его работы изъ житія св. Зиновія, во флорентинскомъ музеѣ, можно достойно приравнять къ произведеніямъ сейчасъ названнаго мастера, въ особенности по изящной выработкѣ головъ. Также и запрестольную икону (1504 г.) въ парижскомъ музеѣ. По внослѣдствіи работы его обличаютъ уже сильную и безотрадную небрежность; къ этому присоединяется всегда почти жѣсткій и рѣзкій колоритъ. — Джованни Антоніо Сальяни, въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, является счастливымъ подражателемъ Лоренцо ди-Креди, не достигая впрочемъ его задумчивости, да оставаясь холоднымъ и въ колоритѣ, зеленоватымъ и мертвенно-блестящимъ какъ стекло. — Джуліано Буджардини, художникъ, о которомъ надобно судить не по громазженному и мелочно-эффектному Мученичеству св. Екатерины въ Санта Марія Новелла во Флоренціи, а по многочисленнымъ и прекраснымъ иногда Св. Семействамъ, которыя однако большею частію приписываются другимъ.¹

Россо де' Росси (1496—1544, Французы зовутъ его *Maitre Roux*) обнаруживаетъ въ раннихъ своихъ произведеніяхъ много сродственнаго съ

¹ Къ числу такихъ произведеній О. Мюндлеръ относитъ и пресловутую Мадонну дель-Поццо во флорентинскихъ Уффицияхъ, которую напрасно приписывали Рафаэлю.

манерой вышеупомянутыхъ мастеровъ, и при этомъ иногда полную мѣру выдержку (такъ-называемыя Парки Микельанджело во дворцѣ Питти по всей вѣроятности его рукі); по обыкновенію онъ грубоватъ чувствомъ, неизященъ и вовсе не владѣетъ формою, какъ видно уже изъ его фресковаго образа: Вознесеніе Богородицы, въ преддворіи св. Аннунціаты во Флоренціи. Въ своихъ масляныхъ картинахъ (небольшое изображеніе Парнаса въ Луврѣ, и Мадонна со святыми во дворцѣ Питти) является онъ манернымъ подражателемъ Фра Бартоломмео, и кому еще съ холоднымъ, красноватымъ колоритомъ нашихъ частей. Впрочемъ главная его дѣятельность принадлежитъ Франціи, гдѣ онъ трудился по заказамъ короля Франциска I; работы, которыя онъ тамъ выполнялъ, отличаются по большей части весьма невыгодно болѣе или менѣе натянутымъ подражаніемъ ангliku.

§ 5. Микельанджело Бонарроти и его послѣдователи. ¹

Изъ Флоренціи вышелъ наконецъ уже многократно упомянутый нами художникъ, который своимъ направленіемъ существенно отличался отъ всѣхъ вышеприведенныхъ мастеровъ, по котораго особенность породила опять величайшія созданія искусства и значительно повліяла какъ на современниковъ, такъ и на слѣдующее поколѣніе. То былъ Микельанджело Бонарроти (1475—1564). ² Начальное свое образованіе онъ получилъ у Доменико Гирлаццайо; но вскорѣ почти исключительно посвятилъ себя ваянію. Здѣсь снова примѣнимо къ дѣлу то, что сказано было прежде (II, 355) объ особенностяхъ его замысла и передачи въ отношеніи къ скульптурѣ. Къ этому остается только присовокупить, что обдѣлка его и въ живописи болѣе имѣла въ виду пластическую, нежели собственно живописную эффектность (которой однимъ изъ высочайшихъ торжествъ была наприм. свѣтотѣнь, разработанная Корреджіемъ); что композиція его однако не односторонно держится законовъ скульптуры, но умѣетъ воспользоваться и тѣми свободнѣйшими средствами, которыя представляетъ живопись (насколько средства эти не обусловлены эффектами свѣта и воздуха, порождающими свѣтотѣнь). Еще важнѣе замѣтить при этомъ, что именно живописи, въ которой онъ вовсе не хотѣлъ видѣть главнаго своего дѣла, и принадлежатъ самыя величавыя, свободныя и благороднѣйшія его созданія: оттого ли, что предиріятія его по этой части не страдали отъ превратностей судьбы, или что художественные его помелы не стѣнялись въ своемъ полетѣ многотрудною техникой, или же наконецъ оттого, что въ самомъ направленіи его заключалось нѣчто, не вполне подходящее къ истиннымъ законамъ скульптуры.

Самымъ раннимъ изъ живописныхъ произведеній Микельанджело, о какомъ дошло до насъ свѣдѣніе, былъ картонъ, представлявшій одно событіе изъ флорентинской исторіи и сработанный имъ (около 1504 г.) въ состязаніе

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 77. — ² Очерки съ его картинъ у London, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.

съ картономъ Леонардо да-Винчи, — вышеупомянутымъ кавалерійскимъ дѣломъ. Микельанджело изобразилъ толпу кунающихся воиновъ, въ ту именно минуту какъ ихъ неожиданно зовутъ на бой; хотя выборъ этой сцены опять-таки очень ясно указываетъ на реалистическіе интересы тогдашняго флорентинскаго искусства, художникъ тѣмъ не менѣе развернулъ здѣсь такое мастерство, что былъ превознесенъ хвалою надъ самимъ даже Леонардомъ. По этотъ картонъ для насъ погибъ; мы знаемъ важнѣйшую часть его только по гораздо позднѣйшей копіи въ два тона, находящейся въ замкѣ Гокгемъ (Holkham) въ Англии, и нѣкоторые его отрывки — по двумъ стариннымъ гравюрамъ.

Мы замѣчали уже, что Микельанджело былъ послѣ этого вызванъ въ Римъ, трудиться надъ могильнымъ намятникомъ Юлія II, но что работа эта была прервана порученною ему отъ папы большою росписью потолка въ Сикстинской часовнѣ. Этотъ значительнѣйшій по объему трудъ, начатый въ 1508 г. и выполненный имъ въ теченіе немногихъ лѣтъ собственноручно, составляетъ самое высокое и удачное изъ созданій Микельанджело по вѣсѣ доступнымъ ему отраслямъ искусства. Въ средней плоской части потолка онъ изобразилъ рядъ важнѣйшихъ сценъ изъ первой книги Моисея; въ большихъ треугольныхъ поляхъ по краямъ свода — сидячія фигуры пророковъ и сивиллъ, какъ предвозвѣстниковъ искушенія; въ люнетахъ и находящихся подъ ними надоконныхъ аркахъ — предковъ св. Дѣвы (которыхъ циклъ также намекаетъ на будущность Спасителя); въ пазахъ, по четыремъ угламъ, сцены спасенія Израильскаго народа (опять-таки въ предзнаменованіе искушенія). Вышняя связь вѣсѣхъ этихъ изображеній опосредствована архитектурною (живописною же) обрамовкой, очень оригинальной композиціи, которая обнимая собой каждый сюжетъ, знаменательно выдвигаетъ главныя, господствующія массы и придаетъ цѣлому видъ благопадежной и вмѣстѣ свободной прочности; къ этой рамѣ принадлежитъ множество болѣе декоративныхъ только фигуръ, которыя подпираютъ, поддерживаютъ и замыкаютъ архитектурныя формы и которыя можно бы, пожалуй, назвать живы-воплощеніями гениями архитектуры. Здѣсь Микельанджело нашель для себя цѣлый рядъ сюжетовъ, которыхъ внутренній смыслъ вполне отвѣчалъ своеобразному его направленію. Нигдѣ первичный элементъ книги Бытія не нашель себѣ такого удачнаго выраженія, какъ въ этихъ картинахъ, и подлинно въ обликахъ первой четы онъ развертывается до высочайшаго изящества; а также — въ фигурахъ пророковъ и сивиллъ, гдѣ приходилось олицетворить именно ту силу духа, которая среди всеобщаго разврата людей способна была сохранить и поддержать непоколебимую надежду; въ семейныхъ же группахъ святыхъ праотцевъ талантъ Микельанджело доходитъ перѣдко до такой кротости и нѣжности, которыя, въ противоположность обыкновенно свойственной ему чрезмѣрной силѣ, производятъ на душу зрителя умиляющій почти эффектъ. — Гораздо позже второе великое созданіе его по части живописи, — картина Страшнаго Суда (въ 60 футовъ вышиною) на алтарной стѣнѣ Сикстинской часовни, начатая въ 1534 и оконченная въ 1541 г. Произведеніе это, какъ ни художнически оно выработано въ частности, значительно уступаетъ предъидущему именно тѣмъ, что здѣсь недостаетъ того высокаго, очищеннаго (отъ великихъ затѣй) благородства, которое именно и составляетъ главную

красу въ первомъ; особенно въ сонмахъ небесныхъ силъ итъть вовсе и искры того просвѣтленія, какое безусловно необходимо для подобной картины. Вирочемъ, не смотря на этотъ недостатокъ, и здѣсь предстаетъ намъ съ самой потрясающей энергіей величавая сила мастера; въ сценахъ нижней части, въ низверженіи осужденныхъ въ преисподнюю, въ ихъ борьбѣ съ демонами и т. д. онъ достигъ и здѣсь недосягаемой высоты. — Почти современны Страшному Суду двѣ другія его фрески въ Павловской часовнѣ Ватикана, изображающія распятіе Петра и обращеніе Павла апостоловъ; онѣ въ свою очередь также не безъ большихъ достоинствъ.

Къ досчатой живописи (иконописи въ тѣсномъ смыслѣ) Микельанджело не обнаружилъ особеннаго рвенія. Изъ числа такихъ работъ достоверно приписываютъ ему только два произведенія: выполненную по дереву клееными красками Мадонну въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, — вещь смѣлой, хотя и насильственной отчасти композиціи, и самой добросовѣтной, отчетливой выработки формъ, и другую (полузаключенную) Мадонну съ Младенцемъ, Иоанномъ Крестителемъ и четырьмя ангелами, величественной красоты; эта послѣдняя икона принадлежитъ г-ну Лабушеру въ Лондонѣ.¹ Зато щедро дѣлялъ онъ рисунки для станковыхъ картинокъ, которыя ученики его выполняли потомъ красками. Цѣлая вереница иногда величаво-знаменательныхъ композицій такого рода разбѣсна по разнымъ собраніямъ: Благословеніе Богородицы, Святое Семейство, Христосъ на горѣ Элеонской, Распятіе Спасителя и т. д., также сцены изъ античныхъ мифовъ: Венера и Амуръ, Леда, три Парки, Похищеніе Ганимеда, и мн. др.

Изъ учениковъ и послѣдователей Микельанджело особенно восхваляютъ Марчелло Венусти, какъ хорошаго исполнителя картинокъ по учителявымъ рисункамъ. — Значительнѣй и самобытнѣ былъ Даніэле Риччарелли, прозванный Даніэле да Вольтерра (1509—1566). Лучшія работы этого мастера находились въ церкви Санта Тринитà де' Монти въ Римѣ, и въ числѣ ихъ, какъ главное его произведеніе, должно преимущественно отмѣ-

¹) Замѣчательный образъ (описанный гораздо яснѣе и подробнѣе у Коциви, чѣмъ у Вазари) который выполненъ пятнадцатилѣтнимъ Микельанджело по гравюрѣ М. Шена, — св. Антоній, мучимый бѣсами, — находится по творческому моему убѣжденію не въ Болоньѣ, какъ говоритъ Бьякони, Джордани и другіе, а въ Парижѣ, у скульптора Анри де Триквѣй (Henri de Triquetot) равно достопочтеннаго какъ художникъ и какъ очень свѣдущій любитель. Онъ нашелъ эту драгоценность въ 1841 г. въ Низѣ. Образокъ, писанный клееными красками по дереву, имѣетъ 47 сантиметровъ въ высоту и 35 въ ширину. Онъ передаетъ гравюру Шена во всей точности, за исключеніемъ пейзажной обстановки, гдѣ, вромѣ скалы съ нѣсколькими сухими деревьями поблизу въ лѣвомъ углу, живописецъ помѣстилъ еще одну маленькую скалу справа, а въ промежуткѣ русло рѣки Арно, съ идущей по водѣ парусною баркой и съ нѣсколькими холмами въдали. Себо ясно. Голова святого удивительно иѣжна и мягка, при величайшей въ то же время отчетливости и законченности, и прекрасно выполнена въ свѣтлозеленоватомъ тонѣ тогдашней клееной живописи; изящная и благородная по характеру, она скорѣе выдаетъ флорентинскій, нежели иѣмецкій типъ; равно и драпировка одежды замѣтно смягчена въ своихъ жесткостяхъ. На святомъ ряса черная, а распаханная верхняя риза темно лиловая. Руки его юношески иѣжны, деликатны, щегольски-отчетливо нарисованы. Тонъ колорита совершенно въ родѣ Гирландайева. Раскраска чудовищъ живо напоминаетъ описаніе Коциви, хоть наприм. рыбовидное чудище съ лѣвой стороны одѣто блестящей чешуей съ большими красными перьями, какія и дѣйствительно встрѣчаются у одной изъ рыбьихъ породъ въ рѣкѣ Арно. Образокъ совершенно цѣлъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ червоточинъ. — О. М.

тить одну могучую, страстно-подвижную картину Сіятія со креста. (Она въ новѣйшее время перенесена во французскую академію, въ виллу Медичи). — За тѣмъ слѣдуетъ назвать здѣсь Венеціанца, Фра-Себастьяно дель-Піомбо (1485—1547), котораго Микельанджело вызвалъ къ себѣ для выполненія грандіозныхъ замысловъ своей фантазіи въ прекрасномъ венеціанскомъ колоритѣ. Себастьяно вышелъ изъ школы Беллини и примкнулъ къ Джорджоне, чью неподбланную картину «Астрологи» (которая теперь въ вѣнскомъ Бельведерѣ) онъ закончилъ, и въ чьемъ духѣ выполнилъ потомъ отличный запрестольный образъ Златоустаго въ храмѣ Сан' Джованни Кризостомо въ Венеціи. — Около 1512 г. отправился онъ въ Римъ и написалъ тамъ замѣчательныя свѣжимъ колоритомъ фресковые люцеты въ залѣ Галатена виллы Фарнезины. За тѣмъ вступилъ онъ въ вышеуказанную тѣсную связь съ Микельанджело и выполнилъ знаменитый образъ Лазарева воскресенія, находящійся теперь въ лондонской Національной Галереѣ, по рисунку, а отчасти и по обширнѣйшему картону великаго мастера, — такую вещь которая могла поспорить съ Рафаэлевымъ Преображеніемъ. Къ тому же времени относится прекрасный образъ Мукъ св. Аполлонія, во дворцѣ Питти во Флоренціи. Но Микельанджелову также рисунку выполнилъ онъ и фрески въ одномъ придѣлѣ храма Сан' Піетро ин' Монторіо въ Римѣ; простымъ величіемъ отличается здѣсь Вичеваніе Спасителя. Грандіозное Несеніе креста въ мадридскомъ музеѣ, и другое, поменьше, писанное на асидной доскѣ, прежде въ Сультовскомъ собраніи, а нынѣ въ Петербургѣ, — двѣ чрезвычайно значительныя работы; есть еще потрясающая картина бездыханнаго Христа на лонѣ Матери въ храмѣ Сан' Франческо въ Витербо. Въ берлинскомъ музеѣ — распятый и скончавшійся уже Христосъ, олавиваемый Магдалиною и Іосифомъ аримаоейскимъ. Въ одной часовнѣ (придѣлѣ?) бургесскаго собора находится замѣчательное въ высшей степени Святое Семейство. Не мало, наконецъ, портретовъ Себастьяно, въ которыхъ могучій, грандіозный замыселъ Микельанджело въ связи съ жаркимъ колоритомъ, съ полной жизни правдою и съ законченною живописною обдѣлкой Венеціанцевъ, производитъ удивительнѣйшій эффектъ. Есть ихъ нѣсколько въ неапольскомъ музеѣ, превосходный портретъ Андрея Доріи въ палаццо Дорія въ Римѣ, погрудное изображеніе женщины, ранней поры Себастьяно, строгое, изящное и мастерское, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ, и близко подходящій къ этому своимъ изъглуби-свѣтящимъ бронзовымъ тономъ и всѣмъ вообще характеромъ, удивительный женскій портретъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ, который, подъ названіемъ Форпарины, ошибочно приписываютъ Рафаэлю.

§ 6. Рафаэль Санти и его преемники. ¹

Рафаэль Санти изъ Урбино ² (родился въ Великую Пятницу, 28 марта 1483 г., умеръ въ Великую же пятницу, 6 апрѣля 1520), сынъ Джованни

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 78 и 78 — ² Главный объяснительный трудъ: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Многочисленные очерки у Landon, Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres. — Сравни Fr. Kuglor, Kleine Schriften, II, стр. 513, 523.

Санти, первое образование свое получилъ въ умбрійской школѣ, гдѣ глубокая сердечность замысла, иѣжная моделировка формъ и полная любви, деликатная обдѣлка считались тѣми именно качествами, къ которымъ наиболѣе долженъ стремиться художникъ. Со веѣмъ пыломъ юношеской души отдался онъ этому направлеиію; но когда таившійся въ немъ гений сталъ самобытнѣе заявлять свою мощь, душѣ его предстала и внѣшняя жизнь міра во всей ея свѣжести и отрадной силѣ, и бодро принялся онъ теперь за изученіе того, что выработано было великими мастерами искусства въ другихъ направлеиіяхъ (особенно во флорентинской школѣ), а равно и за тѣ художественныя совершенства, которыя представлялись въ памятникахъ классической древности. Но и при этомъ новомъ стремлеиіи онъ отнюдь не впалъ въ односторонность; развивши еще выше свои силы, поддерживаемый притомъ благоприятными обстоятельствами, онъ съумѣлъ слить оба направлеиія своей ранней и поздней юности въ гармонически-стройное единство и наглядно развернуть передъ людьми ту божественную красоту, которая представлялась внутреннему его созерцаиію. Красота формы, какъ выраженіе чистѣйшаго состояиія души, гармоническая соразмѣрность внутренняго и внѣшняго существованія, происходящее отсюда высокое и невозмутимое спокойствіе, — вотъ что составляетъ основную черту Рафаэлева искусства; созданія его носятъ печать полнѣйшей законченности стила; но формѣ стоятъ они на ряду съ антикомъ, но они въ то же время проникнуты духомъ христіанской кротости, и, наоборотъ, глубокія стремлеиія послѣдняго облечены здѣсь въ образъ яснѣйшаго, классическаго покоя. Но достигнуть подобной цѣли дано было только высшей нравственной силѣ и энергіи; а въ неразрывной связи съ этою силой было и то, что у Рафаэля въ самыхъ рѣдкихъ только случаяхъ проглядываетъ склонность къ манерной (разсчитанной на одинъ внѣшний эффектъ) обдѣлкѣ, тогда какъ у веѣхъ прочихъ мастеровъ, и именно у тѣхъ, которые стоятъ на вершинѣ художничества, она встрѣчается вовсе не такъ рѣдко. Благодаря той же нравственной силѣ, произведенія его никогда не останавливаются на достигнутой однажды ступени искусства, но обличаютъ непрерывное движеніе впередъ. Вотъ отчего повѣйшимъ разысканіямъ и удалось опредѣлить время различныхъ его работъ съ достовѣрной точностью, иногда по мѣсяцамъ; благодаря этому, мы можемъ прослѣдить ходъ его развитія во веѣхъ, мельчайшихъ даже постепенностяхъ, и если здѣсь найдется еще мѣсто для споровъ, то развѣ по очень частнымъ только вопросамъ.— При такихъ обстоятельствахъ, неизлишне будетъ привести иименно веѣ извѣстныя намъ картины Рафаэля.

Самымъ раннимъ художественнымъ образованіемъ Рафаэль несомнѣнно обязанъ своему отцу, о которомъ, какъ объ именитомъ мастерѣ, было упомянуто по поводу художниковъ, болѣе или менѣе родственныхъ умбрійской школѣ. Дѣло возможное, что онъ уже и въ эту пору произвелъ что-нибудь достойное вниманія; однако все то, что приписывали первоначальной дѣятельности его въ Урбино, оказалось приуроченнымъ къ нему неосновательно или даже совершенно напрасно. Въ 1494 г. умеръ отецъ, и Рафаэль повидимому векорѣ за тѣмъ перешелъ въ Перуджію, въ школу Перуджиню, гдѣ и оставался все время чуть ли не по 1504-й годъ. Здѣсь приискалъ онъ совер-

шенно къ направленію учителя. Есть нѣсколько работъ изъ Перуджинской мастерской, которыхъ школьный типъ отличается особенно пріятнымъ и благороднымъ нѣпшибомъ и которыя слывятся писанными его рукой или по крайней мѣрѣ съ его участіемъ: — Младенецъ Христосъ съ Іоанномъ Крестителемъ, въ ризницѣ Санъ-Піетро Малжоре въ Перуджии (коня съ Перуджино); въ большомъ образѣ Рождества Христова, что въ ватиканской галереѣ, (особенно въ головѣ Іосифа) признають слѣды его руки; Воскресеніе Спасителя въ той же галереѣ; и опять-таки Рафаэлю кисть видятъ въ большомъ, разсѣсненномъ теперь на престолышникѣ изъ павійской Чертозы, котораго главныя части находились прежде у герцога Мельци въ Миланѣ, а потомъ перешли въ Национальную Галерею въ Лондонѣ (II, 345). Здѣсь приписываютъ ему лики обоихъ архангеловъ, Михаила и Рафаила съ Товією. (?)

Къ 1500—1504 годамъ относятся болѣе самостоятельныя работы Рафаэля въ стилѣ Перуджино, принадлежація къ числу важнѣйшихъ произведеній цѣлой умбрійской школы. Для удобства обзора мы сопоставимъ ихъ въ нѣсколько группъ, при чемъ преемственный порядокъ отдѣльныхъ созданий обозначить въ то же время и поступательный ходъ развитія художника. Сначала, нѣсколько образовъ большаго размѣра, изъ которыхъ первые писаны еще въ 1500 году: двѣ иконы въ церкви Санта Тринитѣ въ Читта-ди-Кастелло, Св. Троица и Сотвореніе Евы, составлявшія первоначально обѣ стороны одной церковной хоругви; — Увѣщаніе св. Николая Толентинскаго (писанное также для Читта-ди-Кастелло, теперь уже не существуетъ); чествуемое четырьмя святыми Распятіе, прежде въ соборѣ кардинала Феша, теперь у лорда Варда въ Лондонѣ; — Увѣщаніе Царицы Небесной, въ ватиканской галереѣ въ Римѣ (три образа пределлы, т. е. подъ-икошника, Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и Срѣтеніе Господие, каждое отдѣльно въ той же галереѣ); — восхитительное Обрученіе Преев. Дѣвы въ миланской галереѣ Брера (1504). Потомъ разные образы Мадоннъ. Два въ берлинскомъ музеѣ; изъ нихъ большій (I. № 223) относится къ ранней, а меньшій (I. № 225) — къ поздней порѣ этого періода. Два другіе чрезвычайно нѣжно выполненные образа Мадонны въ Перуджии, одинъ (покамѣтъ) у графини Анны Альфани, другой въ домѣ Кошестабиле. — Далѣе другіе маленькіе образы, принадлежащіе отчасти къ пределламъ: два въ мюнхенской Шпакотекѣ, — Крещеніе и Воскресеніе Спасителя (?), и Жертвоприношеніе Каина и Авеля, прежде у торговца художественными произведеніями, Эммерсона, въ Лондонѣ; три круглыхъ образка (Христосъ и два святыя угодника), принадлежащіе королю прусскому, въ берлинскомъ музеѣ. — Тщательнѣе выполнены, какъ самобытныя картины: Видѣніе рыцаря (который спитъ, а по бокамъ его стоятъ въ видѣ двухъ женъ, Разгулъ и Дѣло жизни) въ Национальной Галереѣ въ Лондонѣ; погрудіе юности въ соборѣ короля Англійскаго въ Кенсингтонѣ. Потомъ идутъ нѣсколько образовъ, выполненныхъ Рафаэлемъ въ 1504 г. въ Урбино, послѣ того какъ онъ закончилъ Обрученіе Богородицы: Христосъ на горѣ Элеонской, прежде у семейства Габріелли въ Римѣ, теперь у одного частнаго владѣльца въ Англіи; св. Михаилъ и св. Георгій съ мечомъ, оба въ

парижскомъ музеѣ. (Иные считаютъ ихъ нѣсколько позднѣйшими). — Къ этому же наконецъ періоду относятся изготовленные около 1503 г. (весьма впрочемъ сомнительные) рисунки къ двумъ изъ картинъ бібліотеки сіенскаго собора, которыя выполнилъ Пинтуриккіо. (Одна изъ нихъ во флорентинскомъ музеѣ, другая — въ домѣ Бальдески въ Перуджии).

Осенью 1504 года Рафаэль посѣтилъ Флоренцію, что произвело потомъ рѣшительный поворотъ въ художественномъ его стремленіи.¹ Онъ, правда, оставался здѣсь не долго, но черезъ нѣсколько времени воротился опять и прожилъ тамъ почти до половины 1508 г. Съ первой же побывки его въ этомъ городѣ, стиль Рафаэля начинаетъ существенно измѣняться; онъ, правда, не покидалъ еще сначала умбрійской манеры, но старался уже придавать своимъ обликамъ формы болѣе полныя и достойныя; за тѣмъ исчезаетъ у него постепенно тотъ мечтательный, наклонный къ сентиментализму оттѣнокъ, который былъ принадлежностью Перуджиновыхъ послѣдователей, и онъ дѣль ото дня болѣе переходитъ къ свѣтлой наивности Флорентинцевъ, даже къ реалистическому ихъ воззрѣнію, причемъ однако все яснѣе и яснѣе проявляется свойственное ему лично тонкое чувство стила. — Изъ работъ первой поры этого періода, подъ преобладаніемъ умбрійскаго еще взгляда, слѣдуетъ назвать: одинъ заирестольный образъ, — на главной декѣ Мадонна съ четырьмя святыми, а въ полукружій надъ нею Богъ Отецъ въ сонѣ ангеловъ, — писанный для церкви св. Антонія въ Перуджии и находящійся теперь въ неаполѣскомъ королевскомъ замкѣ; не однородное въ различныхъ своихъ частяхъ, произведеніе это начато, кажется, до первой поездки во Флоренцію, а окончено уже послѣ. Образъ подъяконника (пределлы) разбѣяны по англійскимъ картиннымъ галереямъ; впрочемъ самому Рафаэлю принадлежатъ изъ нихъ только два: Несеніе Креста (въ Лейткортѣ) и Плачъ надъ тѣломъ Иисусовымъ (въ Баронгиллѣ). — Заирестольный образъ Мадонны съ двумя святыми, изъ церкви Сан' Фіоренцо въ Перуджии, нынѣ въ Бленгеймѣ въ Англій (1505 г.); средняя часть подъяконника, Провѣдъ Іоанна Крестителя, въ Бовудѣ, тамъ же. Ближе подходитъ къ послѣдней отличный образокъ Воскресшаго Христа, прежде у графа Паоло Тоби, а теперь въ городской брешіанской галереѣ — Величавый (сильно поврежденный) фресковый образъ, Иисусъ между ангелами и группами святыхъ въ одномъ придѣлѣ Сан' Северо въ Перуджии (1505). Далѣе три иконы Богоматери: такъ-называемая Мадонна дель-Грандука, собственность великаго герцога Тосканскаго; другая Мадонна, некогда принадлежавшая герцогу ди-Терранова въ Неаполѣ, а нынѣ перешедшая въ берлинскій музей; и наконецъ третья (гдѣ Младенецъ Иисусъ обнялъ Богоматерь) въ Пансангерѣ въ Англій. — Въ ближайшемъ переходѣ отъ умбрійскаго къ флорентинскому направленію стоятъ: такъ-называетъ

¹ Ко времени этой первой побывки Рафаэля во Флоренцію относится помѣченная 1505-мъ годомъ (принадлежащая вѣроятно Пинтуриккіо) Вечера въ бывшемъ женскомъ монастырѣ Сант' Онофріо (Via Фазина, № 4771). О причинахъ, по какимъ впродъ до убѣдительно-шихъ доводовъ, мы не рѣшаемся приписать это произведеніе Рафаэлю, смотри нашу Geschichte der Malerei, I, стр. 567.

мая Мадонна дель-Карделлино, въ трибунѣ флорентинскаго музея; такъ назыв. Св. Дѣва въ-зеленѣ, въ императ. галереѣ въ Вѣнѣ; Святое Семейство съ вѣрною пальмою, въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ; — нарядный образокъ св. Георгія съ конемъ, въ петербургскомъ Эрмитажѣ (1506 г.); небольшая Мадонна, изъ Орлеанскаго дома, потомъ въ собраніи Агуадо, теперь у г-на Делессера въ Парижѣ; Святое Семейство въ петербургскомъ Эрмитажѣ; большой образъ Святой Семьи, изъ дома Кашиджани, въ мюнхенской Пинакотекѣ; и знаменитое Положеніе во гробѣ (1507 г.), изъ церкви Санъ Франческо въ Перуджіи, теперь въ галереѣ Боргезе въ Римѣ. Принадлежащее къ этому образу полукружіе (люпетъ) съ ликомъ Бога Отца помѣщено надъ иконою Рождества Христова, работы Ор. Альфани, въ Санъ Франческо въ Перуджіи; образа подъякошника, представляющіе главныя добродѣтели, хранятся въ ватиканской галереѣ въ Римѣ. — Преобладаніе флорентинскаго характера обнаруживаютъ: Мадонна въ парижскомъ музеѣ, извѣстная подъ именемъ Белль Жардишьеръ, *Belle jardinière* (1507 г.); св. Екатерина Великомученица прежде у г-на Бекфорда въ Батѣ, теперь въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ; Мадонна изъ дома Темни — въ мюнхенской Пинакотекѣ; Мадонна изъ дома Колонны — въ берлинскомъ музеѣ; дивно-прекрасный образокъ святого Семейства, гдѣ Младенецъ Иисусъ сидитъ верхомъ на ягнцѣ, 1506 или 1507 г., перешедшій изъ Эскуріала въ мадридскій музей. — Далѣе, два запрестольныхъ образа: Мадонна ди-Пешиа (*Vierge au baldaquin*, Мадонна съ четырьмя святыми) въ галереѣ Питти во Флоренціи, не совсемъ готовая; и Взятіе Богородицы на небо у Э. Солли въ Лондонѣ, оконченное кажется рукой Ридаріо Гирлаидайо (?). Сейчасъ упомянутые образы Рафаэль оставилъ во Флоренціи недоделанными, когда въ 1508 г. былъ посылкою вызванъ въ Римъ. — Флорентинской его дѣятельности принадлежатъ еще нѣсколько портретовъ; именно: Анджелино Дони и его жены (около 1505 г.), въ галереѣ Питти во Флоренціи; одной молодой Флорентинки (прозванной Маддалена Дони) въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій; собственный портретъ Рафаэля въ томъ же музеѣ; портреты двухъ лицъ чернаго духовенства въ тамоншей академіи; молодой женщины въ галереѣ Питти (№ 229).

Около половины 1508-го года Рафаэль, какъ уже замѣчено, былъ вызванъ въ Римъ. Здѣсь прожилъ онъ двѣнадцать лѣтъ, до самой своей кончины; здѣсь создалъ величайшія произведенія и основалъ многочисленную школу, которая старалась усвоить себѣ и потомъ распространить далѣе его стиль. Въ высшей степени счастливымъ обстоятельствомъ для новаго и опять-таки преуспевающего развитія Рафаэля должно во первыхъ признать то, что вызовъ его въ Римъ какъ нарочно совпалъ съ тѣмъ именно временемъ, когда онъ достигъ полной художинческой свободы. Не лзя не согласиться, что въ послѣднихъ работахъ его во Флоренціи реализмъ флорентинской школы даетъ себя чувствовать съ извѣстной односторонностью, которая легко могла бы сбить его съ пути, будь творческая сила художника предоставлена самой себѣ безъ новаго и знаменательнѣйшаго притома содержаща; а съ другой стороны, еслибы обширныя задачи, представшія ему въ Римѣ, пришлись на его долю

гораздо раѣе той именно поры, онѣ легко могли бы подавить въ немъ свободное развитіе таланта. Теперь же эти задачи, которыя онѣ призванъ былъ разрѣшить и для осиленія которыхъ обладалъ уже всеми средствами, существенно пособили ему взойти на высшую и величественнѣйшую еще точку зрѣнія, съ которой должны были открыться его гевію болѣе глубокія прогляди въ самое существо вещей, болѣе полное ихъ сознаніе, болѣе возвышенный способъ облекать ихъ въ видимыя формы. На благоуспѣшное развитіе Рафаэля не могли притомъ не появлять, съ одной стороны, близость Макельанджело, который въ то же время приступилъ къ росписи потолка въ Сикстинской часовнѣ (правда сначала безъ всякаго сношенія съ Рафаэлемъ), и неизбѣжное между ними состязанье; а съ другой — непосредственное содѣйствіе классической древности, которое такъ радушно встрѣтило его въ Римѣ. — Впрочемъ, на различные труды, исполненные здѣсь Рафаэлемъ, также должно опять смотрѣть какъ на послѣдовательныя ступени его развитія. Раннія изъ нихъ по большей части носятъ на себѣ удивительно нѣжный и кроткій отпечатокъ; въ противоположность послѣднимъ работамъ флорентинскаго его періода, онѣ какъ будто бы возвращается здѣсь къ стремленію раннихъ своихъ лѣтъ, но такъ, что не остается уже и слѣда прежней его односторонности (то-есть — совсѣмъ особенныхъ типовъ умбрійской школы). Слѣдующія его работы выходятъ потомъ день ото дня величавѣе и смѣлѣе, приравниваясь болѣе къ направленію классическаго искусства; если мы не найдемъ въ нихъ той привлекательной нѣжности, какою отличались первыя, зато насъ вполне вознаграждаетъ высокое и увѣренное въ себѣ богатство духа, наложившаго на нихъ свою печать. Этими ступенямъ или моментамъ развитія отвѣчаютъ и вышшія обстоятельства, среди которыхъ трудился Рафаэль. Призванный въ Римъ папой Юліемъ II-мъ, человѣкомъ съ могучею энергіей и выдержкой, онѣ, пока папа этотъ былъ живъ (до 1513 г.), долженъ былъ волею и неволею безпрерывно заниматься первой начатой имъ работой (Стапцами); тогда какъ въ послѣдствіи получалъ отъ папы Льва X-го многообразные заказы, къ которымъ присоединялась еще бездна другихъ, и притомъ очень разнообразныхъ, со стороны. Къ тому же въ произведеніяхъ, принадлежащихъ ранней порѣ римской его эпохи, мы видимъ почти сплошь собственноручный трудъ Рафаэля; а послѣ онѣ былъ вынужденъ предоставлять большую или меньшую часть исполненія образовавшимся у него ученикамъ. Поэтому въ раннихъ его созданіяхъ мы удивляемся, хотя и въ тѣнѣ замкнутомъ кругу, преимущественно оригинальной выработкѣ до самодельчайшихъ подробностей; а въ позднѣйшихъ — болѣе уже избытку идей, неистощимому богатству творческой силы. — Для вѣднейшей удобности обзора мы представимъ и произведенія Рафаэлева римскаго періода въ особыхъ опять группахъ, при чемъ послѣдовательный порядокъ отдѣльныхъ его работъ будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ обозначать и постепенный ходъ его развитія.

Фрески въ Стапцахъ Ватикана (парадныхъ покояхъ папскаго дворца), — вотъ та именно работа, для исполненія которой онѣ былъ вызванъ въ Римъ; ими начинается тамонная его дѣятельность; онѣ трудился надъ ними до могилы, и только по его смерти были онѣ закончены вполне. Изъ сказаннаго прежде ясно само собой, что собственноручное участіе его въ позднѣйшихъ

работахъ по этому обширному предпріятію было не такъ значительно, какъ въ раннихъ (первыя были, пожалуй, даже и слишкомъ преисбрежены имъ, въ виду другихъ болѣе снѣжныхъ заказовъ). Рафаэлю предложена была задача изобразить здѣсь папскую власть такую, какою она тогда отчасти дѣйствительно была, отчасти же какою сама себя воображала, то есть, первоверховницею въ области не только духовныхъ интересовъ, но и мірскихъ. Онъ выполнилъ эту задачу благодаря тому, что умѣлъ слить въ своихъ композиціяхъ широкою рукой символическій элементъ съ элементомъ историко-драматическимъ. Частное ихъ содержаніе можемъ мы указать здѣсь только въ самомъ бѣгломъ обзорѣ. 1) Станца делла-Сеньятура * (1508—12), съ изображеніями, относящимися къ духовной жизни науки: богословія, поэзіи, философіи, правовѣдѣнія. 2) Станца д' Эліodoro (Иліодоровская, 1512—15), съ изображеніями божественнаго покровя надъ Церковью, въ особомъ примѣненіи къ обстоительствамъ той эпохи; главные картины: Изгнаніе Іліодора изъ храма іерусалимскаго; чудо при совершеніи миссы въ Больсенѣ **; избавленіе Рима отъ Атиллы; освобожденіе Петра апостола изъ темницы. 3) Станца делла' Инчендіо (Пожарищная, съ 1513), расписанная въ прославленіе папской власти; здѣсь особенно важна одна только картина пожара въ Борго. 4) Зала Константина (выполненная уже по смерти Рафаэля), съ картинами, представляющими основаніе свѣтской власти папъ Константиномъ; всего значительнѣйшее большое Константиново Побойще, исполненное Джуліемъ Романо и другими по Рафаэлевымъ рисункамъ; прочія картины отчасти даже вовсе не его композиціи.

Другою обширною работой была роспись такъ-называемыхъ Ватиканскихъ Ложъ, то-есть цѣлаго ряда аркадъ (вкругъ двора св. Дамазы), которыхъ постройка закончена была самимъ Рафаэлемъ и которыя какъ преддверіе ведутъ къ Станцамъ. Рафаэль получилъ этотъ заказъ отъ папы Льва X-го; но, говоря вообще, онъ участвовалъ въ немъ только сочиненіемъ, а выполнить послѣднее почти совершенно предоставилъ разнымъ своимъ ученикамъ. Въ тринадцати куполахъ, покрывающихъ эти ложи, изображены двадцать четыре библейскія сцены, предпочтительно ветхозавѣтныя; если въ первыхъ сценахъ, посвященныхъ міротворенію, Рафаэль уступаетъ картинамъ Микельанджело на потолкѣ Сикетинской часовни, зато въ изображеніяхъ высокой простоты быта патріарховъ онъ проявилъ опять благороднѣйшимъ и милнѣйшимъ вмѣстѣ образомъ всю свою личную оригинальность. Столпы и стѣны ложъ украшены декоративною только живописью, обдѣланою въ древнеклассическомъ стилѣ; но по изящному вкусу композиціи, по прекрасному чувству мѣры, соблюдаемой въ самыхъ легкихъ играхъ фантазіи, по неистощимому подлинно богатству послѣдней, роспись эта принадлежитъ къ своеобразнѣйшимъ созданіямъ мастера и къ замѣчательнѣйшимъ въ своемъ родѣ работамъ вообще. Выполненіемъ ея занимался преимущественно Джованни да-Удине.

* Сеньятурой (Camera della Segnatura) называлась палата окончательныхъ рѣшеній, утверждаемыхъ папскою поднисью.

** Есть преданіе, что въ Больсенѣ, при возношеніи честныхъ даровъ однимъ невѣрующимъ священникомъ, совершилось чудо: на освященныхъ частицахъ внезапно выступила кровь.

Въ качествѣ третьей большой работы должно назвать Картоны обоевъ, предназначенныхъ для украшенія Сикстинской часовни. Изготовление ихъ (опять-таки съ помощью учениковъ) относится къ первымъ мѣсяцамъ по воцареніи Льва X-го (1513—14); обои ткались въ Аррасѣ во Фландріи и были уже отчасти готовы въ 1518-мъ году. Содержаніе картинъ составляютъ сцены изъ дѣяній апостольскихъ, выбранныя съ тою цѣлью, чтобы онаглядить важнѣйшіе моменты исторіи зарождающейся Церкви; композиція держалась только историко-драматичной стороны, но съ такимъ величавымъ замысломъ и развитіемъ событій, что здѣсь классичность Рафаэлева стиля достигла чуть ли не высшей своей степени. Обои, числомъ десять, хранятся теперь въ Ватиканѣ, а изъ картоновъ уцѣлѣло семь, которые находятся въ замкѣ Гамтонкортъ въ Англіи; подъ главными изображеніями обоевъ помещены по поколю еще мелкія одноцвѣтныя картинки, содержащія въ себѣ сцены отчасти изъ апостольскихъ же дѣяній, отчасти изъ жизни Льва X-го. — Кроме того есть въ Ватиканѣ другой рядъ обоевъ, представляющихъ событія изъ жизни І. Христа. Они выполнены вѣроятно только по смерти Рафаэля и, кажется, сработаны по небольшимъ сравнительно рисункамъ мастера; хотя и между ними встрѣчаются композиціи величественной красоты, однакожь нѣкоторые изъ нихъ дотога отъѣсны въ замыслѣ и стилѣ, что едва ли даже можно предполагать здѣсь дѣйствительный образецъ, его рукѣ.

Къ этимъ тремъ большимъ работамъ примыкаютъ вонервыхъ двѣ фрески мѣньшихъ размѣровъ, сработанныя Рафаэлемъ для римскихъ церквей: образъ Ісаи пророка въ Сант' Агостино (1512 г., выдающій не слишкомъ удачное подражаніе стилю Микельанджело); и прекрасное изображеніе четырехъ Свилья съ ангелами въ Санта Марія дель-Паче (1514). — Рядомъ съ ними идутъ рисунки мозаичныхъ картинъ для купола одной часовни въ Санта Марія дель-Поло, представляющихъ планетную систему (1516), а также слабыя остатки фрескъ (Мученичество св. Фелицитаты), бывшихъ прежде въ маленькомъ охотничьемъ замкѣ ла-Мальяна, подъ Римомъ (1518—20), и теперь снятыхъ.

Потомъ весьма значительно число его масляныхъ станковыхъ работъ, — Мадоннъ, Святыхъ Семействъ, разныхъ другихъ образовъ, большихъ за престольныхъ иконъ и наконецъ портретовъ. Я привожу ихъ по этимъ именно рубрикамъ, оговаривая опять, что и здѣсь предметною чередой отдѣльныхъ произведеній обозначаются вышеуказанные моменты его развитія. Въ числѣ Мадоннъ съ Младенцемъ Иисусомъ, къ которому часто присоединяется еще маленькій Іоаннъ, слѣдуетъ назвать: Мадонну изъ дома Альбы, въ петербургскомъ Эрмитажѣ; Мадонну изъ дома Альдобрандини, у леди Гарвагъ въ Лондонѣ; такъ-называемую Вьержъ о Діадѣмѣ (св. Дѣву съ діадемой), въ парижскомъ музеѣ; Мадонну Лоретскую (которая теперь исчезла; есть много ея повтореній, обыкновенно называемыхъ *Vierge au linge*; лучшее изъ нихъ у г-на Лори во Флоренціи); Богоматерь съ Младенцемъ, прежде у г-на Роджерса въ Лондонѣ; такъ-называемая Мадонна дельла Седіа (то есть на стулѣ), въ галереѣ Питти во Флоренціи; такъ-назыв. Мадонна дельла-Тенда (то есть подъ навѣсомъ или шатромъ), въ мюнхенской Пинакотекѣ (и собственноручное повтореніе въ туринской галереѣ); Мадонна въ Бриджватерѣ.

ровской галереѣ въ Лондонѣ. Далѣе, такъ-назыв. *Vierge aux Candelabres* (Богоматерь со свѣщницами), недавно проданная изъ собранія герцога Луккского въ Англію, вся Рафаэлевой руки, за исключеніемъ двухъ приписанныхъ ангеловъ; такъ-назыв. *Мадонна дель'Импаната* (то-есть съ заклепаннымъ бумагой окномъ), въ галереѣ Питти во Флоренціи, не совсѣмъ додѣлана кистью мастера; *Мадонна дель-Пасседжо* (то-есть Богоматерь на прогулкѣ), въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ, выполненная очевидно по рисунку Рафаэля Джуліемъ Романо.

Святія Семейства, обыкновенно многочисленныя, относятся по большой части къ позднѣйшей Рафаэлевой порѣ (именно къ 1517-му и къ 1518-му году). Сюда принадлежатъ: выполненная не самимъ мастеромъ, известная подъ именемъ «жемчужины», Святая Семья, въ мадридскомъ музеѣ (по той же композиціи написана Джуліемъ Романо такъ-называемая *Мадонна делла-Гатта*, то-есть съ кошкою, въ музеѣ неапольскомъ); Святое Семейство, расплотившееся подъ дубомъ, также въ мадридскомъ музеѣ (воспроизведенное рукой какого-то Нидерландца, подъ именемъ *Vierge au lézard*, т. е. Св. Дѣвы съ ящерицей, въ галереѣ Питти и въ друг. мѣстахъ); разныя другія Святія Семьи (съ большимъ или мѣньшимъ участіемъ самого Рафаэля) въ Испаніи и въ англійскихъ собраніяхъ; маленькій образъ этого содержащій въ парижемскомъ музеѣ, и большая икона, писанная для Франциска I-го, тамъ же (1518). Къ этимъ живописнымъ произведеніямъ присоединяется еще свиданіе Маріи съ Елисаветою, въ Эскуріалѣ.

Изъ другого рода иконъ должно въпервыхъ привести образокъ Видѣнія Эзекииля, въ галереѣ Питти во Флоренціи, относящейся къ ранней порѣ Рафаэлева пребыванія въ Римѣ и раскрывающей на малѣйшемъ пространствѣ всю блестящую великость его генія. Потомъ — образа большаго размѣра: Св. Цецилія посреди четырехъ другихъ святыхъ, въ болоньской Пинакотецѣ (около 1513); архангелъ Михаилъ, въ парижемскомъ музеѣ (1517), и св. Маргарита, тамъ же (сильно смыта); Креститель Іоаннъ, въ трибунахъ флорентинскихъ Уффицій (вѣроятно, съ небольшимъ только участіемъ Рафаэля и законченъ послѣ его смерти; есть много позднѣйшихъ повтореній этого образа). — Въ числѣ большихъ запрестольныхъ иконъ слѣдуетъ, наконецъ, назвать: *Мадонну ди-Фульвию* (*Vierge au donataire*, то-есть Св. Дѣву со вдателемъ, 1511), въ ватиканской галереѣ; *Мадонну дель-Пеше* (то-есть съ рыбою), въ мадридскомъ музеѣ; такъ-называемую Сикстинскую, въ дрезденской галереѣ, — самое свободное изліяніе чисто-Рафаэлева духа; *Песеніе Креста* (называемое *lo spasimo di Sicilia*, то-есть «сицилійской скорбью», *) въ мадридскомъ музеѣ; ¹ и Преображеніе, въ галереѣ Ватикана, — руки самого Рафаэля, но вполне законченное только послѣ его смерти; глубокая содержащемъ символика и драматическая оживленность дѣйствія сливаются здѣсь въ одно высоко-поэтическое цѣлое.

Къ этому же періоду относятся портреты: папы Юлія II-го, въ галереѣ Питти (многочратно повторенный); папы Льва X-го съ двумя кардиналами,

* Оно писано для монастыря Санта Марія делло-Спазимо, въ Палермо.

¹ См. Fr. Kugler, *Kleine Schriften*, II, стр. 594.

въ той же галереѣ; такъ-называемый портретъ Феррарини, возлюбленной Рафаэля, очень молодой и едва олтвой, во дворцѣ Барберини въ Римѣ (около 1509, повторенный много разъ); Юанны Аррагонской, супруги Леканіо Колонны, въ Луврѣ (одна голова руки Рафаэля, портретъ былъ часто повторяемъ); Биудо Альтовити, въ мюнхенской Пинакотецѣ (напрасно выдаваемый за собственный Рафаэлевъ); портретъ одного скринача въ палатцѣ Шіарра въ Римѣ (1518) и близко подходящій къ нему по замыслу и обдѣлкѣ портретъ свѣтлокудраго юноши, подпершаго голову рукой, въ Луврѣ; графа Кастильоне, тамъ же; кардинала Бибіэны и Федры Ингирами, оба въ галереѣ Питти; двухличная картина, съ изображеніемъ Венеціанцевъ Беадзано и Наваджеро, въ галереѣ Дорія въ Римѣ; наконецъ, въ галереѣ Питти во Флоренціи, отмѣченный невѣдомо чьимъ, дивно-прекрасный женскій портретъ, который почти рѣшительно можно признать за Феррарининъ, разумѣется идеализованный художникомъ (1518). Все другіе приписываемые ему портреты или сомнительны, или же доказанно-подложны.

Въ Римѣ же выполнилъ Рафаэль еще цѣлый рядъ фресекъ, которыхъ сюжетъ почерпнуть изъ міровъ классической древности. Онѣ развертываютъ передъ нами картины высокой и вмѣстѣ свѣтлой жизни, чудной всякихъ страстей и заботъ, и усаждающейея только красотой. Сюда относятся живописныя работы его въ виллѣ Фарнезинѣ: Галатея (около 1514), и сцены изъ исторіи Пенхей (около 1518—20); послѣднія на потолкѣ большой галереи, выходящей въ садъ. Далѣе — рядъ картинъ, изображающихъ всевластную силу любви въ природѣ, въ кунальнѣ кардинала Бибіэны въ Ватиканскомъ дворцѣ (верхній этажъ надъ ложами; подражанія имъ Джулія Романо въ такъ-называемой вилла Спада, на Палатинѣ). Изъ фресекъ виллы, слывающей за Рафаэлеву (которыя теперь вышлены и перенесены въ галерею Боргезе), — бракъ Александра Великаго съ Роксаной, выполненный по его композиціи. — И ми. др.

Между учениками и послѣдователями Рафаэля ¹ значительнѣйшимъ былъ Джуліо Пицци, прозванный Джуліо Романо (1492—1546); онъ всѣхъ рѣшительнѣе старался усвоить себѣ стиль и манеру учителя. Поэтому Рафаэль употреблялъ въ дѣло преимущественно его, вездѣ, гдѣ приходилось выполнять важныя художественныя предпріятія. Однакожъ у него не было ни цѣлности, ни граціи, ни цѣломудренности учителя, и собственное его направленіе скорѣе влекло его къ тому, чтобы раскрывать въ быстрыхъ чертахъ бойкую и свѣжую естественную жизнь, безъ всякой заботы о глубокой задумчивости. Вотъ почему онъ охотно предпочиталъ церковной живописи изображеніе античныхъ, въ особенности — мионческихъ сюжетовъ, конечно

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 79, А.

болѣе отвѣчавшихъ подобному направленію. Тѣмъ не менѣе, въ первое время по кончинѣ Рафаэля, когда духъ великаго мастера и близость его трудовъ еще оказывали на Джуліо непосредственное вліяніе, онъ произвелъ нѣсколько значительныхъ и достойныхъ вообще иконописныхъ работъ, каковы напри- мѣръ: Побіеніе камнями св. Стефана, въ храмѣ первомученика въ Генуѣ; Мадонна со святыми, надъ главнымъ престоломъ церкви Санта Марія делль' Анима въ Римѣ, Святое Семейство, что въ дрезденской галерей, и мн. др. Къ тому же времени относятся и нѣкоторыя фрески мионческаго содер- жанія, еще отличающіяся какою-то свѣтлой пріятностью, именно въ виллѣ Мадама и въ виллѣ Ланте, близъ Рима. — Въ 1524-мъ году Джуліо былъ вызванъ въ Мантуу; здѣсь (какъ уже было сказано) открылось широкое поле для архитектурнаго его таланта, да вмѣстѣ представился ему удобный случай развернуть богатство своей фантазіи и по части живописи. Онъ самъ и скоро собравшіеся вокругъ него ученики наполнили обширныя чертоги фре- сками, которыхъ сюжеты все сплошь принадлежатъ антику; надо однакожь замѣтить, что изъ этихъ работъ съ каждымъ днемъ болѣе исчезали прежняя сила таланта, прежній благородный и очищенный смыслъ, что конценція часто до- ходила до пошлости, а способъ передачи до грубости и неизящества. Осо- бенно должно привести здѣсь работы по двумя чертогамъ: тѣ, которыя были произведены въ старомъ, городскомъ, герцогскомъ дворцѣ (въ одномъ покоѣ нижняго этажа, называемомъ метрдотельскимъ, Уффиціо делла-Скалькерія, сцены изъ Дианиной охоты, въ довольно благородномъ еще стилѣ, напоминаю- щемъ Рафаэля, и въ главномъ дворцовомъ залѣ — исторія Троянской войны), и работы въ загородномъ дворцѣ дель-Тѣ (двѣ залы, съ низверженіемъ Ги- гантовъ и со сценами изъ исторія Пейхеи и проч.; мастереки неполненные и тщательно-колорированные рисунки для послѣднихъ хранятся въ виллѣ Альбани въ Римѣ). Станковыхъ картинъ этой позднѣйшей эпохи Джулія Ро- mano вообще не много, и только нѣкоторыя изъ нихъ значительны; содер- жаніе также обыкновенно взято изъ мифовъ. — Вліяніе этого мастера на школу Мантуи и соседнихъ городовъ, особенно на кремонскую, было, при большомъ его талантѣ и видномъ положеніи, очень сильно и въ совокупности невы- годно. Однакожь изъ учениковъ и помощниковъ его въ мантуанскихъ рабо- тахъ хвалятъ за хорошія художественныя способности Ринальдо Маццо- вано (нѣсколько престольныхъ образовъ въ церквяхъ родного его города), Фермо Гвизони и Бенедетто Шапьи изъ Пенны. Ипполито Андре- али, писавшій далеко за первую половину 16-го вѣка, опираясь больше на вліянія пармской школы и даже еще на Мантешинны, ¹ сумѣлъ счастливо уклониться отъ манеры Джулія Романо. Значительнѣйшій ученикъ послѣд- няго, Франческо Приматиччіо (1490—1570), былъ вызванъ во Фран- цію и руководилъ тамъ, на ряду съ другими работами, художественнымъ укра- шеніемъ замка Фонтенеблѣ, гдѣ старались подражать богатой отдѣлкѣ мантуанскихъ чертоговъ; но мало изъ всего этого дошло до насъ. ² Глав- нымъ помощникомъ ему въ этихъ трудахъ былъ Шикколо делль' Аббате

¹ См. O. Müндler, Essai, стр. 225 и сл. — ² См. Waagen въ Deutsches Kunstblatt 1856, стр. 198.

изъ Модены (около 1509—1571). Ихъ стиль, близкій къ Джуліеву направлению, но гораздо болѣе маурный, обличаетъ изысканное стараніе поддѣлаться подъ антикъ; Пикколо соединялъ съ этимъ еще и корреджіевскія воспоминанія. — Кромѣ того, изъ учениковъ Джулія Романо слѣдуетъ назвать миниатюриста Джуліо Кловіо (1498—1578), чьи работы отличаются щегольской обдѣлкой, но повидному также черствы и изысканны. (Ему принадлежатъ между прочимъ миниатюры одного молитвенника въ запольской бібліотекѣ и рукописнаго Данта въ ватиканской; сверхъ того прекрасное Святіе со Креста, въ палаццо Питти во Флоренціи).

Второй ученикъ Рафаэля былъ Піетро Бонаккорел изъ Флоренціи, по прозванію Пьеринъ дель-Вага (1500—47). Близкій къ Джуліо по направленію ума и производительной способности, онъ не имѣлъ однако энергической его полноты и скоро вдалека въ ремесленную маюру. Главная дѣятельность его принадлежитъ Генуѣ, гдѣ онъ изобразилъ палаццо Дорія на подобный же ладъ; всего лучше тамъ герои дома Дорія, написанные по стѣнамъ одной галереи; есть сверхъ-того много пріятныхъ декораций. Изъ станковыхъ его работъ значительнѣе всѣхъ портретъ кардинала Поля въ Альторіѣ. Онъ образовалъ въ Генуѣ множество учениковъ, изъ которыхъ можно назвать Ладзаро и Пауталеона Кальви.

Андреа Саббатини, прозванный Андреа да-Салерно (1480—1545), обучился въ Неаполѣ въ школѣ Донзелли и написалъ нѣсколько привлекательныхъ вещей, въ стилѣ послѣдняго. Въ первые годы Рафаэлева пребыванія въ Римѣ посѣщаль онъ школу этого мастера и благодаря ему существенно преуспѣлъ въ своемъ направленіи. Впослѣдствіи склонился онъ болѣе къ общимъ типамъ римской школы. Работы этого милостиваго художника есть въ музеѣ и въ церквахъ Неаполя. Ученики и послѣдователи его: Франческо Саптафедде, сынъ послѣдняго Фабриціо, и Джаибернардо Лама. — ДжаиФранческо Пелли, изъ Флоренціи, прозванный иль-Фатторе (1488—1528), посредственный ученикъ Рафаэля, въ позднѣйшую свою пору также работалъ въ Неаполѣ и содѣйствовалъ тамъ распространенію римскаго стиля въ болѣе обширномъ кругу. — Раино и Полидоро Кальдара, прозванный Полидоро да-Караваджо, перешелъ изъ Рафаэлевой школы въ Неаполь. Въ Римѣ, работая вмѣстѣ съ Матурино, украсилъ онъ фасады многихъ дворцовъ рельефными навѣдъ композиціями, которыя выполнялъ въ два тона или аль-сграффитто¹ (только очень немногое изъ этого сохранилось); въ неапольскихъ своихъ произведеніяхъ (въ тамошнемъ музеѣ) обнаруживаетъ онъ рѣшительно-натуралистическое направленіе, доходящее у него въ большемъ Песеніи Креста до весьма значительнаго эффекта. — Сюда же принадлежитъ и рано умершій Пеллегрино Мулари или Аретузи, изъ Модены.

¹ Для сграффитто стѣна крылась сначала темной краскою, и когда послѣдняя высохнетъ, на нее накладывалась другая, свѣтлая уже краска. Эту-то и процарапывали потомъ остроконечнымъ инструментомъ по рисунку, такъ чтобы въ штрихахъ выступалъ вездѣ темный первый грунтъ.

Многіе художники, образовавшіеся первоначально въ школѣ Франческо Франчіи въ Болоньѣ, перешли потомъ въ школу Рафаэля или, даже и не посѣщая ея, приняли за образецъ рафаэлевскій стиль. Къ первымъ принадлежатъ: Тимотео Вити (или делла-Вите, около 1470—1523) изъ Урбино, который въ раннихъ своихъ трудахъ подходитъ къ задушевной манерѣ Франчіи, особенно въ чрезвычайно пріятномъ образѣ св. Магдалины въ болоньской Пинакотекѣ, въ Благовѣщеніи съ Іоанномъ Крестителемъ и св. Севастьяномъ въ Брерѣ миланской, и въ разныхъ иконахъ урбинской соборной ризницы и собора въ Губбіо, впоследствии же становится плохимъ подражателемъ Рафаэля; — и Бартоломмео Раменги, прозванный Баньякавалло (1484—1542), одинъ изъ благороднѣйшихъ и самобытнѣйшихъ рафаэлитовъ, котораго работы однакожъ рѣдки. Главныя произведенія: полный благородства и достоинства престольный образъ въ дрезденской галерей, другой въ берлинскомъ музеѣ, третій (Обрѣзаніе, прежде приписываемое Джуліо Романо) въ Луврѣ; фрески — въ Санта Марія делла Ноче въ Римѣ. — Изъ другихъ учениковъ Франчіи должно привести здѣсь: Иниоццо Франкуччи да-Имола, привлекательнаго задушевною, но вовсе безъ фантазій, заимствующаго часто цѣлыя группы изъ Рафаэлевыхъ картинъ (въ болоньской Пинакотекѣ и др. мѣст.); — Джироламо Маркези да-Котиньйола, способнаго и дѣльнаго художника; ¹ — Пеллегрино Тибальди (прозваннаго Пеллегрино да-Болонья, въ отличіе отъ Пеллегрино Мунари да-Модена), вполне эклектическаго мастера, писавшаго преимущественно въ Испаніи; и мн. др.

Изъ старой феррарской школы перешелъ къ Рафаэлю Бенвенуто Тизио, по прозвищу Гарофало (1484—1539), образовавшійся отчасти въ Кремонѣ. Произведенія его, особенно принадлежащія ранней его порѣ, отличаются какою-то поразительною эффектною колоритомъ; впоследствии онъ не безуспѣшно соединяетъ съ этимъ тины рафаэлевскаго пошиба. Впрочемъ онъ не обладалъ особеннымъ богатствомъ фантазій; напротивъ, въ картинахъ его замѣтенъ по большей части какой-то простоватый оттѣнокъ, силовъ переходящій въ будничность. Онъ часто встрѣчается въ итальянскихъ галереяхъ; главныя его работы можно видѣть въ Феррарѣ (именно въ церкви Сан' Франческо и въ публичной галерей, называемой Атенео); другія значительныя произведенія въ галереяхъ Боргезе, Дорія, Шiarра и Киджи, также въ капитулѣйскомъ собраніи въ Римѣ и въ др. мѣст. — Подобное же стремленіе видно у многихъ феррарскихъ его современниковъ. Такъ наприм. у Лодовико Мадзолино (1484—1530), который однакожъ болѣе держится еще старобытнаго наравленія и умышленно разрабатываетъ фантастическій элементъ какъ въ самой композиціи, такъ и въ блескѣ красокъ (главныя произведенія его въ берлинскомъ музеѣ); такъ еще у братьевъ

¹ Его не должно смѣшивать съ несравненно привлекательнѣйшими, старшими мастерами, Бернардино и Франческо Котиньйола, собственно Цаганелли, изъ равеннатской школы, всего же скорѣй — венеціанскаго образованія, которыхъ работы, стоя чуть не на одной высотѣ съ произведеніями Чимы да-Конельяно и отличающія по большей части цвѣтстыми колоритомъ и самой щегольской законченностью, попадаютъ въ миланской Брерѣ и въ другихъ мѣстахъ. — О. М.

Досси, особенно у даровитого, огнеколеритнаго Доссо Досси, который отличался притомъ болѣе свободою энергіей, но вносилъ въ обыкновенно впадающую въ необузданную фантастичность (важнѣйшія работы его въ дрезденской галереѣ; одно колосальное и поразительно-эффектное произведение въ феррарскомъ Атенео; прекрасный за престольный образъ въ моденскомъ соборѣ; Цирцея въ палаццо Боргезе въ Римѣ; фрески, болѣею частью ранней его поры, тичіановскія по характеру, въ феррарскомъ замкѣ); такъ же и у нѣкоторыхъ другихъ, сравнительно низшихъ художниковъ.

Остальные ученики Рафаэля не имѣютъ самостоятельно важнаго значенія. Объ иныхъ, каковы Чезаре да-Сесто и Гауденціо Феррари, было упомянуто по поводу тѣхъ школъ, къ которымъ относятся они ближе чѣмъ къ Рафаэлевой. Былъ также названъ и Венецианецъ Джованни Пани да-Удине (1487—1564), припимавшій особенное участіе въ декорации ватиканскихъ ложъ и вообще отличавшійся самой щегольской обдѣлкой декоративной живописи. Въ палаццо Гримани въ Венеціи есть нѣсколько сводчатыхъ потолковъ, которые онъ расписалъ чрезвычайно изящными, веселыми декорациями въ великолѣпныхъ и полносочныхъ краскахъ.

§ 7. Мастера венеціанской школы. ¹

Цвѣтъ венеціанской живописи развернулся на почвѣ тѣхъ самыхъ стремленій, которыя еще и въ концѣ 15-го вѣка придали тамошней школѣ свое образно-важную значительность. Мы видѣли, какъ полуантичный элементъ падуанской школы и тонкій, возбужденный фламандскимъ вліаніемъ натурализмъ, миловидно сочетались тамъ въ одно стройное гармоническое въ себѣ направленіе. Съ усиленной энергіей стремились теперь тамъ по этому пути, и достигли цѣли — преобразить отрадное величіе античнаго искусства наново, не наружно вѣрнымъ подражаніемъ отдѣльнымъ его произведеніямъ, но такъ, чтобы возсозданіемъ внутренняго его существа изъ глубины полнаго, свободного человѣческаго чувства, ввести его пропикнутымъ до новой жизни въ современность, въ настоящее. Какъ въ произведеніяхъ венеціанской скульптуры (наприм. въ ломбардіевскихъ, въ работахъ рѣзчиковъ монетъ и камней), такъ же точно и здѣсь, тѣсное сродство съ антикомъ составляетъ основную черту художественнаго стремленія; но то, что у ваятелей проявлялось болѣе или менѣе въ видѣ чистаго подражанья, то самое предстаетъ намъ у живописцевъ, подъ одушевляющимъ напѣиемъ натурализма, въ свободной и самостоятельной жизненности. Мы видимъ въ этихъ картинахъ то же высокое, ни въ чемъ не нуждающееся самодовѣніе, ту же ясную чистоту плотскаго существованья, какими удивляетъ насъ антикъ; но свойства эти схвачены притомъ со всею теплотою жизни, они снова предстаютъ

¹ Denkmäler der Kunst, pls. 67.

намъ непосредственно, воочію, и являются поэтому въ томъ полномъ очарованіи свѣта и красокъ, въ какомъ глазъ нашъ дѣйствительно видитъ передъ собой живые облики. Эта выработка колорита именно и составляетъ самое казистое, самое ошутительное на видъ изъ всѣхъ техническихъ преимуществъ венеціанской школы. Но если мастера этой школы, при такомъ взглядѣ, были тѣсно связаны съ насущной дѣйствительностью, съ жизнью настоящаго, то, съ другой стороны, не могли же они совершенно отрѣшиться и отъ болѣе глубокихъ ея интересовъ, не могли же обойти и такихъ моментовъ, гдѣ внутреннее настроеніе души въ свою очередь изображается наглядно, и даже иногда въ высшей степени разительно.

Джорджіо Барбарелли изъ Кастельфранко, прозванный Джорджоне (около 1477—1511), былъ первый мастеръ венеціанской школы, который открылъ это новое направленіе и отъ неразвязныхъ пріемовъ старой живописи перешелъ къ величавой свободѣ замысла и къ широкой, смѣлой обдѣлкѣ. Онъ учился у Джованни Беллини, и, въ раннихъ трудахъ своихъ, является рѣшительнымъ послѣдователемъ своего наставника. Въ позднѣйшихъ же произведеніяхъ дошелъ онъ постепенно до той своеобразно пылкой, немного терпкой силы, которая носитъ въ себѣ еще не вполне раскрывшійся цвѣтокъ сроднаго Венеціанцамъ высокаго жизненнаго чувства. Въ этомъ родѣ есть нѣсколько превосходныхъ Мадоннъ его рукъ, также нѣсколько запрестольныхъ образовъ; но послѣдніе очень рѣдки. Между ними первое мѣсто принадлежитъ запрестольному образу въ приходской церкви родины его, Кастельфранко, — единственная вполне достовѣрная работа юныхъ лѣтъ этого мастера, которая подтверждена за нимъ и документальнымъ актомъ; это — Мадонна на престолѣ, со святыми Либераломъ и Францискомъ, — торжественная по замыслу композиція, обдѣланная съ удивительной свободой кисти. Самое большое и значительное изъ дошедшихъ до насъ произведеній Джорджоне — прекрасная, многоликая картина Соломонова Суда, находящаяся въ Книгстон' Леден, близъ Вимборна. Она изящнѣйшаго риема въ расположеніи, глубоко продумана и оригинальна въ композиціи, великолѣпна по колориту, полна характера и очаровательна въ женскихъ особенно фигурахъ. То обстоятельство, что картина эта осталась неоконченной, доставляетъ притомъ любопытныя поясненія насчетъ художественныхъ пріемовъ мастера и цѣлой венеціанской школы вообще.¹ При всѣхъ претерпѣнныхъ имъ поврежденіяхъ, потрясающей силой и самымъ глубокознаменательнымъ расположеніемъ, отличается образъ Тѣла Христова, поддерживаемаго ангелами на краю гроба, въ Монте ди-Шета въ Тревизо. Также очень пострадавшею юношескою работой Джорджоне должно повидимому считать, перешедшій изъ Вудбѣрнова собранія въ лондонскую Національную Галерею,

¹ Ваагенъ, описывая эту картину въ Дополненіи къ своему *Treasures of Art*, стр. 380 и сл., считаетъ ее послѣднимъ произведеніемъ этого мастера, именно потому что она неокончена; я же, совсѣмъ напротивъ, нахожу, что и строго симметрическое еще расположеніе, и беллиниевская твердость и опредѣленность рисунка, и тщательная законченность отдельныхъ частей, и юношескій характеръ всего замысла, и наконецъ сходство головного типа съ тѣмъ, какой замѣчается въ кастельфранкскомъ запрестольномъ образѣ, — все это рѣшительно обличаетъ раннюю пору художника. — О. М.

большой запрестольный образъ Мадонны на тронѣ, съ упавшимъ передъ ней на колѣни рыцаремъ. Наконецъ, мастерскимъ его произведеніемъ слѣдуетъ назвать маленькое Поклоненіе волхвовъ, прежде въ галереѣ Феша, а теперь въ Англій. Однакожь онъ не долго остается въ старозавѣтномъ кругу религіозныхъ изображеній, но открываетъ себѣ съ нетипично-поэтическимъ талантомъ просторнѣйшее поприще, ближе отвѣчающее его способности къ замыслу и обдѣлкѣ художественныхъ произведеній. Въ этомъ именно родѣ созданы имъ большею частію еще въ молодости разныя полуаллегорическія картины; потомъ — характерныя головы, иногда многія вмѣстѣ заразъ, между прочимъ такъ-называемый концертъ, три чрезвычайно-характеристическія погрудія въ галереѣ Питти во Флоренціи, и подобная же, повѣствовательная можно-сказать, картина въ Луврѣ, а также, повидимому, еще другая, бѣгло, но мастерки-обдѣланная вещь, которая была прежде въ собраніи покойнаго лорда Нортвика, а теперь въ рукахъ одного частнаго лица въ Лондонѣ; далѣе, — Три астролога или мага, закощенные Себастьяномъ дель-Пюмбо, въ вѣнскомъ Бельведерѣ, и еще одна картина, тамъ же, изображающая молодого человѣка, на котораго наналъ воинъ. Сверхъ-того, нѣсколько легендарныхъ сцѣнъ, обдѣланныхъ съ величаво-свободною фантазіей, — какъ на примѣръ его Морская буря, въ венеціанской академіи, правда до того записанная, что въ ней ужъ и не распознаешь теперь кисти Джорджоне; особенно же разныя картины болѣе или менѣе идиллическаго характера, каково между прочимъ милое изображеніе Іакова съ Рахилью въ дрезденской галереѣ. Этотъ мастеръ расписывалъ, наконецъ, фресками паружность многихъ зданій, особенно Пѣмецкаго Подворья (Фондако де' Тедески) въ Венеціи; слабые слѣды такой росписи уцѣлѣли еще и теперь.

Изъ учениковъ Джорджоне особенно значителенъ Фра Себастьяно дель-Пюмбо, про котораго было упомянуто, когда шла рѣчь о послѣдователяхъ Микельанжело; прежде чѣмъ примкнуть къ манерѣ этого мастера, онъ былъ явнымъ подражателемъ Джорджоне. (Главное произведеніе этой ранней его поры — вышеприведенный запрестольный образъ въ Санъ Джованни Кризостомо въ Венеціи). Потомъ Джованни Паппи да-Удице, также упомянутый прежде въ числѣ учениковъ Рафаэля. Далѣе, — Джироламо Романино изъ Брешии, художникъ съ значительнымъ талантомъ и энергическимъ исполненіемъ; (лучшій ранній трудъ въ Санъ Франческо, въ Брешии, 1502-го года; въ Санта Джустиа въ Падуѣ величественный на-престольникъ; сверхъ-того многочисленныя фрески въ Брешии и окрестностяхъ вплоть до Триента, гдѣ онъ расписалъ епископскій замокъ.¹ Джованни Джироламо Саволдо, также изъ Брешии, способный и дѣловый мастеръ, только съ холодноватымъ и сѣроватымъ тономъ колорита и съ какою-то излишней строгостью въ замыслѣ (главная работа въ миланской Брерѣ). — Другимъ отличнѣйшимъ послѣдователемъ Джорджоне былъ Джакомо Пальма, или-Веккіо, не имѣющій однакожь строгой силы своего

¹ Мюндлеръ приписываетъ ему также прекрасный луврскій образъ Святого Семейства съ муч. Себастьяномъ, слывущій такъ за произведеніе Джорджоне.

учителя; онъ милъ особенно въ выраженіи кроткаго чувства, но нерѣдко подходит къ Джорджоне и пыломъ колорита и могучестью замысла. Прекрасные запрестольные образы его рукі въ Сапта Марія Формоза въ Венеціи и въ Сапта Стефано въ Виченцѣ; далѣе — изящная Святая Семья въ палаццо Колошса въ Римѣ и подобныя же образы въ Луврѣ и въ дрезденскомъ музеѣ, гдѣ есть еще одна изъ самыхъ милыхъ бытовыхъ картинъ венеціанской живописи, извѣстная подъ названіемъ Дочерей Пальмы. Другія работы отличнаго этого мастера слывутъ подъ чужими именами: таковъ наприм. прекрасный мужской портретъ въ мюнхенской Пинакотекѣ, выдаваемый за портретъ Джорджоне; такова въ брауншвейгскомъ музеѣ большая, великолѣпная, по крайше попорченная картина Адама и Евы среди пейзажа; таковъ преимущественно удивительный женскій портретъ въ галерей Шіарра въ Римѣ, напрасно приписываемый тамъ Тиціану. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, Пальма, подобно Джорджоне, является еще приверженцемъ Джованни Беллини.

Тиціано Вечеліо (1477—1576 гг.) также учился въ беллиниевской школѣ, и на дальнѣйшее образованіе его кажется отчасти повліяло смѣлое стремленіе соученика его, Джорджоне; но, прожившему по благопріятной волѣ рока долѣе обыкновеннаго, ему суждено было довести до полнаго, яснаго и свободнаго развитія все то, что послѣдній только еще лишь началъ. Къ картинамъ его по преимуществу примѣнимо все сказанное выше о характерѣ венеціанскаго искусства вообще, такъ-какъ послѣдній является здѣсь въ самомъ обширномъ и могучемъ своемъ значеніи; нѣсколько терпкій еще, пламенный пылъ Джорджоне претворяется у Тиціана въ отраднѣйшій, свѣтлогармоническій колоритъ. Естественно, что работы его, смотря по разнымъ эпохамъ жизни мастера, носятъ на себѣ различный характеръ, — впрочемъ болѣе только по отношенію къ вѣднѣйшей обдѣлкѣ, нежели къ основному, внутреннему стремленію. Въ немногихъ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ его молодости опять-таки замѣтенъ еще старобытно-строгій пошибъ беллиниевской школы; необыкновенно изящною работой, которая стоитъ на рубежѣ этого ранняго періода, должно назвать его І. Христа съ податнымъ пѣнземъ, въ дрезденской галерей; строгая прежде обдѣлка уже преобразилась здѣсь въ пріятно-нѣжнѣйшую выработку. Къ ранней также иорѣ его относится сидящій на престолѣ св. Маркъ съ другими святыми, въ ризницѣ храма Сапта Марія делла-Салуте въ Венеціи. Въ періодъ зрѣлой его силы соединяется потомъ съ этой выработкой свободное, разсчитанное на общую эффектность изложеніе; въ позднѣйшее же время онъ по большой части только и имѣетъ въ виду общую эффектность, такъ что наконецъ послѣднія его картины, при всемъ натрѣвомъ мастерствѣ, отзываются признаками старческой слабости. — Тотъ сродственный антику элементъ, который назвали мы выше коренною чертой венеціанскаго художественнаго направленія, всего рѣшительнѣе выступаетъ у Тиціана въ такихъ картинахъ, гдѣ человекъ берется въ первоначальномъ естественномъ его быту; сюжеты ихъ поэтому часто почерпались прямо изъ античныхъ мифовъ. Какъ важнѣйшіе образцы такого рода должно привести: такъ-называемые Три возраста, въ Бриджватеровской галерей въ Лондонѣ; истинно великолѣпную картину, подъ на-

званіемъ «Небесная и земная любовь», въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; большую вакханалію, въ мадридскомъ музеѣ, и тамъ же — веселый сельскій праздникъ жертвоприношенія съ цѣлымъ роемъ восхитительно-наивныхъ дѣтей; Венеру съ Адонисомъ, опять тамъ же; Вакха съ Ариадною, въ лондонской Национальной Галереѣ; два изображенія купающейся Дианы, съ Калисто и съ Актеономъ, въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ (оба поздней поры мастера); и ми. др. Сюда же относится рядъ картинъ, въ которыхъ, не развивая ни какого собственно дѣйствія, Тиціанъ просто хотѣлъ только выставить красоту нагого женскаго тѣла; часто встрѣчаются онѣ подъ названіемъ Венеръ, Данаѣ и т. д. (Двѣ особенно важныя картины этого рода въ трибунѣ флорентинскаго музея, изъ которыхъ одна впрочемъ слишкомъ уже явно рассчитана только на выказъ прекрасныхъ членовъ). — И въ церковной живописи у Тиціана обыкновенно отражается среднее антику самодовлѣющее спокойствіе. Таковы большіе престольные образы Мадоннъ, со святыми и моельщиками (въ венеціанскихъ церквахъ — лучшій въ Санта Марія де' Фрари — и въ дрезденской галереѣ); еще явнѣе это въ образахъ мѣншаго размѣра, гдѣ святымъ въ половинный ростъ дается совершенно вольная, непринужденная постановка, и которые поэтому слывуть у Итальянцевъ подъ характеристическимъ названіемъ «Священныхъ бесѣдъ»; другіе представляютъ Святую Семью посреди богатаго пейзажа, въ идиллическомъ болѣе настроеніи, каковы наприм. восхитительная *Vièrge au larin* (Св. Дѣва съ кроликомъ) въ Луврѣ и маленькое Святое Семейство въ вѣнскомъ Бельведерѣ; (оба эти собранія вообще богаты превосходными произведеніями мастера). Таковы еще нѣсія изъ тѣхъ его работъ, гдѣ предпочтительно выражается торжественно-возбужденное чувство; наприм. величественный образъ Вознесенія Богородицы въ венеціанской академіи. Но какъ знаменательно Тиціанъ, при всѣхъ особенностяхъ своей художественной концепціи, умѣлъ доходить до выраженія самыхъ глубокихъ душевныхъ потрясеній, это преимущественно доказываетъ его Положеніе Христа во гробъ, находящееся въ парижскомъ музеѣ, и старинная съ него копія въ галереѣ Манфринъ въ Венеціи. Въ качествѣ драматическихъ композицій должно сверхъ того назвать нѣсколько большихъ престольныхъ образовъ: Смерть св. Петра Мученика въ Санти Джованни э Паоло, Мѹка св. Лаврентія въ іезуитской церкви въ Венеціи (последній очень испорченъ), и большое Увѣчаніе Спасителя терніемъ, выразительное въ высшей степени, но немного насильственное въ замыслѣ, прежде въ Санта Марія делле-Граціа въ Миланѣ, а теперь въ Луврѣ. — Направленіе венеціанскаго искусства само по себѣ было таково, что въ особенности примѣнялось къ условіямъ портретныхъ изображеній. Тиціанъ естественно отличался и по этой части; съ свойственнымъ ему живымъ чувствомъ природы, съ очаровательно эффектнымъ колоритомъ, соединяетъ онъ и въ этихъ произведеніяхъ необыкновенную великость замысла, опять-таки обличающую средство съ античнымъ духомъ и умѣющую придать видъ возвышеннаго бытія даже и прямому отраженію насущной жизни. Работы этого рода можно найдти во всѣхъ значительныхъ собраніяхъ. Особенно интересенъ между прочимъ портретъ дочери его, Лавиніи, повторенный много разъ (лучшій экземпляръ —

въ берлинскомъ музеѣ); она поднимаетъ вверхъ серебряное блюдо съ плодами (или другими предметами); въ одномъ экземплярѣ, находящемся въ мадридскомъ музеѣ, превращена она въ Продиаду: на блюдѣ вмѣсто плодовъ лежитъ мертвая голова Юанна Крестителя. — Слѣдуетъ еще замѣтить, что во многихъ картинахъ Тиціана знаменательно выступаетъ и пейзажъ; эта часть, выработанная у него съ столь же величавою поэзіей, очень сильно повліяла на дальнѣйшее развитіе пейзажной живописи.

Изъ ближайшихъ Тиціановыхъ послѣдователей особенно должно отмѣтить: сродниковъ его, Франческо, Ораціо и Марко Вечелліо; Джироламо Данте, прозваннаго Джироламо ди-Тиціано; способнаго и дѣльнаго Лѹку Монверде, изъ Удины, и Себастьяно Флориджеріо, оттуда же (Мадонна съ Младенцемъ и разными святыми въ венеціанской академіи); Бонифаціо изъ Вероны, даровитаго и привлекательнаго художника, который въ колоритѣ часто очень близко подходитъ къ Тиціану (отличное, приписываемое Джорджоне, Обрѣтеніе младенца Моисея, въ Брерѣ миланской; разныя произведенія въ венеціанской академіи и въ тамошнихъ церквахъ, также въ галереѣ Боргезе въ Римѣ и въ другихъ мѣстахъ); Андрея Скьявоне; Доменико Кампаніолоу, изъ Падуи; Джованни Каріани, изъ Бергамо (большая часть его работъ въ родномъ его городѣ, главный образъ Св. Семьи въ миланской Брерѣ); и ми. др.

Послѣдніе изъ названныхъ сейчасъ художниковъ по первоначальному происхожденію своему — Ломбардцы. У нѣкоторыхъ другихъ ломбардскихъ мастеровъ свойственныя тому краю особенности художественнаго направленія смѣшиваются съ элементами венеціанскаго искусства и порождаютъ этимъ своеобразныя и очень привлекательныя иногда явленія. Къ числу такихъ живописцевъ принадлежитъ во первыхъ Лоренцо Лотто, изъ тревизанской области, ¹ учившійся у Джованни Беллини, долго жившій въ Бергамо и много работавшій въ акконской марші; это очень милый художникъ, полный фантазіи и души, и одаренный почти корреджіевской чувствительностью, которая доводитъ его иногда до утрировки. Многочисленныя его работы разсѣяны по всей Италіи, въ венеціанскихъ церквахъ, особенно въ Бергамо, гдѣ находятся главныя его произведенія, въ Анконѣ, Лорето, Дези, Рекавати и во многихъ итальянскихъ и заграничныхъ галереяхъ. Потомъ Калисто Піацца, изъ Лоди, сынъ вышеупомянутаго Мартина Піаццы, развившій залушевно-нѣжное направленіе послѣдняго до большей величавости и энергіи, благодаря изученію венеціанскихъ художниковъ, и особенно подъ вліяніемъ Бревіанца Романино. Главная работа его, Взятіе Богоматери на небо въ приходской церкви городка Колоцціо (1533 г.); другіе образы въ церкви дель Инкороната въ Лоди. — По значительнѣйшимъ изъ этихъ мастеровъ былъ Алессандро Бонвичино изъ Брешии, прозванный иль-Моретто и также образовавшійся подъ руководствомъ Романино. Онъ преимущественно стремился передать важныя, серьезныя настроенія духа, наглядно изобразить спокойное и высокое достоинство. Для

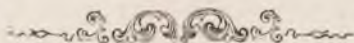
¹ O. Mündler, Essai, стр. 227.

этого умѣлъ онъ счастливо соединить съ нѣжнымъ колоритомъ венеціанской живописи ломбардскую свѣтотѣнь и вмѣстѣ ту величавость рисунка, которая сдѣлалась достояніемъ римской школы благодаря Рафаэлю. Его рѣшительно должно отнести къ превосходящимъ мастерамъ той эпохи. Лучшими произведеніями его обладаетъ Врешія, особенно церкви Санъ Клементе, Сапта Эфемія, Санъ Назаро и Санъ Джованни Эвангелиста; въ послѣдней есть между прочимъ отличное Увѣщаніе Царицы Небесной. Многое другое разсѣяно по собраніямъ и носитъ часто не его имя, какъ наприм. прекрасный образъ св. Юстицы въ вѣнской галереѣ (прежде сльвишій за Порденоневскій) и Юдноу въ петербургскомъ Эрмитажѣ (приписанная тамъ Рафаэлю), тогда какъ обѣ эти картины — его руки. Превосходныя запрестольныя иконы въ Штеделевскомъ институтѣ: во Франкфуртѣ на Майнѣ, между прочимъ одна замѣчательная Мадонна на троѣхъ, окруженная Отцами Церкви, изъ собранія кардинала Феша; другія — въ берлинскомъ музеѣ. — Ученикомъ Моретто былъ Джованни Батиста Морони, принадлежащій къ отличнѣйшимъ венеціанскимъ портретистамъ по вѣрности природѣ и по мягкому, какъ бархатъ, колориту; напротивъ, въ своихъ собственныхъ композиціяхъ лишень онъ всякой изобрѣтательности, всякаго умѣнья расположить картину, и тутъ онъ въ постоянной зависимости отъ своего учителя.

Подобнымъ же путемъ образовался въ Венеціи Фріулець Джованни Антонио Личиніо Реджилло, прозванный Порденоне (1483—1539). И въ его картинахъ венеціанскій колоритъ соединяется съ тою мягкою, тающей моделировкой и той очаровательной свѣтотѣнью, какими отличались Ломбардцы. Благородство движеній, величавость формъ и важное достоинство составляютъ притомъ особую его принадлежность. Прекрасныя запрестольныя образа, его работы, есть въ Венеціи; Иродіада съ головою Крестителя, въ галереѣ Дорія въ Римѣ, приписываемая ему съ большимъ правдоподобіемъ, — картина удивительной красоты и всесторонней законченности. Къ числу главныхъ его произведеній относится циклъ фрескъ въ храмѣ Мадонна ди-Кампанья въ Пiacенцѣ. Въ позднѣйшее свое время, благодаря чрезмерному множеству работъ и неудержимому стремленію къ творчеству, онъ дошелъ до безвкусицы и явныхъ заблужденій. Многія созданія этой печальной его поры находятся въ Тревизо, въ кремонекомъ округѣ и т. д. — Хорошими его учениками и послѣдователями были: Бернардино Личиніо (большой запрестольный образъ въ Сапта Марія де' Фрари въ Венеціи; семейный его портретъ, бойко выполненный, но какъ-то робкій и неразвязный въ постановкѣ и черствовато обдѣланный, въ палаццо Боргезе въ Римѣ); Франческо Беккарудци, изъ Конельяно (весьма значительный запрестольный образъ въ венеціанской академіи), и Помпонио Амальтео.

Какъ на дѣятеля той же эпохи, должно наконецъ указать еще на одного значительнаго мастера, Париса Бордоне (1500—1570); отличаясь самой нѣжной выработкой колорита, особенно цвѣтущимъ розовымъ тономъ наготы, онъ былъ всего блистательнѣе въ женскихъ портретахъ, и далеко не такъ удовлетворителенъ въ картинахъ, требовавшихъ болѣе сильной кисти. Большая картина его въ венеціанской академіи, «Рыбакъ съ кольцомъ передъ дожемъ», безподобна своимъ колоритомъ, свѣтлымъ и праздничнымъ

на удивленіе. Другія его работы, запрестольные образа, мисологическія картины и отличные портреты, разсѣяны по церквамъ и музеямъ Венеціи, по галереямъ Парижа, Генуи, Дрездена и Берлина. — Гораздо ниже, можно-сказать безотрадно плохо, Батиста Франко, прозванный иль-Семолей, — пустой, манерный подражатель Микельанджело, удовлетворительный въ одиѣхъ декоративныхъ работахъ.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НОВАГО СТИЛЯ НА СЪВЕРЬ, ОТЪ НАЧАЛА ПЯТНАДЦАТАГО ДО ПОЛОВИНЫ ШЕСТНАДЦАТАГО ВЪКА.

Общія замѣчанія.



Въ началу 15-го вѣка возникли и на Сѣверѣ (прежде всего въ Нидерландахъ) художественныя стремленія, въ которыхъ стольже сильно и рѣшительно, какъ и въ стремленіяхъ итальянскаго искусства, сказался пробудившійся въ ту пору новый духъ; здѣсь точно также возникла потребность дать полное значеніе индивидуальному, единичному, въ его замкнутой самобытности, — возникло стараніе подойти какъ можно точнѣе и ближе къ натурѣ, къ живымъ, насущнымъ ея образцамъ, овладѣть всею богатствомъ ея измѣчивыхъ явленій. Счастливыми успѣхами на этомъ пути сѣверное искусство даже превзошло сперва во многомъ итальянское. Тѣмъ не менѣе оно изначала уступаетъ послѣднему въ грандіозности, въ величій смысла; и отношеніе это выясняется все больше и больше по мѣрѣ дальнѣйшихъ его шаговъ: особенно стало оно очевидно вначалѣ 16-го вѣка, когда сѣверное искусство вышло всею безучастнымъ зрителемъ тѣхъ славныхъ художественныхъ побѣдъ, какими увѣнчалась въ ту пору Италия. Какъ на одну изъ важныхъ причинъ этого явленія, должно прежде всего указать на то, что сѣверному искусству не доставало той близкой связи съ антикомъ, которая обнаруживалась въ Италиі (хотя не всегда благоприятно) уже и во весь романтическій періодъ, и которая въ наступившее теперь время стала могучимъ и знаменательнымъ подспорьемъ дальнѣйшему развитію. Въ сѣверномъ искусствѣ тогда вовсе не было того величія и достоинства формъ, какое итальянская художественность умѣла болѣе и болѣе снискать себѣ подъ вліяніемъ антика. Впрочемъ это незнакомство съ произведеніями древнихъ было вовсе не единственнѣмъ и не важнѣйшимъ даже обстоятельствомъ, замедлившимъ ходъ сѣвернаго искусства. Развѣ не видали мы здѣсь гораздо еще ранѣе, именно къ концу 12-го вѣка, въ скульптурахъ везельбургскихъ и фрейбергскихъ такія созданія, которыя по благородству своего пѣніа ни чѣмъ не уступаютъ направленію, указанному антикомъ; а также и въ раннюю пору 16-го столѣтія

встрѣчаются иногда такія нѣмецкія работы, которыя, правда въ видѣ исключеній изъ общаго правила, выходя прямо отъ національнаго направленія, развиваются вполнѣ независимо и своеобразно до высокой художественной законченности. Что сѣверное искусство отстало отъ итальянскаго, это зависитъ не столько отъ недостатка въ ближайшей связи съ классической древностью, сколько отъ болѣе общихъ культурно историческихъ условій, обнимающихъ всю жизнь. На Сѣверѣ — то-есть прежде всего у народовъ германскаго племени — начавшееся съ 15 мѣ вѣкомъ новое духовное развитіе проникло несравненно глубже, такъ-сказать до мозга костей; оно стало зародышемъ совсѣмъ новаго, болѣе свободнаго существованья, которому суждено было сперва проявиться въ церковной реформаціи и которое обѣщало за тѣмъ очень разноскладную, многообразную будущность. Поэтому, съ одной стороны, оно должно было вначалѣ подѣйствовать на всѣ прежніе интересы жизни тормозящимъ, ограничивающимъ, подавляющимъ даже образомъ; а съ другой — конечно не могло тотчасъ же заявить себя особенно важной художественной производительностью. Оно должно было первоначально направить духъ въ отвлеченную область умозрѣнія, провести и опредѣлить границы новопорошняго царства, прежде чѣмъ отдаться вволю и надосугѣ отрадной для ума и сердца разработкѣ его богатствъ. Если одинъ меньшій фазисъ развитія человѣчества дозволительно сравнить съ другимъ гораздо болѣе большимъ, то эти новыя отношенія между запросами возросшей сознательности и относительно-слабымъ художественнымъ производствомъ можно бы уподобить тѣмъ явленіямъ, какими ознаменовались первые шаги христіанства; къ прискорбію, поворожденной силѣ и здѣсь суждено было закалиться напередъ въ страшной бурѣ испытаній.

Такимъ образомъ сѣверное искусство этого времени остается вообще на той же почти ступени, на какой явилось оно вначалѣ періода; частныя различія, замѣчаемыя нами въ школахъ разныхъ странъ и въ теченіе смѣняющихся другъ друга десятилѣтій, не довольно важны для того, чтобы усмотрѣть въ нихъ совершенно новую ступень развитія. Къ концу періода, то-есть именно во второй четверти 16-го вѣка, наступаетъ правда, видимая перемѣна: тутъ обращаютъ ужъ вниманіе на формальную выработку, какой достигло итальянское искусство, и стараются сочетать ее съ роднымъ художественнымъ пошибомъ. Но въ сущности понимаютъ только эту формальную сторону (что вполнѣ объясняется вышеизложенными причинами), а не внутреннія основы, изъ которыхъ она произошла: это стало-быть одинъ лишь внѣшній подходъ къ явленіямъ итальянскаго искусства.

При этомъ слѣдуетъ однакожъ замѣтить, что въ сѣверномъ, и по преимуществу въ нѣмецкомъ искусствѣ, заявляетъ себя въ дальнѣйшій ходъ этого періода совершенно особый элементъ, — именно фантастично-юмористическій. Положительную склонность къ нему замѣчаемъ мы въ народномъ характерѣ Нѣмцевъ вообще; какъ уже и въ романтическую эпоху проглядываетъ у Итальянцевъ склонность къ античной пластикѣ, такъ точно находимъ мы тогда же фантастично-юмористическій элементъ на Сѣверѣ, гдѣ онъ выступаетъ болѣе или менѣе ясно особенно въ орнаментахъ многосоставчатой готической архитектуры. Гораздо опредѣленнѣе и послѣдственнѣе является

онъ въ настоящій періодъ. Такъ какъ умозрѣніе болѣе и болѣе расходится теперь съ непосредственнымъ художественнымъ созерцаньемъ, то между ними образуется какъ бы нейтральная, безхозяйная полоса, на которой выражается повсюду необузданная фантазія, населяя ее своими капризно-игривыми созданьями; послѣднія являются сплошь въ страшныхъ до чудовищности видахъ, но часто, особенно подконецъ періода, слагаются они въ прилекательную и замысловатую сказку. И какъ, при свѣтѣ умственнаго сознанія, обнаружились немощь и превратность тѣлеснаго бытія со всеми нестрыми его интересами, такъ родился въ то же время и отрицательный юморъ, съумѣвшій онаглядить эти противорѣчія то въ видѣ поддразнивающей игры, то съ демонически-изводящей, заѣдающею силой. Обыкновенно фантазія и юморъ идутъ здѣсь рука-объ-руку; иногда бросаютъ они только свой странный отблескъ на изображенія, вызванныя другими совѣмъ требованіями; но часто и сами эти изображенія—дѣло прямо ихъ рукі. Самыми величавыми и значительными въ этомъ родѣ произведеніями были такъ-называемыя «Иляски Смерти», гдѣ съ ужасающею потѣхой представляли, какъ смерть, въ видѣ страшнаго костяка, увлекаетъ за собой все поколѣнія и возрасты среди радостей и полнаго цвѣта жизни ¹.

При обзорѣ изобразительныхъ искусствъ Сѣвера, мы предношаемъ за этотъ періодъ живопись важную вонервыхъ потому, что, насколько мы ее до сихъ поръ знаемъ, кажется именно она и обосновываетъ здѣсь новое направленіе; а вонторыхъ еще потому, что Сѣверу вообще недоставало пластически-опредѣлительнаго закона древности.

А. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Нидерландскія школы.

Въ нидерландской живописи, ² и особенно во фландрской школѣ, ³ новое направленіе искусства предстаетъ намъ вонервые и въ очень опредѣленной своеобразности. Уже и въ концѣ готическаго періода, какъ видно изъ нидерландской миниатюрной живописи и скульптуры того времени, въ складѣ художественнаго стилиа рѣшительно проступалъ здѣсь натуралистическій элементъ; въ немъ-то новое стремленіе эпохи нашло себѣ и ближайшій поводъ, и надежное основаніе. Кажется, однакожь, что при разсмотрѣніи этой свободной обдѣлки изобразительнаго искусства должно принять въ расчетъ также и отношеніе его къ нидерландской архитектурѣ. Послѣднее имѣетъ цѣлого-

¹ Обширную монографію о Смертныхъ иляскахъ можно найти въ книгѣ В. Вакарнагега *Basel im 14 Jahrhundert*. Basel 1856. — ² См. J. D. Passavant, *Beiträge zur Kenntnis der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts*, въ *Kunstblatt* 1841 г., № 3—13, и 1843, № 54—63. Потомъ Waagen's *Nachträge* и пр. въ *Kunstblatt* 1847 г., № 41 и сл. и его же повѣйшія сообщенія въ *Deutsches Kunstblatt* 1851, стр. 236 и сл., 1854, стр. 57, 163 и сл. — Hotho, *Die Malerschulen des Hubert und Johann van Eyck*. — Cavalcaselle and Crowe, *The early Flemish painters*. — Важныя свидѣнія и разысканія въ *Catalogue du Musée d'Anvers*, 2-e édit. 1857. — ³ *Denkmäler der Kunst*, рис. 81.

рое сродство съ отношеніемъ между архитектурою и изобразительнымъ искусствомъ въ Италиі. Точно такъ же, какъ и тамъ (за нѣкоторыми лишь частными изъятіями), зодчество готическаго стиля не достигло въ Нидерландахъ полной выработки; архитектурнымъ памятникамъ также недоставало здѣсь того органическаго закона, который пронизывалъ бы и цѣлое, и подробности, одною общою имъ жизнью, который поэтому неизбѣжно оказалъ бы свое вліяніе и на дѣло изобразительнаго искусства (поскольку оно вообще причастно монументальному значенію). Изобразительное искусство гораздо менѣе связывалось здѣсь закономъ общаго вѣсѣмъ частямъ стиля; оно поэтому тотчасъ же могло воплѣ и безирепятственно усвоить себѣ и наглядно проявить новое направленіе. Какъ ясно вскорѣ была сознава такая независимость отъ архитектурныхъ формъ, это именно доказывается между прочимъ и тѣмъ обстоятельствомъ, что въ изображаемыхъ на картинахъ постройкахъ вообще гораздо рѣже встрѣчается готическій стиль (хотя еще рѣшительно преобладавшій тогда въ архитектурѣ), нежели романскій, который своими формами долженъ былъ несравненно ближе отвѣчать реалистическому стремленію, обнаружившемуся въ изобразительномъ искусствѣ.

Мастера, стоявшіе во главѣ этого новаго направленія фламандской или фландрской живописной школы, были братья Губертъ ван' Эйкъ (около 1366 — 1426) и Іоаннъ ван' Эйкъ (род. около 1390, ум. 1441), оба работавшіе преимущественно въ Брюгге. Въ извѣстныхъ отношеніяхъ у нихъ замѣтна еще связь съ прежнимъ періодомъ искусства; такъ наприм. работы, которыя завѣрно можно приписать старшему изъ братьевъ, Губерту, отчасти напоминаютъ еще типы готическаго стиля; такъ въ душевномъ настроеніи, въ ходѣ мысли, обнаруживающихся въ любомъ ихъ трудѣ, проглядываетъ нѣчто сродственное съ внутренними началами романтическаго періода. Тѣмъ не менѣе изобразительные приемы у нихъ совсѣмъ другіе. Они въ то же время совершенно независимо подходятъ къ явленіямъ природы, чтобы отдаться имъ беззавѣтно и воплѣ; все, чѣмъ окруженъ человекъ въ тѣснотѣ домашняго обихода или въ привольной свѣтлой обстановкѣ живой природы, — все это заносятъ они на свой холстъ, все это списываютъ съ самымъ любовнымъ тщаніемъ и доходятъ такимъ образомъ до совершеннаго почти обмана чувства, до воплѣ чарующаго эффекта. Существенное подспорье такому стремленію нашли они въ выработавшейся теперь, а прежде неизвѣстной (для этихъ по крайней мѣрѣ цѣлей) техникѣ, — въ живописи масляными красками, самое изобрѣтеніе которой приписываютъ Іоанну.

Братья ван' Эйкъ вышли изъ школы тѣхъ старыхъ миниатюристовъ, о которыхъ было уже говорено; да и сами они произвели не мало по этой отрасли искусства, которая прилежно воздѣлывалась Нидерландцами еще и въ 15-мъ столѣтіи. Важнѣйшею работой въ этомъ родѣ, которую достоверно можно имъ приписать, были миниатюры молитвенника, изготовленнаго для регента Франціи, герцога Бедфорда (1424 г., въ парижской Библиотецѣ);¹ напоминая мѣстами въ обдѣлкѣ миниатюры прежняго времени, онѣ

¹ Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, стр. 352.

однако выполнены съ тѣмъ необыкновенно тонкимъ чутьемъ природы, какое было свойственно только вышеупомянутымъ художникамъ. Впрочемъ, въ картинкахъ этихъ можно различить три разныхъ руки: Губертову, Иоаннову и еще третью, которая какъ будто намекаетъ на сестру ихъ, Маргариту ван' Эйкъ, которую также очень хвалятъ, какъ миниатюристку. (Третій братъ, Ламбертъ, былъ кажется очень нехитрымъ живописцемъ). Главнымъ произведеніемъ старшихъ братьевъ былъ сработанный ими вмѣстѣ на престольникъ (1420 — 1432), состоявшій изъ многихъ образовъ; онъ дѣланъ для церкви св. Іоанна, нынѣ св. Бавона, въ Гентѣ. ¹ Содержаніе его еще полно глубокаго символическаго смысла и относится къ таинству христіанскаго догмата и его значенію для міра. Онъ состоялъ изъ двухъ родовъ иконъ: наверху, въ срединѣ, ликъ Троицаго Бога между св. Дѣвой и Кре-



Съ гентскаго престола Губерта ван' Эйка. По оригиналу берлинскаго музея.

стителемъ, на боковыхъ створахъ (крыльяхъ) поющіе и мусикійствующие ангелы, а по самымъ концамъ Адамъ и Ева; снизу, въ срединѣ, пейзажъ съ Лицемъ Откровенія, чествуемымъ ангелами, святыми и блаженными; по крыльямъ — воины Христовы и правые судьи, отшельники и богомольцы, притекающіе къ аглицу на поклоненіе; по вѣшной сторонѣ крыльевъ Благовѣщенье, а подъ нимъ святыя заступники храма, оба Іоанна (написанные въ

¹ Отличный фотографическій снимокъ со всего напребстольника изданъ Г. Шауэромъ въ Берлинѣ.

видѣ статуи), и вдатели этого папистольника, Юдокусъ Вейтсъ, изъ Гента, съ супругою. Средніе образы и теперь еще на первобытномъ своемъ мѣстѣ, въ церкви св. Бавона; тѣ, что представляютъ Адама и Еву, недавно приобретены для брюссельскаго музея; остальные боковыя иконы находятся въ берлицкомъ музеѣ. Губерту принадлежитъ замысль цѣлаго и тѣ части исполненія, которыя наиболѣе отзываются еще стариной, именно среднія вверху иконы; Іоаннъ дѣлалъ большую часть всѣхъ остальныхъ, которыя отличаются уже необыкновенно законченнымъ натурализмомъ; мѣстами замѣтна также нѣсколько слабѣйшая ученическая рука. — Къ работамъ Губерта отпозять сверхъ-того образъ блаженнаго Іеронима, сидящаго за книгами, который прежде приписывали Кольантонио дель-Фіоре и который находится въ неапольскомъ музеѣ.¹ — За произведенія Іоанна признаются теперь навѣрное: Посвященіе Оомы Бекета въ санъ архіепископа кантерберійскаго, въ замкѣ Чатсвортъ въ Англіи (1421 г.); Мадонна на престолѣ, со святыми и вдателемъ, въ брюггской академіи (1434—36; превосходная стариная копія съ нея въ антверпенскомъ музеѣ); Благоушщеніе (бывшее прежде) въ собраніи короля нидерландскаго; отличная Мадонна со вдателемъ, въ парижскомъ музеѣ; Мадонна съ Младенцемъ, изъ собранія короля нидерландскаго, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ н. М.; подобный же образокъ Мадонны со святыми у г. Ротшильда въ Парижѣ; Поклоненіе волхвовъ въ Лихтенштейновской галереѣ въ Вѣнѣ; образокъ Мадонны въ императорской галереѣ, тамъ же; другой—въ собраніи антверпенской академіи (1439); третій, представляющей Богородицу во храмѣ, въ дрезденской галереѣ; Мадонна съ великомученицей Варварой и со вдателемъ, въ Бѣрлейгаузѣ въ Англіи; голова І. Христа, въ берлицкомъ музеѣ (1438); портретъ мужчины съ женщиной, кажется самого мастера съ его женой, въ Национальной галереѣ въ Лондонѣ (1434); два портрета въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ,—Юдока Вейтса и декана Яна ван' Лувена (1436); портретъ жены Іоанна ван' Эйка въ брюггской академіи (1439); портретъ пожилого человѣка—у г. Энгеля въ Кѣльнѣ;² и голова І. Христа (1440) въ брюггской опять академіи.

Къ братьямъ ван' Эйкъ примыкаютъ многочисленные ученики и последователи; но, при скудныхъ вѣншихъ пособіяхъ для разысканій по исторіи искусства, очень трудно вездѣ навѣрно опредѣлить мастера для каждаго произведенія фламандской школы. Важнѣйшими изъ числа этихъ художниковъ должно впервыхъ назвать: Петра Христофсена. Его работы: подаренная І. Д. Пассаваномъ собранію Штеделевскаго института во Франкфуртѣ на М., Мадонна со свв. Іеронимомъ и Францискомъ (1417 г.), самая ранняя изъ дошедшихъ до насъ масляныхъ картинъ, напоминающая Гу-

¹ Passavant въ *Christliche Kunst in Spanien*, стр. 126, приписываетъ Губерту одинъ образъ въ мадридскомъ городскомъ музеѣ, представляющей Источникъ вѣчной жизни. Напротивъ, О. Мюндеръ, недавно оный разсмотрѣвшій и изслѣдовавшій это произведеніе, признаетъ въ немъ отнюдь не ван' Эйка а развѣ лишь какого нибудь позднѣйшаго мастера еще такъ недостаточно ввѣстной намъ фламандской школы. — ² *Waagen, Deutsches kunstblatt* 1855, стр. 70, гдѣ приводятся еще двѣ картины Іоанна въ Англіи, которыя до тѣхъ поръ были неизвѣстны.

берта ван' Эйка; одинъ женскій портретъ и два напестольные образа 1452 г., Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и Страшный Судъ въ берлинскомъ музеѣ; сцена изъ легенды св. Элигія (1449 г.), у г. Опенгейма въ Кёльнѣ. И ми. др. — Юстуса ван' Гента. Главное произведеніе его — большая Вечера, въ церкви Санта Агата въ Урбино. — Гергарда ван' дер' Меэрена (Меэре, Меэръ, Мейре), упоминаемаго съ 1432 по 1474 гг.; главная его работа — напестольный образъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ, посреди Распятіе, по бокамъ — Моисей, извлекающій воду изъ скалы, и чудо Мѣднаго Змія. Потомъ напестольный же образъ Страстей Христовыхъ въ



Благовѣщеніе Петра Христофесса. По оригиналу берлинскаго музея.

церкви Сен' Совёръ (св. Спаса) въ Брюгге (1500), два небольшіе образа въ берлинскомъ музеѣ,² и проч. — Гуго ван' дер' Гуса. Главное его произведеніе запестольный образъ въ церкви Санта Марія Нова во Флоренціи, на средней доскѣ Рождество Спасителя, на крыльяхъ — святые и владетели. (Доски развѣшены теперь по стѣнамъ церкви врознь). Въ галереѣ Питти, тамъ же, — портретъ, на оборотѣ котораго написанъ благовѣствующій ангелъ; одинъ двойной портретъ (741) и два мужскіе (776 и 782), напрасно приписанные Мемлингу, въ Уффицияхъ; и наконецъ въ мюнхенской Пинакотекѣ прекрасный образокъ Іоанна Крестителя, помѣчен-

¹ Ни характеръ этихъ образовъ, ни годъ, выставленный на брюггскомъ, вовсе не указываютъ на какого бы то ни было непосредственнаго преемника ван' Эйковъ; не лзя поэтому относить ихъ и къ Гергарду, если онъ дѣйствительно былъ Губертовымъ ученикомъ. Тутъ стало-быть есть какое-нибудь недоразумѣніе.

ный именемъ мастера и 1472-мъ годомъ. Въ берлинскомъ музеѣ и во многихъ другихъ галереяхъ приписываютъ ему много разныхъ живописныхъ работъ. — Въ высшей степени значителенъ потомъ другой еще мастеръ, Рожье ван' Брюгге (ум. 1464 г.); ¹ онъ отличается еще болѣе точнымъ и выработаннымъ изученіемъ природы, что приводитъ его однако къ извѣстной тщедушности и угловатости формъ. Такъ должно по крайней мѣрѣ заключить изъ слѣдующихъ правдоподобно приписываемыхъ ему произведеній:



Рождество Христово, Рожье ван' дер' Вейдена. По оригиналу берлинскаго музея.

Мадонна между свв. Козмою и Даміаномъ, исаиная въ Италіи для Піетро и Джованни де' Медичи (около 1450 г.), въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М.; св. Лука, иишущій Богородицу, въ мюнхенской

¹ По извѣстіямъ Ваагена (Nachträge и проч. въ Kunstblatt 1847, № 43), этотъ знаменитѣйшій ученикъ ван' Эйковъ собственно прозывался Рожье ван' дер' Вейденъ, былъ уже въ 1436 г. живописцемъ города Брюсселя, и умеръ до 1464 г. — Далѣе встрѣтимся мы съ тезоименнымъ ему сыномъ или сродникомъ. — Пасчетъ обоимъ этихъ Рожье св. Passavant въ Quast's Zeitschrift, II, № 1.

Пинокотекъ (выдается за I. ван' Эйка); Поклошеніе волхвовъ, съ Благовѣщеніемъ и Срѣтеніемъ Господнимъ по крыльямъ, тамъ же (слыветъ за I. Мемлинга или Хемлинга); другое, опять Мемлингу приписанное Поклошеніе волхвовъ, съ боковыми при немъ образами Юанна Крестителя и св. Христофора, тамъ же; Рождество Христово, а по крыльямъ императоръ Августъ съ свивллою и трое царей-настырей, въ берлинскомъ музеѣ; Иисусъ на Крестѣ и семь таинствъ, въ собраніи ашверпенской академіи (тамъ же восхитительный образокъ Благовѣщенія, рашей его поры); чрезвычайно великолѣпный дорожный алтарскъ Карла V-го (около 1430 г.), нынѣ въ берлинскомъ музеѣ; три сцены изъ жизни Крестителя и тринтихъ съ Рождествомъ Христовымъ, поздней поры художника, тамъ же; пять большихъ престольныхъ иконъ съ изображеніемъ Страшнаго Суда въ бонскомъ (Beaune) госпиталѣ въ Бургуидіи; наконецъ нѣсколько прекрасныхъ образовъ въ мадридскомъ музеѣ. (Шаходящееся тамъ Снятіе со креста, равно какъ и другое, поменьше, въ церкви св. Петра въ Лувенѣ, кажется скорѣе принадлежать младшему Рожьё).¹

Юаннъ Мемлингъ (котораго ошибочно называли прежде Хемлингомъ),² ученикъ Рожьё ван' Брюгге, знаменуетъ собой новый моментъ развитія фламандской школы. Съ богатою поэтической фантазіей соединяетъ онъ нѣжную пріятность изложенія; фигурамъ своимъ вскорѣ сумѣлъ онъ придать большую полноту формъ и болѣе граціи въ движеніяхъ, нежели обыкновенно водилось прежде; колоритъ его развится до удивительнаго великолѣпія и до нѣжной, тающей можно-сказать мягкости; въ пейзажной части его картинъ (которая у ван' Эйковъ носитъ болѣе еще характеръ дѣтской игривости) впервые является опредѣленная, выдержанная въ цѣломъ эффектиность. Его лучшая пора относится ко второй половинѣ 15-го столѣтія (онъ умеръ 1495 года); два образа, единственные изъ всѣхъ работъ этого мастера, носящія его имя, оба помѣчены 1479-мъ годомъ. Они находятся въ капитульномъ залѣ госпиталя св. Юанна въ Брюгге; одинъ представляетъ Поклошеніе волхвовъ, съ Рождествомъ Христовымъ и Срѣтеніемъ Господнимъ по крыльямъ, и выдаетъ еще довольно ясно кисть ученика Рожьё; другой, Обрученіе великомученицы Екатерины, со сценами изъ жизни Крестителя и евангелистовъ по крыльямъ, развертываетъ наротнѣ уже все богатство, всю свободу лично ему свойственнаго дарованія. Третьимъ главнымъ произведеніемъ Мемлинга была живопись на ракъ св. Урсулы (1489?), тамъ же, содержащая въ себѣ въ видѣ главнаго сюжета рядъ сценъ изъ житія этой святой, которыя выполнены съ тончайшею, чуть не миниатюрною законченностью; тамъ же еще разныя отличныя его работы, меньшаго размѣра. Кромѣ того, есть въ Брюгге, въ тамошней академіи, два запрестольныхъ образа его руки: Крещеніе Спасителя и св. Христофоръ посреди другихъ угодниковъ (1484-го года, не такъ значительный, но по

¹ К. v. Eitelberger въ Jahrbuch der Österreich. Central-Commission, 1861, говоритъ объ одномъ драгоценномъ боковомъ алтарчикѣ, школы ван' Эйковъ, съ Поклошеніемъ волхвовъ, въ рагузинскомъ соборѣ. — ² Объ его имени см. Ваарена, въ Kunstblatt 1854, стр. 177. — О работахъ въ Брюгге — Kugler Kl. Schriften, II, стр. 505.

всей вѣроятности собственноручный); мученичество св. Ипполита въ церкви св. Спаса (Санкт' Сальваторъ) тамъ же; одинъ портретъ въ антверпенской академіи. — Въ собраніи короля нидерландскаго Мемлингу принадлежали: два образа, со сценами изъ житія св. Бертина, во вкусѣ раки св. Урсулы, и два портрета. Въ мюнхенской Пинакотеѣ находятся: прекрасная голова Христа и драгоценный образъ Семи радостей Пречистой Дѣвы, кото-



Часть живописи на ракъ св. Урсулы, Ганса Мемлинга въ Брюгге. Съ фотографіи.

рому въ туринской галереѣ отвѣчаетъ другой — Семи скорбей Ея. Въ любекскомъ соборѣ: значительный напестольникъ (1491 г.), въ срединѣ образъ Страстей Христовыхъ, по бокамъ святые и Дѣво Радуйся. Въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ: Царица Небесная, вѣчаемая Богомъ Отцомъ и Богомъ Сыномъ, съ тремя поющими ангелами по обѣ стороны. Во флорентинскомъ музеѣ: Мадонна между двухъ ангеловъ и двоичный портретъ. Въ Чизвикѣ въ Англии: Мадонна съ ангелами, святыми и вдалеками. У г. Роджерса въ Лондонѣ: мужской портретъ, слывшій за собственный Мемлинговъ (1462 г.) Въ Морицовой часовнѣ въ Пюрибергѣ:

(приписанный тамъ Яну ван' Эйку) портретъ кардинала Бурбона. Въ естрабургскомъ публичномъ собраніи—обрученіе великомученицы Екатерины; въ Луврѣ—два образа: Маріи Магдалины и Іоанна Крестителя; у г. Гатто (Gatteaux), въ Парижѣ, премилый образокъ въ стилѣ раки св. Урсулы, представляющей Мадонну съ Младенцемъ и шестью святыми; у графа Дюшателя, тамъ же, одна изъ обширѣйшихъ и значительнѣйшихъ престольныхъ иконъ этого мастера, вывезенная изъ Испаніи: Мадонна на тронѣ, среди богатой готической архитектуры, а передъ нею строитель или вдатель съ женою и дѣтьми, поручаемые милосердію Царицы Небесной свв. Іаковомъ и Стефаномъ.—Въ повѣйшее время стали рѣшительно приписывать Мемлингу и знаменитый папстрестольникъ Маріинской церкви въ Данцигѣ (1467 г.), представляющей въ смѣломъ и величаво-поэтическомъ изображеніи картину Страшнаго Суда.¹

Мало того, что многія изъ вышеназванныхъ работъ носятъ почти миниатюрный характеръ, Мемлингъ былъ и въ самомъ дѣлѣ превосходный миниатюристъ.² Въ этомъ отношеніи особенно слѣдуетъ отмѣтить знаменитый большой молитвенникъ кардинала Гримани, состоящей изъ 831-го листа и хранящейся въ бібліотекѣ св. Марка въ Венеціи; картинки къ этой книгѣ выполнены Мемлингомъ и учениками его, Ливиниомъ Антверпенскимъ и Гергардомъ Гентекимъ. Этотъ Ливини въроятно одно и то же лицо съ Ливиниомъ де-Витте, написавшимъ отличное Поклоненіе волхвовъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ (выдаваемое тамъ за работу Іоанна ван' Эйка), другой образъ на тотъ же сюжетъ, у г. Адерса въ Лондонѣ,³ превосходное Крещеніе Іисуса—въ брюггской академіи, и большой привлекательный образъ Мадонны съ Младенцемъ, двумя ангелами, двумя вдателями и множествомъ святыхъ—въ руанскомъ музеѣ (слывущій тамъ за ван' Эйковъ).

Голландская живопись развивалась подъ непосредственнымъ вліяніемъ фламандской школы. Альбертъ ван' Оуватеръ въ Гарлемѣ выступаетъ здѣсь рѣшительнымъ послѣдователемъ Іоанна ван' Эйка; и надо сказать

¹ См. Сообщенія Пассавана въ Kunstblatt 1847, № 32 и сл.—Прежде работу эту приписывали Михайлу Вольгемуту, Іоанну ван' Эйку, Гуго ван' дер' Гусу, А. ван' Оуватеру, и другимъ. — ² Писать нидерландскихъ миниатюръ см. особенно Waagen, Kunstwerke und Künstler, въ разныхъ мѣстахъ, и Kugler, Kleine Schriften, I, стр. 55, 68, 90; II, 18. — ³ По части тканыхъ обоевъ Нидерланды были тогда главною мастерскою. (См. особ. Laborde, Les ducs de Bourgogne, Seconde partie, Tome I, и Jubinal, anciens tapisseries, великолѣпно-раскрашенное изданіе). Большіе запасы этихъ обоевъ хранятся еще въ Отель де-Клюни въ Парижѣ, при соборахъ въ Реймсѣ и въ Бовѣ, въ берискомъ монстерѣ и во многихъ другихъ мѣстахъ. Невиримѣрнъ важнѣ всего этого и выше всѣхъ подобныхъ произведеній того времени ткани драгоцѣннѣйшихъ одеждъ, хранящихся въ императорской сокровищницѣ въ Вѣнѣ и представляющихъ подлинно удивительные образцы старо-фламандскаго искусства.

правду, въ одномъ «Плачѣ надъ тѣломъ Христа Спасителя» (въ император. вѣнскій галереѣ), онъ едва ли уступитъ ему живостью характеровъ, выраженіемъ и законченностью; только что пропорціи фигуръ его болѣе вытянуты, да тонъ тѣла похолодѣе. — Ученикомъ Альберта былъ Гергардъ ванъ Гаарлемъ; два чрезвычайно значительныя его произведенія находятся въ вѣнскій же опять галереѣ: Плачъ надъ бездыханнымъ тѣломъ Христа и Исторія останковъ Іоанна Крестителя. Въ Абелевскомъ собраніи въ Штутгартѣ принадлежатъ ему кажется два круглые образа, ветхозавѣтнаго содержанья. — На ряду съ нимъ идетъ третій Голландецъ, сродственный по направлению; это Диркъ Стюрбаутъ, прозвищемъ Диркъ ванъ Гаарлемъ (около 1390—1478), повидимому долго работавшій въ Лувенѣ. Онъ отличается жаркимъ и глубокимъ колоритомъ; но часто подражаетъ Мемлингу и, особенно въ позднѣйшихъ своихъ трудахъ, утрируетъ иногда вытяжку пропорцій и угловатость движеній, страдая притомъ подчасъ нѣсколько тяжелою обдѣлкою. Одна его картина, съ легендою изъ жизни императора Оттона (1468 г.), была прежде въ собраніи короля нидерландскаго; другая Августъ съ Сивиллою, у г. Брентано во Франкфуртѣ на М. Далѣе, приписываемыя прежде Юстусу изъ Гента четыре сопринадлежащія картины берлинскаго музея и мюнхенской Пинакотеки, — тамъ Пасхальная вечеря и Ілія Пророкъ съ ангеломъ, здѣсь — Мельхиседекъ и сборъ манны; да пятое еще произведеніе той же руки, Воскресеніе Христово, въ Морцовской часовнѣ въ Юрибергѣ. Къ нимъ же подходит мученичество св. Эразма въ петровской церкви въ Лувенѣ, тогда какъ находящаяся тамъ же Вечера замѣтно холодѣе въ тонахъ и не такъ отчетлива въ моделировкѣ формъ. Есть сверхъ-того одинъ превосходный образъ этого мастера у сэръ Чарлза Истлека въ Лондонѣ.

Въ то же время замѣчается въ голландскомъ искусствѣ замѣчательная склонность къ фантастическимъ выходкамъ. Главнымъ представителемъ такого направленія выступаетъ Геронимъ Бонъ или Босъ изъ Герцогенбуша; его картина Ада въ берлинскомъ музеѣ принадлежитъ къ самымъ сумасброднымъ въ этомъ родѣ вещамъ. Большая часть работъ его находится въ Испаніи, восемь въ одномъ только мадридскомъ музеѣ; изъ числа ихъ прекрасное Поклоненіе волхвовъ очевидно юношеское его произведеніе, еще полное мѣры и привлекательности.

Отъ усвоеннаго гаарлемскими мастерами стиля фламандской школы явно отстupaетъ Корнеліусъ Энгельбрехтсенъ, изъ Лейдена (1468—1533). Онъ не такъ уже простъ въ композиціи, часто фантастиченъ въ одеждѣ, довольно скуденъ въ наготѣ; вообще не лезя приять ему высокаго значенья. Главнымъ произведеніемъ его кисти было Распятіе съ жертвоприношеніемъ Авраамовымъ и съ чудомъ Мѣднаго Змія по бокамъ, въ лейденской городской думѣ. — Невиримѣръ замѣчательнѣйшій ученикъ Корнеліуса, Лукъ Лейденскій (1494—1533).¹ Полный оригинальности какъ въ изобрѣтеніи, такъ и въ щегольскомъ выполненіи своихъ картинъ, онъ не скло-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 84, А.

ненъ, да и не способенъ ни къ какому вышему, достойнѣйшему замыслу; головы его всегда почти неизящны и даже просто впадаютъ въ пошлость. Въ изображенія его смахиваютъ на такъ-называемый жанръ, и, особенно въ многочисленныхъ гравюрахъ его рукі, прямо относятся къ этому роду и по содержанію. При этомъ очень явно выступаетъ наружу тотъ фантастическій элементъ, который сплошь увлекаетъ его къ самымъ страннымъ, затѣйливымъ или шуточнымъ представленьямъ. Живописныя работы его довольно рѣдки и не всегда вполне завѣрцы. Назовемъ только слѣдующія: домовый алтарь съ Поклоненіемъ волхвовъ (1517 г.), которое мѣстами напоминаетъ еще Энгельбрехтсена, прежде въ галереѣ короля нидерланд-



Гравюра Луки Лейденскаго.

скаго; двѣ боковыхъ престольныхъ иконы, тамъ же; большой, довольно безвкусный и волюнѣ лишенный живописнаго эффекта Страшный Судъ, въ лейденской городской думѣ; Мадонну со св. Магдалиной и вдателемъ, въ мюнхенской Шинкотеѣ (1522 г.); Рождество Христова (1530), и пустынножителей Павла и Антонія, въ галереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ; портретъ императора Максимилиана, въ императорской галереѣ, тамъ же; разныя вещи въ антверпенскомъ музеѣ; «Се человекъ» въ часовнѣ палатцо Реале въ Венеціи (? слыветъ тамъ за Альбрехта Дюрера); Поклоненіе

волхвовъ въ Корсгамгаузѣ въ Англии; Зубной врачъ, въ Девонширгаузѣ въ Лондонѣ; Общество игроковъ, въ Вилтонгаузѣ; портретъ въ Ливерпульскомъ институтѣ въ Англии. — Одному, нѣсколько позднѣйшему, его современнику, Яну Мостарту изъ Гаарлема (1474—1555), приписываютъ алтарь въ Маринской церкви въ Любекѣ, одну Славу Небесную и два портрета въ антверпенской академіи, и два образка Малоннъ въ берлинскомъ музеѣ, — произведенія, отличающіяся миловиднымъ выраженіемъ, мягкою моделировкой и хорошо обдѣланными пейзажами.

Вконцѣ 15-го, а еще болѣе въ первыя десятилѣтія 16-го вѣка (то-есть одновременно съ работами сейчасъ названныхъ голландскихъ мастеровъ), обнаруживается въ стремленіи фламандской школы новая черта; художники, которыхъ слѣдуетъ поименовать въ этомъ отношеніи, болѣею частью принадлежатъ Брабанту. Они явно имѣютъ въ виду придать формѣ болѣе силы противъ прежняго, достигнуть болѣе рѣшительной характеристики, болѣе глубины и энергіи драматическаго выраженія. Зато, съ одной стороны выступаетъ у нихъ вышеуказанный полужанровый характеръ, а съ другой — знакомство съ преимуществами итальянской живописи и стараніе создавать свои фигуры въ ея стилѣ, особенно въ стилѣ римской школы или Микельанджело. Между тѣмъ итальянскій художественный пошибъ часто противорѣчитъ національному ихъ направленію, и картины, возникшія при такихъ условіяхъ, всегда дѣйствуютъ болѣе или менѣе холодно на чувство.

Къ художникамъ этого разряда принадлежатъ: Антонъ Классенсъ; двѣ картины его (?) въ брюггской академіи (1498 г.), представляющія Судъ Камбиза, характеристичны для измѣнившагося тогда направленія уже и самымъ своимъ сюжетомъ (судья, съ котораго сдираютъ кожу за неправоту). — Рожь ван' дер' Вейде изъ Брюсселя; главная работа его, Снятіе со Креста, въ берлинскомъ музеѣ (1488), въ сущности только повтореніе мадридскаго образа того же содержанія; и этотъ самый опять сюжетъ находимъ въ иконахъ его работы въ музеяхъ ливерпульскомъ, неапольскомъ и шлейсгеймскомъ; фрагментъ Распятія въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М. Нѣсколько прекрасныхъ портретовъ въ Национальной Галереѣ въ Лондонѣ. — Квинтинъ Мессисъ или Матисъ изъ Антверпена (ум. 1529 г.), одинъ изъ превосходнѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ нидерландскихъ мастеровъ той эпохи. Между тѣмъ въ колоритѣ онъ обыкновенно блѣдноватъ, безцвѣтенъ и распылчатъ; а въ выраженіи чувствъ не всегда умѣетъ соблюсти мѣру, да и воздержаться отъ склонности къ полужанровымъ, даже пошлымъ и грубымъ иногда чертамъ. Бездну доказательствъ этому представляетъ главное его произведеніе, Снятіе со Креста, съ мученичествомъ обоихъ Иоанновъ по боковымъ иконамъ, въ антверпенской академіи; замѣчательное своимъ истинно-величавымъ пафосомъ, оно доходитъ

иногда, особенно въ мукахъ евангелиста Іоанна, до самыхъ страшныхъ, отвратительныхъ подробностей; тамъ же головы Христа и Богоматери отличаются величественной кротостью и красотой. Подобныя головы его кисти встрѣчаются перѣдко и въ другихъ мѣстахъ, наприм. въ Национальной галерей въ Лондонѣ и въ туринской академіи. (Приписываемое Мессису Поклоненіе волхвовъ въ Сан' Донато въ Генуѣ — работа или Мабуза, или другого близко подходящаго къ нему мастера). — Другія его произведенія привлекательны своимъ свѣтлымъ и вольнымъ взглядомъ на жизнь и ея отношенія; таковы: большой напрестольный образъ Семейства Пречистой Дѣвы въ Петровской церкви въ Лувенѣ; одна Мадонна въ берлинскомъ музеѣ, и св. Магдалина въ Корсегамгаузѣ въ Англии. Въ штутгартскомъ публичномъ собраніи есть выходящая изъ купальни Виреавія, на которую прислужница надѣваетъ рубашку, фигуры въ натуральнѣйшій ростъ; картину эту приписываютъ Рожѣ ван' дер' Вейде, но это ранняя работа Квинтинъ Мессиса, поразительная своей подлинностью и крайне интересная въ отношеніи къ развитію художника, который отчасти еще близко примыкаетъ къ Мемлингу и старой брюггской школѣ, а съ другой стороны уже явно обнаруживаетъ свойственный ему натурализмъ, его формы и его темного стекловидный колоритъ. За тѣмъ приписываютъ ему нѣсколько жанровъ съ фигурами въ натуральную величину, но въ полроста, какова наприм. многократно повторенная картинка двухъ скупицовъ, которой предполагаемый подлинникъ находится въ Англии въ Виндзор' Кастлѣ. Но тогда какъ большая часть этихъ картинъ принадлежитъ кисти сына его, Яна, или художника Маринуса, блиставшаго съ 1521 по 1558 г.; отличная вещь, Золотыхъ-дѣлъ-мастеръ, взвѣшивающій монеты, въ Луврѣ, съ его именемъ и помѣтой 1514-го года, навѣрно ужъ Квинтиново произведеніе. Послѣдователемъ Квинтина былъ сынъ его, Іоаннъ Мессисъ, очень впрочемъ выложенный, холодный, пустой и манерный. — Сюда принадлежитъ еще Янъ Гемессенъ изъ Антверпена, также образовавшійся по Квинтину, а впоследствии злоупотреблявшій своимъ мастерствомъ для поддѣлокъ какъ подъ этого художника, такъ и подъ Дюрера, Леонардо и друг. Работы его въ вѣнскомъ Бельведерѣ. — Іоаннъ Мабузъ (или Госсартъ, ум. 1532 г.), въ раннихъ своихъ работахъ, каковы Поклоненіе волхвовъ въ Кастлѣ Говардѣ въ Англии, Распятіе въ берлинскомъ музеѣ, боковые престольные образы со святыми и владетелями въ любекскомъ соборѣ, и еще одно Поклоненіе волхвовъ (слышшее до сихъ поръ за Гольбейново), въ парижскомъ музеѣ, были отличными послѣдователями старой фламандской школы; въ позднѣйшихъ же сталъ маперно подражать Итальянцамъ — Бернардинъ ван' Орлей. Онъ также въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, какъ наприм. въ Плачѣ надъ тѣломъ І. Христа (въ брюссельскомъ музеѣ) и въ одной Святой Семѣ (въ Кеддельстонголлѣ въ Англии), былъ глубокимъ и пріятнымъ вмѣстѣ мастеромъ національнаго направленія; а впоследствии сдѣлался ученикомъ Рафаэля и довольно значительнымъ подражателемъ его стили. Въ этомъ родѣ есть Страшный Судъ его руки въ антверпенской церкви св. Іакова, большой престольный кивотъ въ Маринской церкви въ Любекѣ, нѣсколько прекрасныхъ вещей въ ливерпульскомъ институтѣ въ Англии, и ми. др. — Іоаннъ ван' Схорель (1493—1562), сперва ученикъ Мабуза, образо-

вавшийся потомъ въ Римѣ (послѣ 1520). Есть хорошія работы его въ итальянско-нидерландскомъ вкусѣ: Мадонна со святыми и вдалеками въ утрехтской ратушѣ; нѣсколько портретовъ тамъ же; два портрета въ императорской вѣиской галереѣ (1539 г.), картина, представляющая влюбленные четы, въ Корегамгаузѣ въ Англии. — Другіе мастера этого направленія: Михаилъ Кокеси (Кокисъ), также образовавшийся въ римской школѣ; Мартинъ Хемскеркъ (Мартинъ ванъ Везъ); Лацелотъ Блондеэль и т. д. — Послѣднему, по новѣйшимъ разысканіямъ, принадлежитъ между прочимъ проектъ великолѣпнаго камня въ брюггской ратушѣ (1527 г.).

Нѣкоторые изъ Нидерландцевъ этого времени особенно отличились въ портретной живописи; таковы: Антонъ Моро, ученикъ Схореля и подражатель Гольбейна (прекрасныя работы въ Луврѣ, Мадридѣ, Вѣнѣ, въ берлинскомъ музеѣ); Гоасъ изъ Клеве; Николай Луцидель, прозванный Нѣшатель. — У иныхъ замѣтно стремленіе обдѣлать пейзажъ, какъ самостоятельный предметъ художественнаго изображенія. Съ этой стороны слѣдуетъ назвать: Гоахима Патенира, чьи композиціи довольно еще фантастичны (большая картина Искушеній св. Антонія, въ мадридскомъ музеѣ), и Герри де-Блеса, прозваннаго въ Итали Чиветтой, который, примыкая къ Патениру, съ своей щегольской обдѣлкой часто становится какъ-то заостреннымъ и тощимъ, а съ своими черезчуръ эффектными освѣщеніями легко выдаетъ въ жесткій тонъ.

Изъ живописныхъ работъ по стеклу въ первой половинѣ 16-го столѣтія, тѣ, что были произведены въ брюссельскомъ соборѣ св. Гудулы, не столько отличаются фигурной своей частью, сколько полнымъ вкусомъ декоративнымъ великолѣпнѣмъ въ богатѣйшемъ стилѣ Возрожденія.

§ 2. Живопись во Франціи и въ Испаніи.

Велѣдъ за живописными произведеніями Нидерландцевъ ставимъ мы напередъ тѣ, какія представила за этотъ періодъ Франція. Заслуживая правда также вниманія, они однако во первыхъ далеко не объемисты, а во вторыхъ не доработались еще ни до какой своеобразной особенности. Это по преимуществу одніи миниатюры.¹ Подобно тому какъ миниатюрная живопись процвѣтала во Франціи подконецъ готическаго періода, такъ точно и теперь, особенно же во второй половинѣ 15-го вѣка, пользовалась она здѣсь большимъ сочувствіемъ. Парижская Библиотека представляетъ множество тому свидѣтельствъ. Также и въ этихъ работахъ замѣтна попрежнему родственная связь съ нидерланд-

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 369 и сл. Подлинно-французскихъ, не изъ Фландріи зашедшихъ, произведеній досчатой живописи, очень немного (кое что въ Отель де-Клюй въ Парижѣ; Мадонна съ ангелами въ антверпенскомъ музеѣ и проч.). Фрески также почти совсѣмъ не идутъ въ счетъ. (Сцены Обрѣтенія Честнаго Креста въ альбійскомъ соборѣ, группы мусякйствующихъ ангеловъ съ тонкимъ усвоеніемъ нидерландскаго типа — по сводамъ часовни въ домѣ Жака Кера въ Буржѣ, и проч.).

скимъ искусствомъ; можно однакожь различить два направленья, изъ которыхъ одно рѣшительнѣе склоняется къ приѣмамъ нидерландской живописи, тогда какъ другое соединяетъ съ этимъ усвоеніе мотивовъ итальянскаго, собственно флорентинскаго, искусства, и доходитъ такимъ образомъ до великаго изящества. Отличнѣйшимъ мастеромъ послѣдняго этого направленья былъ Жанъ Фуке изъ Тура, придворный живописецъ Людовика XI-го. Его работы большая часть миниатюръ во французскомъ переводѣ Иосифа парижской Библиотеки (около 1488 г.), а равно и значительный рядъ миниатюръ, принадлежащихъ г-ну Брентаво во Франкфуртѣ на М. Особенно послѣднія написаны въ грандіозномъ стилѣ и соединяютъ торжественную красоту замысла съ величайшею роскошью и чистотою исполненія.¹ Фуке былъ вмѣстѣ и станковымъ живописцемъ; однакожь приписываемое ему изображеніе казначея короля Карла VIII-го, Этьенна Шевалье, съ заступникомъ его св. Стефаномъ, которое также находится у г-на Брентаво, не слишкомъ подходитъ къ упомянутымъ сейчасъ миниатюрамъ, такъ какъ въ произведеніяхъ станковой живописи онъ повидимому болѣе склоненъ къ итальянской манерѣ.² Въ близкомъ сродствѣ съ ними стоятъ два мужскіе портрета (одинъ короля Карла VIII-го) въ Луврѣ, относимые къ «старофранцузской школѣ» и которые поэтому дозволительно приписать Фуке. — Однимъ изъ непосредственныхъ вѣроятнo учениковъ Іоанна ванъ Эйка считаютъ Рене Добраго, герцога анжуйскаго и титулярнаго короля Неаполя и Сициліи (1408—1480), отъ котораго, говорятъ, уцѣлѣли до сихъ поръ (?) за престольные образа въ вильнѣвскомъ госпиталѣ, близъ Авишюна, и въ соборѣ города Эсъ (Aix), въ Провансѣ;³ одинъ образъ, постарѣе, находившійся прежде у г-на Клеріана въ Эсъ, обнаруживаетъ еще итальянское вліяніе, какъ будто бы вліяніе Низанелло. — Равно и вначалѣ 16-го вѣка господствуютъ во французской миниатюрной живописи два вышеуказанныя направленья; но вмѣстѣ съ этимъ въ томъ изъ нихъ, которое болѣе освоилось съ итальянскою манерой, вырабатывается уже та преувеличенная и нарочито изысканная грандіозность, которая осталась характеристическимъ отличіемъ французскаго искусства и послѣдствіи. Въ такомъ именно родѣ были наприм. работы миниатюриста Годфруа (1519). — Съ дальнѣйшимъ теченіемъ 16-го вѣка наступило болѣе рѣшительное и прямое вліяніе тѣхъ итальянскихъ мастеровъ, которые были вызваны во Францію. Своеобразнымъ передъ ними является портретистъ Франсуа Клуэ, прозванный Жане (около 1550 г.): не безъ нѣкоторой національной тонкости, онъ больше примыкаетъ къ манерѣ выше-названныхъ нидерландскихъ портретистовъ, пожалуй еще и къ Гольбейновой. Въ вѣнскомъ Белведерѣ есть помѣченный его именемъ и 1563-мъ годомъ портретъ короля Карла IX въ полный ростъ. Тамъ же тонкій поясной портретъ Іоанны Сяморъ (Seuillon), приписываемый Гольбейну.

¹ Ближайшія подробности въ Bugler's Kleine Schriften, II, 351. — ² Франкфуртская картина представляетъ не одно случайное только сходство въ стилѣ рисунка, въ тонѣ колорита, въ архитектурной обстановкѣ и во всѣхъ подробностяхъ съ достовѣрными работами Фра Карневале; такъ что изъ этого должно понастоящему заключить или прямо о школьномъ между ними соотношеніи, или по крайней мѣрѣ о несомнѣнномъ подражаніи. — О. М. — ³ D' Agincourt, Peinture, рис. 166.

Объ испанской живописи 15-го вѣка можемъ мы сказать только вообще, что она также была затронута вліяніемъ фламандскаго реализма, и затронута притомъ очень непосредственно. Судя по всему видимому, особенно величаво разработалась здѣсь живопись по стеклу, благодаря сначала сѣвернымъ художникамъ, вельдъ за которыми вскорѣ появились и туземные. Старовиднѣйшая оконная роспись встрѣчается здѣсь въ леонскомъ соборѣ; потомъ въ авильскомъ (съ 1497 г.), въ толедскомъ (особенно съ 1500), въ Севильѣ (также), въ Куэнсѣ, Малагѣ (во второй половинѣ 16-го столѣтія), Сеговіи, Саламанкѣ, Сарагоссѣ, Барселонѣ и т. д. — Въ Португаліи чѣмъ-то въ родѣ собирательнаго имени для живописцевъ вообще слыветъ имя мастера Гранъ Васко; но и время его жизни и настоящія произведенія покрыты еще непроницаемою тьмой. Повидимому онъ столько же сродни феррарскимъ художникамъ (Мадзолино и проч.), какъ и Нидерландцамъ.

§ 3. Нѣмецкія школы живописи.

Въ Германіи, гдѣ благодаря высокому совершенству архитектуры готическаго стиля, послѣдній продержался долѣе и въ изобразительномъ искусствѣ, направленіе неваго времени первоначально развилось подъ вліяніемъ Нидерландцевъ.¹ Всего рѣшительнѣе обнаружилось это въ тѣхъ мѣстностяхъ нижней Германіи, которыя ближе лежали къ нидерландскимъ границамъ; здѣсь замѣчаемъ мы и во весь этотъ періодъ болѣе или менѣе явную зависимость отъ нидерландскаго искусства. Тѣмъ не менѣе встрѣчаются намъ иногда знаменательныя и весьма достопочтенныя произведенія, хотя попрежнему и здѣсь мы большею частію не знаемъ имени трудившихся надъ ними художниковъ. Такъ наприм. въ Калькарѣ развилась особенная школа, успѣшно примыкающая къ фландрскому направленію. Изъ калькарскихъ живописцевъ значительно выдается одинъ мастеръ второй половины 15-го столѣтія, которому въ тамошней церкви принадлежитъ напрестольный образъ Успенія Богородицы, потомъ — неизвѣстный также художникъ, расписавшій одинъ престолъ (1481—84) въ Ферберовой часовнѣ храма св. Маріи въ Дауцигѣ; въ первой половинѣ 16-го вѣка выступаетъ Іоаннъ изъ Калькара, которому, кромѣ разныхъ другихъ иконъ въ церкви этого города, приписываютъ особенно живопись на главномъ престолѣ, состоящую изъ 20-ти или 24-хъ полей и представляющую фигуры съ чрезвычайно ибъжнымъ и пріятнымъ выраженіемъ и отличныя по выполнению. Другія работы — въ мюнхенской Шпакотекѣ (Матерь долороза, т. е. Скорбящая Божья Матерь), въ церкви городка Рэссѣ, въ везельской ратушѣ, на престолу въ Рейнгольдовой часовнѣ Маринскаго храма въ Дауцигѣ (1516), и проч. Если произведенія эти дѣйствительно принадлежатъ мастеру этого имени, то его не должно смѣшивать съ другимъ, во всякомъ случаѣ гораздо поз-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 82.

дѣйшимъ, Іоанномъ Стефаномъ изъ Калькара (род. въ 1499, ум. въ 1546 г. въ Неаполѣ), который въ превосходныхъ своихъ портретахъ умѣлъ дотога овладѣть Тициановскою манерою, что едва отличишь его работу отъ произведеній венеціанскаго мастера (два такихъ портрета въ вѣнскомъ Бельведерѣ, и одинъ превосходный мужской въ Луврѣ).

За тѣмъ предстаютъ намъ разныя замѣчательныя явленія, которыхъ средоточіемъ былъ Кёльнъ.¹ При многихъ слѣдахъ стила старокёльнской школы (мастеровъ Вильгельма и Стефана), и тутъ очевидно прежде всего рѣшительное вліяніе Фламандцевъ. Особенно должно отмѣтить въ этомъ отношеніи одного неизвѣстнаго намъ мастера, котораго труды напрасно приписывались (очень второстепенному) гравѣру, Израилю изъ Мекенена. Главный трудъ его — осмичастное изображеніе Страстей Христовыхъ въ собраніи покойнаго г-на Ливереберга, а теперь у г-на Баумейстера, въ Кёльнѣ; далѣе, къ произведеніямъ если не его, то близко подходящаго къ нему мастера, должно отнести: Снятіе со Креста, въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ (1488 г.); два престольные образа въ церквахъ городовъ Лицца (1463) и Зинцига; нѣсколько вещей въ мюнхенской Пинакотекѣ, въ кёльнскихъ частныхъ собраніяхъ (у гг. фонъ Гейра, Цаоли, Керпа) и т. д. — Другія живописныя произведенія указываютъ на вышедшую отъ этого мастера школу; здѣсь, кромѣ цѣлаго ряда картинъ въ кёльнскомъ музеѣ и другихъ мѣстныхъ собраніяхъ, слѣдуетъ особенно привести нѣсколько алтарныхъ иконъ въ обервезельской фундушевой церкви (1503—1506 гг.), какъ замѣчательный плодъ этого направленія. — Одинъ сравнительно позднѣйшій мастеръ, около 1500-тыхъ годовъ, ошибочно смѣшиваемый съ Лукою Лейденскимъ, отличается отъ него издавна свойственною кёльнскою школою болѣе мягкою обдѣлкою и парадно-манернымъ пошибомъ во вкусѣ 15-го вѣка. Относящіяся сюда произведенія: два престольныхъ образа съ разными стоящими святыми (именуемые св. Варооломей) въ мюнхенской Пинакотекѣ; подобный же третій въ майнцскомъ музеѣ; Снятіе со Креста — въ парижскомъ, и два образа, которые изъ вышеназваннаго собранія г-на Ливереберга перешли къ гг. Хану и фонъ Гейру въ Кёльнѣ. Сродственные имъ по кисти: Святая ночь (1516 г.) у г-на Цаоли, и Увѣщаніе Царицы Небесной — у г-на Мёрло, тамъ же. — Образъ третьяго очень милого и отличнаго вообще мастера примыкаютъ къ направленію брабантскихъ живописцевъ начала 16-го вѣка. Сравнительно ранніе изъ ихъ числа (невѣрно приписываемые Іоанну ванъ Схорелю) выдаютъ довольно рѣшительное вліяніе нидерландскаго искусства около 1500-тыхъ годовъ; это: два образа Успенія Богородицы, въ мюнхенской Пинакотекѣ и въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ, и Положеніе во гробъ — въ Штеделевскомъ институтѣ, что въ Франкфуртѣ на М. Позднѣйшіе переходятъ отъ этого направленія къ извѣстнымъ мотивамъ итальянскаго искусства; таковы: Вечера и Плачъ надъ тѣломъ Спасителя въ парижскомъ музеѣ (слыгутъ тамъ за Гольбейновы); близко подходящей руки: два неболь-

¹ Подробности въ Куглеровыхъ *Kleine Schriften*. II, 301 и сл. — *Denkmäler der Kunst*, рис. 84, А.

шихъ престольныхъ образа въ неапольскомъ музеѣ, нѣкоторыя вещи въ императорской вѣнцкой галереѣ, и Поклоеніе волхвовъ — въ дрезденской (приписано тамъ Мабузу).¹ — Именитымъ мастеромъ кѣльнской школы слѣдуетъ наконецъ назвать Варооломея де-Брѣйна (de Bruyn), который также шелъ въ уровень съ направленіемъ современныхъ Нидерландцевъ. Важнѣйшимъ трудомъ его были образы надъ главнымъ престоломъ церкви св. Виктора въ Ксаптенѣ (1536 г.); другіе есть въ городскомъ музеѣ и въ собраніи Хапа въ Кѣльнѣ, также еще въ берлинскомъ музеѣ. Портреты его слывутъ обыкновенно за Гольбейновы. — Не такъ значительны были Іоаннъ изъ Мелема и друг. — Далѣе вверхъ по Рейну встрѣчаемъ мы франкфуртскаго живописца, Конрада Фіолля; работы его (съ 1461 по 1476 г., въ Штеделевскомъ институтѣ, въ мюнхенской Пинакотецкѣ, и въ друг. мѣст.) обличаютъ въ немъ хорошаго послѣдователя фламандскихъ художественныхъ пріемовъ.

Въ Вестфалии² также выступаютъ многоразличные элементы нидерландскаго искусства, усвоенные отчасти прямо и почти безъ перемѣнъ, отчасти съ особыми уже преобразованиями. Въ высшей степени благородно обнаруживается это вліяніе, умѣряемое прекраснымъ готическимъ отголоскомъ, въ работѣ одного неизвѣстнаго мастера, именно въ расписанномъ его кистью алтарѣ монастыря Лисборна (близъ Мюнстера, 1465 г.). Фрагменты этой росписи изъ собранія г-на Крюгера въ Миценѣ перешли недавно въ Національную Галерею въ Лондонъ; кроткая, полная думы грація высказывается здѣсь какъ не лзя удачнѣе сколько въ нѣжномъ колоритѣ, столько и въ благородной выработкѣ формъ. У другихъ вестфальскихъ живописцевъ проявляется какая-то фантастическая страстность, особенно усаждающаяся тѣми вытянутыми фигурами, какія мы часто подмѣчали у нидерландскихъ мастеровъ, и наклонная при этомъ къ переполненнымъ, драматически-утрированнымъ композиціямъ. Съ этой именно стороны во второй половинѣ 15-го столѣтія отличился мастеръ Йренусъ изъ Зѣста, которому не лзя однако отказать и въ остроумной замысловатости. Главный трудъ его составляютъ части одной престольной одежды со сценами изъ жизни Спасителя (на главной иконѣ изображеніе Страстей), въ берлинскомъ музеѣ. — Подобнаго же направленія держался Рафонъ изъ Эймбека; только съ примѣсю элементовъ, отзывающихся вліяніемъ среднегерманской (франконской) живописи. Ему принадлежатъ: Распятіе, въ бібліотекѣ гёттингенскаго университета (1506 г.); подобный же образъ въ гальберштадтскомъ соборѣ (1508), и двѣ другія иконы у г-на Гаусмана въ Гал-

¹ Не могу не высказать здѣсь догадка, что этотъ неизвѣстный Кѣльнскій мастеръ не кто иной и есть, какъ Мабузъ; по крайней мѣрѣ вышеозначенные образы имѣютъ явное сродство съ нѣкотѣми завѣренными его произведеніями. Къ этому присоединяется еще то вышнее обстоятельство, что въ Merlo's Mittheilungen und Nachrichten vom Jahre 1661, стр. 29, въ прилѣчаніи, мы находимъ относительно хранящагося теперь въ Штеделевскомъ институтѣ Положенія во гробъ слѣдующее показаніе: Pictor dictus est MABUSIUS (то есть: живописецъ прозывается Мабузъ). — О. М. — ² Ср. разныя статьи К. Бекера въ Kunstblatt, попомъ Hotho Die Schule der van Eyck, и W. Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westphalen. — О Рафонѣ см. Kugler, Kleine Schriften, I, стр. 139 и 485.

повертѣ. — Въ еродетвенномъ тому стилѣ выполнены образа главнаго престола доминиканской церкви въ Дортмундѣ (1521), и одно Распятіе въ берлинскомъ музеѣ, работы Виктора и Генриха Дюнвегге; ихъ же руки изображеніе всего родства Пречистой Дѣвы въ ашверненскомъ музеѣ. — Позже процвѣтала въ Вестфалии, и особенно въ Мюнстерѣ, художническая семья цум' Рингъ; работы ея составляютъ уже переходъ къ итальянскому способу обдѣлки. Значительнѣйшіе изъ ея членовъ были Лудгеръ цум' Рингъ (главное произведеніе его, 1538-го года, принадлежитъ вестфальскому художественному обществу въ Мюнстерѣ) и сынъ его, Германъ (Воскрешеніе Лазаря въ мюнстерскомъ соборѣ).

Вліяніе нидерландской школы было также перенесено и въ верхнюю Германію;¹ но здѣсь, т. е. особенно въ Швабіи, въ Альзаци и въ Швейцаріи, не остались въ такой полной отъ нея зависимости, а видѣли въ ея вліяніи только новое побужденіе къ развитію своеобразныхъ и самонѣстныхъ направленій. Общій характеръ всѣхъ верхнегерманскихъ школъ состоитъ въ пріятной соразмѣрности между стремленіемъ къ простотѣ реалистическаго возсозданія формы и стремленіемъ выразить задуманное, сосредоточенное въ себѣ настроеніе; работы ихъ преимущественно отличаются характеромъ чистаго нравственнаго чувства, въ его отношеніяхъ къ житейскимъ обстоятельствамъ. Онѣ не такъ отчетливо, какъ картины ван' Эйковской школы, схватываютъ всякую подробность явленія, но зато художественное стремленіе и не теряется въ этихъ подробностяхъ (не потрачивается на нихъ въ ущербъ цѣлому); здѣсь болѣе имѣется въ виду спокойно-гармоническій совокупный эффектъ. Въ обдѣлкѣ преобладаетъ болѣею частью элементъ мягкости, въ колоритѣ — нѣжные и свѣтлые тоны. Исходя отъ простаго созерцанія природы, лучшіе изъ здѣшнихъ мастеровъ часто дорабатываются до высокой и истинно миловидной пріятности.

Но части непосредственнаго переноса фламандскихъ пріемовъ въ верхнюю Германію, слѣдуетъ во первыхъ привести одного особаго мастера, хотя и принадлежащаго уже ко второй половинѣ 15-го вѣка: это именно Фридрихъ Герленъ, образовавшійся въ школѣ ван' Эйковъ, вѣроятно у Рожьё ван' Брюгге по преимуществу. Это дѣльный и способный послѣдователь ван' Эйковскаго стиля, но болѣе съ ремесленной, технической только стороны. Его дѣятельность принадлежитъ Швабіи. Въ Ротенбургѣ на Тауберѣ написалъ онъ одежду на главный престолъ въ церкви св. Іакова, съ житіемъ

¹ Ср. въ особенноти Gröneisen und Mauch, *Ulm's Kunstleben im Mittelalter*, и Посланіе Грюнезейна въ *Kunstblatt* 1840 г., № 96,98. — Потомъ Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, и Passavant въ *Kunstblatt* 1846 г., № 41-46 — Для богемской живописи 15-го и 16-го вѣковъ см. Passavant въ *Zeitschrift von Kvasa*, I, № 6, и Wocel въ *Wiener Mittheilungen* etc.

Пресв. Богородицы (1466 г.), и Мадонну съ Великомученицей Екатериной, которая теперь въ тамошней ратушѣ. И передъ этимъ, и послѣ, работалъ онъ также въ Нёрдлингенѣ, гдѣ въ Георгіевской церкви написалъ нѣсколько алтарныхъ иконъ (1462?) и одну обѣтную, съ изображеніемъ Мадонны и семьи вдателя (1488 г.). Въ 1472 г. онъ изготовилъ образа къ главному престолу церкви св. Власія въ Бопфингенѣ и быть-можетъ еще ранѣе алтарный ковчегъ въ храмъ св. Георгія въ Динксельсбюль. Ему же приписываютъ главный престолъ въ Мейсецкомъ соборѣ, съ отличнымъ Поклономъ въ волхвовъ.

Сыномъ Фридриха, Иессе Герленомъ, написана между прочимъ надъ триумфальной аркой клироса * въ ульмскомъ соборѣ большая фреска, изображающая Страшный Судъ, и впоследствии забѣленная. Рядомъ съ этою фрескою можно упомянуть и о разныхъ еще другихъ, которыя, правда, болѣею частію сильно записаны и потому для соблюденія художественнаго стиля вовсе уже не пригодны; однако тѣмъ не менѣе служатъ доказательствомъ широкаго распространенія этой отрасли искусства, которой, когда рѣчь идетъ о Сѣверѣ, приписываютъ обыкновенно весьма ограниченное лишь значеніе. Стѣнопись, въ болѣе или менѣе объемѣ, произведена была въ гёппингенской фундушевой церкви (около 1449 г.), въ монастырскомъ храмѣ въ Лорхѣ, въ старинной церкви села Гогенштауфенѣ, въ крытомъ ходѣ монастыря Денкендорфъ (послѣ 1462 г.), въ вейльгеймской церкви (послѣ 1489, здѣсь значительное число фрескъ и теперь еще вполне заслуживаетъ вниманія какъ по выбору сюжетовъ, такъ и по общему характеру выполненія, особенно одно большое изображеніе розарія, то-есть круга лицевыхъ католическихъ четокъ), и наконецъ въ часовнѣ бывшаго Вейкмановскаго дома въ Ульмѣ (начала 16-го столѣтія).

Произведеніями картинной живописи (разумѣя подъ этимъ и иконопись въ тѣснѣйшемъ смыслѣ) верхнегерманское искусство достаточно богато для того, чтобы наглядно обнаружить передъ нами выработавшіяся тамъ направленія; намъ извѣстны даже и имена отличнѣйшихъ мастеровъ, знаменующихъ собой главныя точки художественнаго развитія. Такъ наприм. въ Швабіи уже довольно рано является значительный живописецъ Лука Мозеръ, изъ Вейля, которому принадлежитъ роспись одного престола въ Тифенбропнѣ (на Шварцвальдѣ, между Кальвомъ и Нфорцгеймомъ) сценами изъ житія св. Магдалины; онъ помѣченъ его именемъ и 1431-мъ годомъ. Живопись отличается высокою граціей, нѣжностью и кротостью; но при своемъ рѣшительно верхнегерманскомъ типѣ, она выдаетъ уже извѣстную наклонность къ направленію фламандскаго искусства, еще предшествовавшую той болѣе тѣсной связи между ними, какую установилъ потомъ Фридрихъ Герлець. — Ближе родственнымъ Л. Мозеру художникомъ былъ Мартицъ

* Эта арка отвѣчаетъ на Западѣ нашимъ Царскимъ дверямъ, хотя и не можетъ считаться подной ихъ замѣною точно такъ же какъ обширный клиросъ (Chor) западныхъ храмовъ далеко не то, что нашъ сравнительно тѣсный и вплоть загражденный иконостасомъ алтарь. Мѣсто нынѣшнихъ нашихъ клиросовъ называлось тамъ подклиросомъ (Unterchor), и было ступенью ниже собственно клиросаго пространства.

Шонгауэръ или Шёнъ (ум. послѣ 1490 г.). Онъ родомъ также вѣроятно изъ Швабіи, и притомъ изъ художнической семьи, постоянно жившей въ Ульмѣ; на образованіе его дѣйствовали пожалуй также фламандскія вліянія. Около середины вѣка является онъ дѣятельнымъ въ родномъ своемъ городѣ, а затѣмъ переезжаетъ въ Кольмаръ въ Альзацию, гдѣ и окончиваетъ свою жизнь. Произведенія его часто переходили въ Италію, Испанію, Францію и Англію; изслѣдованія о томъ, что собственно принадлежитъ его кисти въ Германіи, начались въ новѣйшее только время; ¹ къ сожалѣнію есть лишь



Богоматерь съ Младенцемъ. Съ гравюры Мартина Шена.

очень мало такихъ картинъ, которыя бы можно было приписать ему съ нѣкоторой достовѣрностью. Въ нихъ высказывается талантъ серьезный и благородный; при большой глубинѣ выраженія раскрываютъ онѣ изящество, доходящее до возвышеннаго-идеала, тогда какъ въ то же самое время все пошлое

¹ См. особенно разысканія фонъ Квандта въ Шорновомъ Kunstblatt 1840 г., № 76—79. Ср. статьи Гессерта тамъ же, 1841 г., № 7—14 и № 15; Grüneisen, Manuel, стр. 62; Ulm's Kunstleben, стр. 34. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, стр. 308 и сл. — Passavant, Kunstblatt 1846. (Изъ числа мюнхенскихъ картинъ этого художника Пассавантъ признаетъ за подлинный его трудъ только одну: Торжество Давида).

и суетное такъ и представляется въ нихъ пошлымъ или фантастически-страннымъ; композиція и драматизмъ движенія развиты здѣсь выше нежели у всѣхъ прочихъ современниковъ Шёна на Сьверѣ. Изъ работъ его важнѣе всѣхъ тѣ, что находятся въ Кольмарѣ, особенно два престольныя крыла въ тамошнемъ музеѣ, представляющія, одно: Богородице, Дѣво радуїся, другое — св. Антонія и Богоматерь въ молитвѣ передъ Младенцемъ Христомъ; потомъ одинъ, къ сожалѣнію сильно записанный, престольный образъ въ мюнстерской церкви (или въ фудушевой св. Мартина): Мадонна среди розъ. Другіе образы, приписываемые въ Кольмарѣ Шонгауэру, каковы наприм. одна Піэтà и рядъ сценъ изъ исторіи Страстей Христовыхъ, въ тамошнемъ музеѣ, должно считать за работы послѣдователей его направленія, кромѣ развѣ двухъ: Снятія со Креста и Положенія во гробъ, которыя могутъ принадлежать рукъ учителя. Произведенія его школы: въ мюнстерской церкви въ Тапфѣ (Thann) образъ четырехъ святыхъ; въ часовнѣ адельгаузенскаго фудуша во Фрейбергѣ, что въ Брейсгау, голова Спасителя; разныя вещи въ базельскомъ публичномъ собраніи. — Въ мюнхенской Пинакотекѣ приписано ему нѣсколько работъ (всѣ, кажется, напрасно). Напротивъ того, образокъ Успенія Богородицы, недавно поступившій въ лондонскую Національную Галерею, считается подлиннымъ дѣломъ мастера и настоящимъ перломъ сѣвернаго искусства. Въ Пинакотекѣ, въ шлейгеймской галереѣ, въ Морицовой часовнѣ въ Шюрибергѣ есть сверхъ того много образовъ (между прочимъ длинный рядъ семейныхъ группъ изъ родства Пречистой Дѣвы), которые рѣшительно принадлежатъ послѣдователямъ Шонгауэра, а не ему; но и въ этомъ отношеніи все-таки имѣютъ своеобразную значительность. Дальнѣйшія строго-критическія разысканія о Шонгауэрѣ и его школѣ конечно обогатятъ исторію германскаго искусства важными для нея выводами.

Подъ вліяніемъ вышепозванныхъ мастеровъ развились другіе художники съ болѣе или менѣе самостоятельнымъ значеніемъ. Въ Аугсбургѣ, около середины 15-го вѣка, съ Гансомъ Гольбейномъ, Дѣдомъ,¹ начинается тотъ художественный стиль, который достигъ полной своей законченности благодаря Гольбейнову потомству: это пріятный, граціозный реализмъ, соединенный съ теплымъ, полисочнымъ колоритомъ (таковъ одинъ образчикъ его работъ въ тамошней галереѣ). Значительнѣе уже былъ сынъ его, Гансъ Гольбейнъ Старшій, процвѣтавшій вконцѣ 15-го столѣтія. По направленію можно его прировнять къ Шонгауэру, мѣстами проглядываетъ у него и напоминающая этого мастера миловидная кротость; только вмѣстѣ съ этимъ рѣшительнѣе выступаетъ здѣсь фантастическій элементъ и склонность къ преувеличенной характеристикѣ; да притомъ живописная выработка подвинулась у него значительно впередъ. Многочисленныя работы его въ галереяхъ Аугсбурга, Шюриберга, Франкфурта на М., Шлейгейма,² и т. д.; нѣсколько позднѣйшихъ произведеній въ базельскомъ публичномъ собраніи написаны уже въ болѣе свободномъ стилѣ

¹ Споръ о его существованіи см. въ Deutsches Kunstblatt 1855 г., стр. 371, — ² Не умѣемъ навѣрно сказать, сколько именно трудовъ его осталось тамъ и нынѣ.

16-го вѣка. — За тѣмъ идетъ цѣлый рядъ живописцевъ, трудившихся въ ту же пору въ Ульмѣ: Іѳргъ Штокеръ, Яковъ Акеръ (одинъ изъ многихъ членовъ этой семьи), Лука Кнехтельманъ (также на ряду съ другими художниками своей фамиліи). Но значительнѣе ихъ всѣхъ былъ Варооломей Цейтблома (писалъ съ 1468 по 1514 г.) Онъ близко подходит къ Шонгауэрову направленію, не достигая однакожъ идеальной его красоты; онъ полонъ достоинства и неподдѣльнаго чувства, но только въ выраженіи простого, честнаго здравогомыслія; композиціи его пезатѣйливы, головы фигуръ разработаны въ изящно-мягкомъ колоритѣ. Большая часть его произведеній находится въ Абелевскомъ собраніи въ Штутгартѣ, поддерживаемое двумя ангелами изображение Вероникиной Пелены (съ ликомъ Спасителя) въ берлинскомъ музеѣ, кое-что у профессора Гасслера въ



Образъ Варо. Цейтблома Съ оригинала берлинскаго музея.

Ульмѣ, одинъ ранній образъ (1468 г.) въ храмѣ св. Георгія въ Шѳрдлингенѣ, нѣкоторыя вещи въ аугсбургской галереѣ, въ приходской церкви на горѣ Геэрбергъ близъ Гайльдорфа, въ монастырской церкви въ Адельбергѣ, и т. д. Сверхъ-того во многихъ другихъ живописныхъ работахъ проглядываетъ непосредственное вліяніе Цейтблома и указываетъ на обширную, вышедшую отъ него, школу. Таковы два образа Пестра Тагирета изъ Равенсбурга въ Абелевскомъ собраніи (1485 г.). Невириктръ важнѣе живописецъ по главному алтарю блаубейренской церкви и фресковый образъ Іоанна Крестителя на полѣ фронтона тамъ же. — Не менѣе значительнѣе Гансъ Шюлейцъ изъ Ульма. При глубокой искренности замысла, отличается онъ отъ Цейтблома болѣе живоподвижною и разнообразною композиціей, и, въ противоположность теплomu колориту этого мастера, — болѣе энергическою и полною выработкою формъ. Главная его работа—живопись по главному престолу въ Тифенброннѣ (1468 г.), представляющая сцены изъ исторіи Спасителя, фигуры святыхъ и т. п. — За Гансомъ Шюлейцомъ слѣдовалъ отличный ульмскій художникъ, Мартинъ Шаффнеръ (работалъ съ 1499 по 1539 г.); не гонимъ за изящною теплотою Цейтбломова колорита, онъ еще свободнѣе и полнѣе выработалъ форму, такъ что сочли необходимымъ признать у него итальянскія вліянія; художественный замыселъ у него гораздо реалистичнѣе нежели у прежнихъ швабскихъ мастеровъ,

по при этомъ богатъ оригинальными и остроумными мотивами. Въ числѣ важнѣйшихъ работъ слѣдуетъ привести: сцены изъ жизни І. Христа въ Шлейсгеймѣ (1515 г.); алтарныя иконы въ клиросѣ ульмскаго монастыря (1521), и особенно четыре образа изъ житія Пречистой Дѣвы въ мюнхенской Пинакотекѣ (1524). Другія произведенія его рукі въ Мориповской часовнѣ въ Шюррибергѣ, въ императорской вѣнской галереѣ (самое раннее, 1499 г.), у г-на фонъ Гиршера во Фрейбургѣ что въ Брейсгау (шесть очаровательныхъ святыхъ женъ на лугу), и во мног. др. мѣст.

Къ вышеназваннымъ художникамъ примыкаетъ другой еще швабскій мастеръ, Гансъ Бальдунгъ Гринъ изъ Гмюнда (ум. въ 1552 г.). Онъ особенно трудился въ Брейсгау. Здѣсь, во фрейбургскомъ монастырѣ, находится важнѣйшее его произведение, — состоящая изъ многихъ иконъ одежда храмоваго престола (1516 г., на главной изъ нихъ написано Увѣщаніе Царицы Небесной). Другія работы его рукі, какъ наприм. образъ въ берлинскомъ музеѣ, уступаютъ этому величавому произведенію, обличая вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣкоторую наклонность къ особеннымъ приемамъ франконскаго искусства.

Не такъ обширна и значительна та дѣятельность, съ какою примыкаетъ въ это время къ общему художественному движенію Баварія; ¹ тѣмъ не менѣе въ ней также замѣтны нѣкоторые слѣды, подтверждающіе и здѣсь вліяніе фламандской школы. Одному даровитому послѣдователю ванъ Эйковскаго направленія, Бертольдъ Фуртмайру, принадлежатъ многочисленныя миниатюры рукописнаго сборника исторій ветхаго и новаго завѣта и церковныхъ легендъ, составленнаго съ 1468 по 1472 г. и хранящагося теперь въ библіотекѣ князей Валлерштейнъ въ Магингенѣ, близъ Пёрдлингена. Большая искренность выраженія, полная мысли грація и блестящая сила колорита сливаются въ этихъ милыхъ произведеніяхъ съ пошибомъ фламандскаго искусства. Рукі того же мастера миниатюры въ одномъ служебникѣ, писанномъ для зальбургскаго архіепископа въ 1481 г. — У другихъ баварскихъ живописцевъ этотъ новый художественный стиль во многомъ отзывается приемами сосѣднихъ школъ Швабіи. Большою силою и страстностью прокинутъ одинъ триптихъ въ шлейсгеймской галереѣ, съ изображеніями св. Троицы, Крещенія Христа Спасителя и Увѣщанія Царицы Небесной, выполненный Гансомъ изъ Ольмендорфа въ 1491 г. Болѣе слабымъ послѣдователемъ Шонгауэра является Гавріилъ Мекселькирхеръ въ своемъ тамъ же хранящемся панрестольникѣ 1467 г., съ иконами Песенія Креста и Распятія. Еще ниже стоитъ Ульрихъ Футереръ, чье Распятіе находится въ той же самой галереѣ; напротивъ, въ десяти большихъ престольныхъ образахъ Петровской церкви въ Мюнхенѣ угадываютъ руку мастера, близко подходящаго къ Гансу изъ Ольмендорфа, хотя и уступающаго ему талантомъ.

¹ См. E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst II, 520 и сл.

О тогдашней живописи въ Австріи еще нѣтъ у насъ вполнѣ обстоятельныхъ разысканій. ¹ Мастеръ Пфеинигъ, чьей работы Распятіе 1449 г. есть въ вѣнскомъ Бельведерѣ, обнаруживаетъ, говоря вообще, явные слѣды фламандскаго вліянія. Къ тому же году относится двусторчатый престолъ въ больничной церкви мѣстечка Аузеэ близъ Шия, представляющей св. Троицу, славимую апостолами и ликами благочестивыхъ женъ и дѣвицъ, мірянъ и духовныхъ. Въ характерахъ, яркомъ колоритѣ и всей выработкѣ вообще здѣсь рѣшительно проступаетъ манера фламандской школы, но въ соединеніи съ какимъ-то самобытно-кроткимъ чувствомъ красоты. Значительнѣе и развитѣе является Михаилъ Пахеръ изъ Брунекеа, выполнившій въ 1484 г. большой престолъ для церкви казенной солекопни въ Санктъ Вольфгаугѣ. Главное (среднее) его звено представляетъ въ богатой рѣзбѣ по дереву Увѣщаніе Царицы Небесной, при немъ Рождество Христово и Распятіе; а на створахъ сцены изъ жизни Спасителя, изображенныя съ свободнымъ усвоеніемъ ван' Эйковскаго направленія, но съ особенною, полною фантазіи, величавостію замысла. Малоцѣпелъ перешедшій изъ бриксенской церкви во фрейзингскую семинарію напестольникъ 1483 г., работы одного живописца изъ той же семьи, именно — Фридриха Пахера, изъ Брунекеа; тогда какъ напестольникъ гальштадтской церкви въ Верхней Австріи, также состоящій изъ рѣзбы съ живописью и сработанный, какъ говоритъ надпись, Леонгардомъ Астлемъ, слѣдуетъ кажется признать отличнѣмъ произведеніемъ начала 16-го столѣтія. — Далѣе, въ Клостернѣйбургѣ есть восемь образовъ, работы мастера Рюландта изъ Вѣны, представляющихъ сцены изъ жизни І. Христа и Предтечи Іоанна, проникнутыхъ глубокой сердечностію, благороднымъ чувствомъ красоты, и замѣчательныхъ нѣжно-свѣтлою гармоніей своихъ красокъ. Совсѣмъ другой руки хранящійся въ вѣнскомъ Бельведерѣ (и ошибочно приписанный тамъ Вольгемуту) большой напестольникъ 1511 г.; онъ, правда, отличается грандіознымъ стилемъ, высокимъ чувствомъ изящества и пламеннымъ, яснымъ колоритомъ, но зато австрійское его происхожденіе, кажется, — сомнительная вещь. — Разныя, писанныя по золоту, иконы въ знаймской больничной церкви, со сценами Страстей Христовыхъ, какъ будто бы отзываются еще вліяніемъ старобогемской школы живописи; а фрески въ одномъ покоѣ замка Благны въ Богеміи словно напоминаютъ стиль Мартина Шена. Очень важны обширныя стѣнописныя работы, произведенныя въ разныхъ мѣстностяхъ австрійскихъ земель. Изъ нихъ вѣкъ замѣчательнѣе, и по громадному объему и по богатству содержания, фрески въ крытомъ ходѣ бриксенской церкви, относящіяся къ разнымъ десятилѣтіямъ 15-го вѣка; въ томъ числѣ нѣкоторыя значатся въ самой надписи работою мастера Якова Зунтера (1472 г.), которому, по близкой еродетвенности пошиба, простирающейся подчасъ до совершеннаго сходства, приписываютъ еще и другія, выполненныя въ 1461 г. въ часовнѣ замка Вругіэро въ тирольскомъ городѣ Поппбергѣ. — Говорятъ будто

¹ Извѣстія о ней есть въ разныхъ мѣстахъ Mittheilungen der K. K. Centralcommission zu Wien. Сравни также E. Fürster, Geschichte der deutschen Kunst. II, 260 и сл.

фрески Несеія Креста и Распятія, написанныя 1490 г. Гансомъ Лейт-перомъ въ гальштадтской церкви, напоминають Вольгемута (?). Въ Нижней Австріи церковь городка Санкт' Югацъ содержитъ въ себѣ оригинальныя изображенія св. Троицы, Крещенія и Возрошенія Даровъ, также поздней поры 15-го столѣтія. И т. д.

Въ подобномъ же направленіи и отчасти подъ непосредственнымъ вліяніемъ швабской живописи развилось послѣ начала 16-го вѣка нѣсколько отличныхъ художественныхъ явленій въ Швейцаріи. Для указанной сейчасъ близкой связи съ швабскою школою было разумѣется не безъ важности то обстоятельство, что Гансъ Гольбейнъ старшій въ позднюю пору жизни изъ Аугсбурга перенесъ дѣятельность свою въ Базель; кромѣ-того замѣтны здѣсь и вліянія альзацкой школы Мартина Шонгауэра. Первый мастеръ высшаго разряда, выступившій въ Швейцаріи, былъ Николай Мануэль, по прозванію Дѣйчъ (т. е. Нѣмчицъ), изъ Берна (1484—1530).¹ Направленіе его всего ближе приравнять къ Шюлейпову и Шаффнерову; только, сравнительно съ ними у него глубже выработаны колоритъ; на большую свѣжесть его развитія благоприятно подѣйствовало пребываніе его въ венеціанской школѣ (около 1511 г.). Картины Мануэля отличаются особенною легкостью и вѣрностью рукі, а еще болѣе богатствомъ идей и той бойкою подвижностью умонастроеній, которой удавалось свободно и даже иногда граціозно воспроизводить фантастико-юмористическіе элементы быта тогдашняго времени. Значительнѣйшія изъ его работъ хранятся въ базельскомъ публичномъ собраніи; именно: три большія картины, писанныя имъ въ раннюю пору клевыми красками, и потомъ три масляныя картины, принадлежащія уже зрѣлой его порѣ: Лукреція и Виревія (обѣ 1517 г., на оборотѣ послѣдней Смерть, обнимающаяся съ молодой дѣвушкой), а также превосходный образъ Усѣкновенія главы Іоанна Предтечи. Въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются портреты его рукі; у семейства Мануэлей въ Бернѣ есть между прочимъ большая крестьянская свадьба, написанная съ бойкимъ юморомъ. Чрезвычайно обширнымъ произведеніемъ Мануэля была большая Пляска Смерти, на стѣнѣ доминиканскаго монастыря въ Бернѣ (выполненная между 1514 и 1522); по сломкѣ стѣны, она сохранилась только въ двухъ маленькихъ копіяхъ (воспроизведенныхъ потомъ литографически). Въ композиціяхъ этой картины высказывается свободная и сильная пропія житейскихъ явленій, однакожъ не безъ чувства художественной мѣры и сдержанности. Въ нѣкоторыхъ сценахъ есть сатирическіе намеки на церковныя грѣхи того времени; въ другихъ произведеніяхъ Мануэля сатира эта доходитъ иногда до граціозной поэзіи, какъ наприм. въ одномъ рисункѣ (у г-на Грюнезейна въ Штутгартѣ), представляющемъ Воскресеніе Спасителя и, въ качествѣ стражи при гробѣ, — католическихъ поповъ и монахинь, съ непристойными отчасти тѣлодвиженіями.

¹ C. Grüneisen, Nicolaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters etc. im 16 Jahrhundert.

За Николаемъ Мануэлемъ слѣдуетъ Гансъ Гольбейнъ младшій¹ (съ 1498 по 1543 г.), сынъ Гольбейна старшаго, и сначала образовавшійся у отца прежде въ Аугсбургъ, потомъ въ Базель, а въ позднѣйшую пору жизни, именно съ 1526-го года, работавшій преимущественно въ Англии. Какъ не многіе мастера живописи на Сѣверѣ, Гольбейнъ достигаетъ въ ясности и достоинствѣ формы, а равно и въ простомъ изяществѣ колорита, такой художественной выработки, что можетъ поравняться въ этомъ съ современными ему Итальянцами, особенно съ художниками ломбардской школы. Въ высшей степени вѣроятно, что развитіе его существенно паитствовалося ближайшимъ оттуда вліяніемъ; тѣмъ не менѣе его отнюдь не лзя назвать послѣдователемъ итальянскихъ направленій. Напротивъ, художественное его созерцаніе представляется совершенно нѣмецкимъ; только реалистическій взглядъ на жизнь, который былъ у него преобладающимъ, какъ преобладалъ онъ и въ сѣверномъ искусствѣ вообще, Гольбейнъ умѣлъ сочетать съ чистѣйшимъ достоинствомъ и съ неистощимою духовной глубиною; его знаніе челоука многосторонне до чрезвычайности и соединено съ столь же удивительнымъ талантомъ живописнаго воспроизведенія. Главная дѣятельность его заключалась въ портретной живописи (такъ какъ и его, паравнѣ съ множествомъ современныхъ ему художниковъ, вдругъ застигла начинающаяся реформація); портреты его рукі разбѣяны по всемъ почти картиннымъ галереямъ, и особенно богаты ими англійскія собранія. Въ работахъ этихъ можно отличить три главные періода его развитія: портреты ранней поры, приблизительно до 1528-го года, отвѣчаютъ еще довольно близко манерѣ старой верхнегерманской живописи, соединяя съ суховатымъ нѣсколько исполненіемъ ясный свѣтложелтоватый тонъ наготы; (значительное число такихъ портретовъ, въ томъ числѣ двѣ удивительныя женскія полуфигуры 1526-го года, въ базельскомъ публичномъ собраніи, одна семейная картина тамъ же и два портрета въ Луврѣ, 1527 и 1528 гг.); слѣдующіе, почти вплоть до 1532 г., отличаются самой тонкой выработкой, большей противъ прежняго свободою движенія и горяче-смуглымъ тономъ тѣла; позднѣйшіе (начиная съ превосходнаго портрета куна въ берлинскомъ музеѣ), при болѣе еще развитой свободѣ, принимаютъ уже не такой темный, преимущественно красноватый тонъ. Историческія композиціи Гольбейна, каковы находящіяся въ Барберѣ Голлѣ и въ Брайдвельскомъ госпиталѣ въ Лондонѣ, также существенно состоятъ изъ выполненной съ большимъ вкусомъ сопоставки портретовъ. Значительною церковною его работою, кромѣ нѣкоторыхъ очень раннихъ образцовъ въ аугсбургской галереѣ, можно назвать одинъ только импрестольникъ, сработанный имъ для фрейбургскаго монастыря, въ Врейсгау, съ изображеніями Рождества Христова и Поклоненія волхвовъ; да потомъ находящійся въ базельскомъ публичномъ собраніи осмичастный образъ Страстей Христовыхъ, чрезвычайно законченный въ испол-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 84. — Прежде вообще думали, что Гольбейнъ младшій умеръ отъ моровой язвы въ Лондонѣ, въ 1554 г. Но недавно г. В. Г. Блякъ обнаружилъ найденное въ Лондонѣ и засвидѣтельствованное архіепископскимъ судомъ въ Вестминстерѣ духовное завѣщаніе художника, изъ котораго видно, что онъ скончался еще въ 1543 г. отъ какой-то свирѣпствовавшей тогда повальной болѣзни.

нени, хотя не ровный въ мотивахъ и доходящій въ надмѣру-сильномъ колоритѣ до жесткости. Тамъ же и нѣсколько другихъ вещей, напримѣръ: очерки, воспроизведенія и снятые со стѣнъ остатки фрескъ антично-политическаго содержанія, какими Гольбейнъ украсилъ мѣстную ратушу, а также много энергическихъ и гениальныхъ рисунковъ тушью, изготовленныхъ по большой части для живописцевъ по стеклу. — Высшее превосходство, достижимое для сѣвернаго гениа по части фамильныхъ образовъ находимъ въ его Мадоннѣ съ семействомъ бургомистра Мейера, существующей въ двухъ подлинныхъ экземплярахъ, одинъ въ дрезденской галереѣ, другой въ Дармштадтѣ (у прищессы Елисаветы гессенской). — Самымъ законченнымъ иконнымъ изображеніемъ свершившагося событія во всемъ сѣверномъ искусствѣ представляется его умершій Христосъ, въ базельскомъ собраніи. — Какъ созданіе, въ которомъ высказалась самая смѣлая поэзія, хотя чисто лишь въ нѣмецкомъ характерѣ той эпохи, должно наконецъ назвать вырѣзанную по его рисункамъ на деревѣ Пляску Смерти; свойственные этому сюжету трагическій юморъ и уничтожающая иронія достигаютъ здѣсь такой дивной высоты, что далеко оставляютъ за собою всѣ другія произведенія въ этомъ родѣ. Гравюры эти, распространенныя потомъ въ безднѣ воспроизведеній, впервые появились въ Лионѣ, въ 1538-мъ году.

Даровитымъ послѣдователемъ Гольбейна въ портретной живописи надобно отмѣтить Христофа Амбергера изъ Аугсбурга, а послѣдователемъ низшаго разряда — Гауса Аенера изъ Цюриха.

Съ совершенно другимъ направленіемъ противъ верхнегерманскихъ школъ выступаетъ подконецъ 15-го столѣтія школа франконская, которой главнымъ гнѣздомъ былъ Нюрнбергъ. Она преимущественно стремится къ энергической и разнообразной характеристикѣ, и, всилу этого, къ отчетливому, определенному формоочертанью, въ противоположность тому выраженію сравнительно кроткаго внутренняго чувства и той болѣе мягкой выработкѣ колорита, которыя преобладаютъ у тогдашнихъ верхнегерманскихъ мастеровъ.

Первымъ особенно значительнымъ мастеромъ франконской школы былъ Михаилъ Вольгемутъ (1434—1519).¹ При большомъ талантѣ, въ произведеніяхъ этого художника желаніе отчетливо и рѣшительно характеризовать проявляется по большей части съ явной еще односторонностью. Не отдаваяея наимому жизнесозерцанію въ собственномъ смыслѣ слова, онъ умѣетъ иногда счастливо выразить черты высшаго достоинства и отвлеченной почти красоты въ фигурахъ, имѣющихъ болѣе идеальное значеніе

¹ Ср. v. Quandt, Die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwisskau, etc.

(особенно въ Мадоннахъ); тогда какъ тамъ, гдѣ надо выставить пошлое и дурное, онъ умышленно держится каррикатуринаго безобразія. Последнее, правда, извиняли тѣмъ, что въ частяхъ его работъ, представляющихъ подобныя изображенія, хотѣли преимущественно видѣть руку помогавшихъ ему со-трудниковъ; но, допустимъ даже и повсемѣстную вѣрность такой догадки, тѣмъ не менѣе главное водительство, художественное назначеніе, настоящее существо картины, во всякомъ случаѣ должно было идти отъ него и отъ его именно особенности получать свой общій, бросающійся въ глаза типъ или характеръ. Главными произведеніями этого мастера должно назвать: престоль въ Галлеровской часовнѣ церкви св. Креста въ Нюрнбергѣ (съ 1470 г.), одежду главнаго престола Маріинской церкви въ Цвикау (1479),



Со цвикаускаго престола, Михаила Вольгемута.

престоль 1478 г., разнесенный теперь по тремъ картишнымъ галереямъ въ Нюрнбергѣ, образъ большаго напместольника въ ивабахеккой городеккой церкви (1506—1508); разныя, не помѣченныя годомъ, произведешія въ Нюрнбергѣ: въ Морцовской часовнѣ, въ храмѣ Пресв. Богородицы, другія—въ герширукеккой церкви, близъ Нюрнберга, также еще въ гейльсброниской, и въ мюнхенской Пинакотекѣ, вѣроятно и одежда главнаго престола въ Реглереккой церкви въ Эрфуртѣ; наконецъ напместольникъ съ житіемъ св. Елисаветы въ кашаускомъ соборѣ. — Изъ современниковъ Вольгемута въ Нюрнбергѣ должно по преимуществу отмѣтить живописца Якова Вальха, хотя далѣко не столь значительнаго художника.

Несравненно выше поднялъ юрибергскую живопись великій Вольгемутъ ученикъ, Альбрехтъ Дюреръ (1471—1528).¹ Къ рациональному началу учителя присоединялся у него прежде всего необычайно ясный взглядъ на формы жизни, способный подмѣтить многообразныя и легчайшія ея проявленія. Вотъ отчего стремленіе къ характеристикѣ успѣлъ онъ свести на благонадежную почву дѣйствительности; и если, съ одной стороны, на мѣсто идеальныхъ созданій Вольгемутовой фантазіи, мы видимъ у него замѣстовавшія болѣе изъ круга обиходной жизни, зато онъ остерегается при этомъ отъ всякой умышленной каррикатуры и безобразности. Онъ собственно не мѣтитъ на высшую чистоту формы, но ему свойственно такое благородство души, такое нравственное сознаніе, которыя налагаютъ на его работы столь же привлекательную, какъ и полную достоинства печать. Его производительность могуча до чрезвычайности; богатству идей, шевелящихся духъ его, отвѣчаютъ самыя разнообразныя и всегда новыя созерцанія фантазій. Поэтическій моментъ изображенія тѣсно елитъ у него съ этимъ фантастическимъ; многія изъ его живописныхъ работъ принадлежатъ къ самымъ полносмысленнымъ произведеніямъ, какія только породило общее фантастическое направленіе той эпохи; послѣднее проглядываетъ у него и во всѣхъ остальныхъ созданіяхъ, хотя не всегда къ выгодѣ цѣлаго: отсюда происходятъ наприм. нѣкоторыя особенныя приемы въ драпировкѣ, а въ колоритѣ какой-то отливчатый блескъ (напоминающій стекловую живопись). Въ 1506-мъ году, когда художническая сила его уже вполне раскрылась, Дюреръ проживалъ въ Венеціи; но бытность въ этомъ городѣ кажется не повліяла непосредственно на ходъ его развитія; напротивъ поѣздка, совершенная имъ въ позднюю пору жизни (1535 и 1524 г.) въ Нидерланды, повидимому выяснила ему многія его односторонности и даже повела его къ безуспѣшной попыткѣ отъ нихъ избавиться. Большая, даже можно-сказать значительнѣйшая часть его работъ состоитъ изъ драворѣзныхъ оттисковъ (полиптишажей), выполненныхъ по его риеуикамъ, и изъ гравюръ на мѣди, рѣзанныхъ имъ самимъ; по этой послѣдней части гравировальнаго искусства онъ былъ однимъ изъ первыхъ мастеровъ своего времени.

Мы можемъ поименовать здѣсь только нѣкоторыя важнѣйшія его работы. Вотъ самыя раннія произведенія его молодости, какія до сихъ поръ извѣстны: во флорентинскихъ Уффиціяхъ — превосходный портретъ его отца, вещь самой тонкой моделировки и правдивая въ тонѣ до чрезвычайности, помѣчена 1490-мъ годомъ; въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ портретъ его же, 1494-го года, и отличный погрудный портретъ одной дѣвицы изъ семейства Фюрлегеръ (1497 г.); противень къ нему, портретъ замужней женщины, Катерины Фюрлегеръ, того же года, проданъ въ Англію. Въ домѣ Ландаускихъ Братьевъ въ Шюрибергѣ — картина, писанная клеевыми красками: Геркулесъ, нобивающій стимфальскихъ птицъ, помѣчена 1500-мъ годомъ. Въ 1498 г. появились его политипажи къ Люкалинсену, обличающія уже все богатство и всю силу его фантазій; сообразно

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 83, 84.

своему сюжету, они принадлежатъ къ тѣмъ именно произведеніямъ, гдѣ тогдашній фантастическій элементъ выступаетъ въ самомъ грандіозномъ видѣ. Къ тому же году относится собственноручный портретъ его въ мадридскомъ музеѣ (копія съ него во флорентинскихъ Уффицияхъ), къ 1500-му году другой, болѣе законченный портретъ (также его собственный) въ мюнхенской Пинакотекѣ. Одною изъ первыхъ знаменательнѣе выдержанныхъ картинъ его слѣдуетъ назвать дивно законченное Поклошеніе волхвовъ въ трибунѣ флорентинскихъ Уффиций, 1504-го года. Къ ней примыкаетъ: на бѣду не воплигъ сохранившая Мадонна съ ангелами, раздающими многочисленнымъ богомольцамъ розовые вѣнки, 1506-го года, въ Страховскомъ монастырѣ въ Прагѣ; вѣроятно, Дюреръ сработалъ эту икону въ Венеціи. За ней слѣдуетъ цѣлый рядъ другихъ отличныхъ произведеній, изъ которыхъ иныя однакожь утратились: Адамъ и Ева (1507 г., въ палатцѣ Питти во Флоренціи; въ майнцкомъ городскомъ собраніи позднѣйшая съ нея копія); Страдальческая смерть десяти тысячъ мучениковъ въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ (1508 г.); Взятіе Богородицы на небо (1509, утрачена, но уцѣлѣла старая копія въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М.); св. Троица со многими святыми и блаженными въ императорской вѣнской галереѣ (1511); Мадонна, тамъ же (1512); и т. д. Изъ немалаго числа картинъ, не помѣченныхъ годами, можно привести здѣсь Положеніе во гробъ, въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, и Рождество Христово, съ двумя рыцарственными святыми по боковымъ поламъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ. Къ эпохѣ этихъ работъ принадлежатъ потомъ, вмѣстѣ съ множествомъ отдѣльныхъ гравюръ и политинажей, цѣлые ряды подобныхъ листовъ: три серіи, изданныя въ 1511 г., именно: Житіе Преч. Дѣвы, такъ-называемыя большія и малыя Страсти Христовы, и другія еще Страсти, гравированныя на мѣди (1507—1513). Далѣе, три гравюры чрезвычайно поэтическаго содержанія и превосходной художественной отдѣлки: Рыцарь со Смертью и Дьяволомъ (1513 г.), Меланхолія (1514), и св. Иеронимъ за книгами (1514), а также нѣсколько рѣзныхъ на мѣди Мадоннъ и апостоловъ. 1515-мъ годомъ помѣчена колоссальная рѣзба по дереву для триумфальныхъ воротъ въ честь императора Максимилиана и геніальные рисунки перомъ въ молитвенникѣ того же государя, въ мюнхенской придворной библиотекѣ.

Въ 1522 году Дюреръ издалъ въ политинажахъ изображеніе триумфальной колесницы императора Максимилиана, гдѣ, конечно не въ частныхъ подробностяхъ обдѣлки, но въ совокупномъ замыслѣ фигуръ, проглядываетъ наклонность къ итальянскому художественному пошибу. Этой позднѣйшей портъ его жизни принадлежатъ еще разныя, отлично выгравированныя на мѣди портреты современниковъ, также нѣсколько живописныхъ портретовъ, изъ которыхъ особенно значительны портретъ одного мужчины въ мадридскомъ музеѣ, помѣченный 1524-мъ годомъ и писанный вѣроятно съ Дюрерова пріятели, Лоренца Штарка, казначея «Госпожи Маргариты», * и

* Маргарита Австрійская, дочь императора Максимилиана и съ 1506-го года правительница Нидерландовъ.

портретъ Иеронима Хольцшюара, собственности рода Хольцшюаровъ въ Юрибергѣ (1526 г.). Наконецъ главнѣйшая изъ всѣхъ его работъ, два образа съ такъ-называемыми четырьмя темпераментами, въ мюнхенской Пинакотекѣ (1526 г.); это четыре апостола, изображенные Дюреромъ въ видѣ четырехъ темпераментовъ и въ возвышенно грандіозной постановкѣ, какъ блюстители Слова Божія и вмѣстѣ какъ свидѣтельство и памятникъ того новаго духа времени, которому онъ беззавѣтно отдался.

Къ Дюреру примыкаетъ довольно значительное число учениковъ и послѣдователей.¹ Они старались усвоить себѣ его стиль и вообще его манеру, перѣдко подходили къ нему довольно близко какою-то простой умѣlostью и споровкой, но обыкновенно не достигали ни серьёзной высоты помысловъ, ни оригинально-поэтического взгляда своего учителя. Большинство этихъ художниковъ также произвело бездну политипажей и гравюръ. Изъ нихъ должно въ особенности отмѣтить: Гауса фонъ Кульмбаха (собственно Гауса Вагнера, который былъ сперва ученикомъ Якова Вальха); живописныя работы его въ Морицовой часовнѣ, въ Санктъ Зебальдѣ (1513 г.), въ городской галереѣ и въ крѣпостиомъ замкѣ Юриберга, въ Екатерининской церкви въ Цвикау (1518) и во мн. др. мѣст. — Гауса Шейффелина, ловкаго на руку мастера, чьи произведенія не рѣдки (важнѣйшее изъ нихъ — нижній престолъ въ главной церкви въ Шерлингенѣ, 1521 г.; слабымъ подражателемъ его былъ Себастьянъ Дейгъ). — Генриха Альдегревера, болѣе извѣстнаго какъ гравёра. — Вароломея и Гауса Зебальда Бегамовъ, которые оба также болѣе извѣстны какъ гравёры. Послѣдному принадлежитъ впрочемъ весьма изящно и талантливо написанная картина съ четырьмя сценами изъ исторіи Давида и портретами кардинала Альбрехта Бранденбургскаго и самого художника въ парижскомъ музеѣ (1534 г.), есть также миниатюры его руки въ одномъ молитвенникѣ ашаффенбургской библіотеки. Здѣсь кетати назвать и другаго еще юрибергскаго живописца, который особенно отличился по миниатюрной части, именно Николая Глокендона; кромѣ нѣкоторыхъ листовъ только-что упомянутаго молитвенника, онъ написалъ многочисленныя миниатюры къ большому служебнику (1524 г.) и къ другому молитвеннику (1531), также хранящимся въ ашаффенбургской библіотекѣ. — Одному не очень значительному подражателю Дюрера, Михаилу Шварцу изъ Швабіи, принадлежитъ богатый и великолѣпный главный престолъ Маринской церкви въ Данцигѣ (1541—1547). — Далѣе, идетъ Альбрехтъ Альтдорферъ, даровитѣйшій изъ Дюреровыхъ учениковъ, умѣвнѣй воспроизвестъ фантастическій элементъ того времени въ романтико-поэтической одеждѣ; такова наприм. очень интересная его картина Александрова побойща, въ мюнхенской Пинакотекѣ; другія работы — въ Шлейсгеймѣ, въ Морицовой часовнѣ и въ городской галереѣ въ Юрибергѣ, и проч. (Подражатели: Мельхiorъ Фезеле, Георгъ Брѣй, Михаилъ Остендорферъ). — Георгъ Пенсъ изъ школы Дюрера перешелъ въ

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 83.

итальянскую Рафаэлеву, и усвоилъ себѣ благороднѣйшія формы послѣдней, не утративъ притомъ безхитростной простоты родного чувства; съ этой именно стороны замѣчательнъ онъ въ своихъ пріятныхъ гравюрахъ къ петоріи Товія. — Яковъ Бинкъ — художникъ подобнаго же направленія.

Гансъ Бургкмайръ изъ Аугсбурга, сынъ живописца Оомы Бургкмайра, сродственнаго по характеру съ Гольбейномъ старшимъ, близкій пріятель Дюрера, умѣлъ искусно воспроизвестъ въ его пошибѣ какую-то старобытную строгость и отличался при этомъ свойственною Аугсбургцамъ превосходною обдѣлкою и изящнымъ колоритомъ. Разнообразныя картины его — въ галереяхъ Шюриберга, Мюнхена, Шлейегейма, Аугсбурга. За тѣмъ — длинный рядъ политинажей, изъ которыхъ должно особенно отмѣтить картинки къ Вейкушшу и къ Тейрдаку, правда изготовленныя съ помощію многихъ другихъ художниковъ. — Матіасъ Грюневальдъ изъ Ашаффенбурга, соперникъ Дюрера, превосходитъ большую часть своихъ германскихъ современниковъ величавостью замысла и широтою исполненія. Главные труды его въ мюнхенской Пинакотекаѣ, въ церкви св. Анны въ Аннабергѣ, къ Маріинской въ Любекѣ, въ Богородицкой въ Галле (1529, съ участіемъ Краанаха Старшаго), и большой, отличный по изобрѣтенію и по живописной обдѣлкѣ напрестольникъ въ кольмарскомъ музеѣ. — Ученикъ его, Гансъ Гриммеръ, особенно отличившійся въ портретной живописи, уже болѣе подходитъ къ позднѣйшему направленію 16-го вѣка.

Стиль франконской школы очень распространился въ Саксоніи, и благодаря именно дѣятельности Луки Краанаха (1472—1553).¹ Мастеръ этотъ родился во Франконіи (въ Крапахѣ или Краанахѣ) и конечно тамъ получилъ первое свое образованіе, но рано уже поступилъ на службу при дворѣ Саксонскаго курфиршта. Во вѣншей сторонѣ замысла и обдѣлки у него много сходства съ Альбрехтомъ Дюреромъ; притомъ ему свойственна и подобная же производительность, хотя, правда, не въ столь обширныхъ размѣрахъ. Но на мѣсто Дюреровой серьезности, его энергіи и глубины мысли, у Краанаха преобладаетъ беззаботная, игривая наивность; созданія его отличаются больше или меньше простонароднымъ, площаднымъ отчасти юморомъ, такъ что рѣшительно могутъ быть поставлены на ряду со стихотвореніями современника его Ганса Зака; но и изъ такого сравнительно низкаго направленія онъ способенъ однако возвыситься подчасъ до иѣжкѣйшей поэзіи и до истинно величаваго характера изображеній. Картинъ его работы множество, не мало также произвелъ онъ политинажей и гравюръ; но самобытное его развитіе повидимому началось только уже поздно. — Самымъ раннимъ трудомъ его былъ очаровательный своей иѣжностью, наивностью и великолѣпнымъ колоритомъ образокъ Св. Семейства въ зелени, 1504 г., находящійся въ палаццо Шіарра въ Римѣ. Къ раннимъ также произведеніямъ принадлежитъ картина Десяти Заповѣдей въ виттенбергской ратушѣ (1516), уже вполне отвѣчающая вышеозначенному его направленію; такъ же и об-

¹ Denkmäler der Kunst, pls. 84.

раза главнаго престола городской церкви въ Виттенбергѣ, хотя задуманные и съ болѣе серьезной наивностью. Живое опять свидѣтельство изменившихся условій новой эпохи, представляютъ они только тѣ церковныя дѣйствія, которыхъ несомнѣнную святость призналъ и протестантизмъ: евхаристію, исповѣдь и проповѣдь (духовныя лица изображены здѣсь подъ видомъ важнѣйшихъ реформаторовъ). Таковы же разныя другія престольныя его иконы въ мейсенскомъ соборѣ, въ веймарской городской церкви, въ приходской шнеэбергской (1539 г.), и т. д. — Другіе еще образа, осо-



Св. Христофоръ. Съ политинажа Луки Крахаха.

бенно часто повторяемыя изображенія Христа, благословляющаго дѣтей, носить милую печать ребяческой наивности. Крахахъ перѣдко беретъ сюжетъ для своихъ картинъ также и фигуры античныхъ миссовъ, которые, по крайней мѣрѣ иногда, вводитъ онъ съ зазорнымъ умысломъ въ сказочную поэзію своего роднаго края; такова въ особенноти миловидная картинка Ді-

аны съ Аполлономъ въ берлинскомъ музеѣ. Наконецъ, въ другихъ произведеніяхъ оиъ вполне отдается внушеніямъ своего простонароднаго юмора, какъ наприм. въ своевольно-веселой картинѣ Молодящаго источника, въ берлинскомъ же музеѣ (1546 г.).

Во многихъ изъ Кранаховыхъ картинъ надо предполагать соучастіе помощниковъ; да и многое въ его стилѣ писалось чуть не до конца 16-го вѣка его послѣдователями. Но у насъ нѣтъ объ нихъ ни какихъ опредѣленныхъ свѣдѣній. Ближе извѣстны отчасти только работы его сына, Луки Кранаха младшаго (1545 — 1586, изъ нихъ нѣкоторыя въ виттенбергской городской церкви, иныя въ наумбургскомъ соборѣ, и т. д.). Что касается другихъ Кранаховыхъ послѣдователей, какъ-то: Фишера, Матіаса Крделя, Іоахима Крѣйтера, Генриха Кёнигсвизера, мы можемъ привести только имена ихъ.

§ 4. Живопись по стеклу.

Въ теченіе разсматриваемаго нами періода, живопись эта еще зачастую употреблялась въ сѣверныхъ краяхъ, особенно въ Германіи и въ Нидерландахъ; технически усовершенствовалась она до того, что тогда какъ прежнія работы этого рода состояли большею частью только изъ раскрашенныхъ просто очерковъ, теперь можно было доходить въ нихъ до высшей, собственно живописной уже выработки. Но въ то самое время, какъ достигла такой ступени развитія та отрасль искусства, которая преимущественно входила въ кругъ монументальныхъ созданій готики и ими первоначально обуславливалась, въ ней тѣмъ рѣзче, тѣмъ перѣдко оцутительнѣе выступалъ реалистическій элементъ позднѣйшей этой эпохи. Изображенія болѣе и болѣе отходятъ отъ общихъ законовъ архитектурнаго стиля, съ которымъ они стоятъ однакожь въ непосредственной связи; они располагаются гораздо произвольнѣе, обдѣлываются, подобно другимъ произведеніямъ живописи, какъ самостоятельныя вообще картины, хотя экономія данныхъ пространствъ конечно вынуждаетъ при этомъ къ разнымъ декоративнымъ дополненіямъ. Вотъ отчего тогдашняя живопись по стеклу и является подъ непосредственнымъ вліяніемъ всѣхъ другихъ школъ живописи, и мы видимъ, что перѣдко превосходнѣйшіе мастера этихъ школъ даютъ картоны или рисунки для росписи стеколъ.

Въ Германіи эта цвѣтущая пора стекловой живописи наступаетъ преимущественно вѣснѣ 15-го и вначалѣ 16-го вѣка. Значительныя и разнообразныя работы по этой части были произведены между прочимъ въ Нюрнбергѣ, гдѣ въ окнахъ церквей св. Зебальда и св. Лоренца и теперь еще существуютъ превосходныя въ этомъ родѣ памятники. Особенно отличалась здѣсь по этой части семья Гиршфогелей, и изъ членовъ ея главнымъ образомъ Вейтъ Гиршфогель (1464—1525; окно его работы въ церкви св. Зебальда). Фолькамеровское окно въ св. Лоренцѣ (1480 г.) слыветъ однимъ изъ первыхъ мастерскихъ произведеній въ этомъ родѣ. ¹ Другія пре-

¹ См. статья объ немъ въ Шорновомъ Kunstblatt 1842, № 10, 59 и 71.

красныя также вещи принадлежать Ульму, гдѣ въ клироузѣ и въ Бессереровской часовнѣ мюнстера есть замѣчательныя росписныя стекла. Важнѣйшіе изъ трудившихся надъ ними художниковъ были Крамеръ и Гансъ Вильдъ (1480 г.). — Того же времени и отчасти позже живописныя окна въ мюнстерѣ города Фрейбурга, чтó въ Брейнгау. — Но всѣхъ больше славится — хотя не столько по художественному содержанию, сколько по эффектности — великолѣпная живопись сѣверныхъ боковыхъ оконъ Кельнскаго собора, относящаяся къ началу 16-го столѣтія (1509 г.). Уже прежде говорено (II, 172) о приписываемыхъ Фраческо Ливи любекскихъ окнахъ, превосходящей бытъ-можетъ работѣ этого рода, какая выполнена въ Германіи за весь 15-й вѣкъ; но излишне будетъ упоминуть объ нихъ здѣсь еще разъ, такъ-какъ принадлежность ихъ означенному мастеру — вопросъ доселѣ нерѣшенный. — Изъ другихъ сѣверогерманскихъ росписныхъ стеколъ особенно хвалятъ тѣ, какими украшены церковь города Вербена на Эльбѣ (въ Альтмаркѣ) и многіе вестфальскіе храмы.

Б. СКУЛЬПТУРА.

О сѣверной скульптурѣ этого періода положительныя извѣстія имѣются только для Германіи.¹ Да и тѣ (подобно свѣдѣніямъ касательно предъидущей эпохи) отрывочнаго лишь свойства; и хотя, благодаря имъ, мы знакомимся съ разными мастерами и разными произведениями, имѣющими болѣе или менѣе характеристическое значеніе, однако не можемъ въ точности прослѣдить ни ходъ общаго развитія, ни тѣ взаимодѣйствія, какими оны обусловлены. Надо вообще замѣтить, что въ нѣмецкой скульптурѣ этого времени, какъ со стороны замысла, такъ и со стороны обдѣлки, обнаруживаются тѣ же самыя различія школъ, что и въ живописи. Но при нынѣшнемъ состояніи нашихъ свѣдѣній для обзора этой вѣтви искусства будетъ сподручнѣе раздѣлить ее сначала не по школамъ, а по особеннымъ родамъ, то-есть разсмотрѣть порознь сперва самобытную скульптуру, крупное каменеваяніе и древоаяніе, — потомъ скульптуру въ непосредственной связи съ живописью (или въ зависимости отъ последней), — далѣе, бронзолитейное дѣло, и наконецъ мелкую рѣзбу (преимущественно ваяніе портретныхъ медаліоновъ).

§ I. Самобытная скульптура: каменеваяніе и древоаяніе.

Самобытное ваяніе, какъ изъ камня, такъ и изъ дерева, по самому происхожденію своему стоитъ еще въ нѣкоторой связи съ архитектурой; относящаяся сюда работы часто имѣютъ еще архитектоническій характеръ, и ниня

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 85 и 86.

даже дотога, что архитектурная сторона въ нихъ явно преобладаетъ. Господствующими формами архитектуры все еще являются готическія, но не вліяя уже въ этомъ отношеніи собственно на стиль изваяній. Какъ сами онѣ употреблялись теперь больше только въ видѣ игривой декораціи, то и соединенныя съ ними скульптуры были въ сущности свободны отъ опредѣляющихъ архитектурныхъ законовъ и рѣшительно носили на себѣ реалистическій отпечатокъ того времени. (Пожалуй можно здѣсь же поименовать нѣсколько нарядныхъ и замысловатыхъ декораціонныхъ работъ съ лицевыми изваяніями, которыхъ не лзя ближе приурочить ни къ какому архитектурно-стилистическому основанію; таковы: каедръ въ базельскомъ мюнстерѣ и другая, гораздо великолѣпнѣйшая, въ стразбургскомъ, обѣ 1486 г., послѣдняя по проекту архитектора Ганса Гаммерера; каедръ фрейбергскаго собора, въ видѣ тюльпанообразнаго цвѣтка; богатая лѣтница на хоры св. Оомы въ констанцскомъ соборѣ; органныя хоры церкви св. Паулалеона въ Кёльнѣ, со скульптурами въ стилѣ мастера, работавшаго Ливеребергскаго Страсти; каедръ фушлушевой церкви въ Санктъ-Гоарѣ, и м. др.).

Для ранней поры 15-го столѣтія до сихъ поръ мало можно привести значительныхъ примѣровъ по этой именно отрасли ваянія. Между ними чрезвычайно важны скульптуры по каедрѣ Стефановской церкви въ Вѣнѣ, сдѣланныя, говорятъ, въ 1430 г., подъ руководствомъ зодчаго Г. Буксбаума или А. Пильграма; исполненіе приписываютъ Андрею Грабиеру и Петру Нюрнбергцу; находящіяся тамъ погрудія четырехъ Учителей Церкви отличаются особенно-величавой красотой. У подножія каедръ изображенъ главный зодчій, и онѣ же опять, только гораздо старѣе, у подножія органаго хора. ¹

Однимъ изъ самыхъ значительныхъ и дѣятельныхъ художниковъ нѣсколько позднѣйшей эпохи былъ Адамъ Крафтъ (умершій 1507 г.), о трудахъ котораго имѣются вѣстѣ съ тѣмъ и болѣе подробныя извѣстія. ² Онѣ преимущественно работалъ въ Нюрнбергѣ; въ произведеніяхъ своихъ держителъ онѣ стремленія тамошней мѣстной школы, направленнаго къ самой точной характеристикѣ и полной жизненной правдѣ, съ тою отчетливостью и терпкостью въ обдѣлкѣ, какою отличается въ его время и нюрнбергская живопись. Тѣмъ же менѣе иные готовы были считать его ульмекимъ уроженцемъ и даже приписывать ему большую, художественную, изукрашенную скульптурами сѣнь въ ульмскомъ мюнстерѣ, которая начата была въ 1469 г. и доведена до 90-та футовъ высоты. ³ Окажись подобная догадка вѣрно, произведеніе это пришлось бы отнести къ самымъ раннимъ его работамъ. Работы его въ Нюрнбергѣ позже; изъ нихъ слѣдуетъ особенно отмѣтить: рельефы изъ исторіи Страстей Христовыхъ по семи переходамъ, ведущимъ на Іоанновскій погостъ (1490 г.); большія изображенія Страстей по внѣшней сторонѣ церкви св. Зебалда, богатѣйшую и значительнѣйшую изъ всѣхъ его работъ,

¹ Tsischka, Der St. Stephansdom in Wien, рие. 21, и 22. — ² Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, выпускъ 1. — ³ Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр. 28.

хотя въ частностях не совѣмъ ровную (1492); выводъ Иисуса на распятіе, надъ однимъ престоломъ въ св. Зебальдъ (1496); большая, въ шестьдесятъ четыре фута вышины, сѣнь въ св. Лоренцѣ, которой нижніе гзимзы поддерживаются самимъ мастеромъ и двумя его помощниками ¹ и которая онятъ-таки представляетъ исторію Страстей въ нѣсколькихъ сценахъ (съ 1496 по 1500); мастерской рельефъ надъ воротами бывшихъ городскихъ вѣсовъ, изображающій процессъ взвѣшиванія товаровъ и взноса пошлинъ (1497); рельефъ Мадонны съ богомольцами, въ церкви Пресв. Богородицы (1498); Увѣщаніе Царицы Небесной (впрочемъ сомнительное) тамъ же (1500); три не такъ важныхъ изображенія Страстей въ клиросномъ обходѣ св. Зебальда (1504); Мадонна съ богомольцами, въ церкви св. Эгидія (1504); Благовѣщеніе на домѣ № 1, рядомъ съ св. Зебальдомъ (1504); и состоящая изъ облыхъ статуй большая группа Положенія во гробъ въ Хольцшюэровской гробничной часовнѣ, на Иоанновскомъ погостѣ (1507). Сверхъ-того А. Крафту приписываютъ еще пять сѣней, поменѣе вышеупомянутыхъ: въ швабахской главной церкви (1505), въ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ и въ церквахъ фюртской, калькрѣйтской и кацвангской (недалеко отъ Нюрнберга).

Весьма значителенъ былъ нѣсколько младшій современникъ А. Крафта, сродственный ему по направленію, вюрцбургскій уроженецъ Тильманъ Рименшнейдеръ. ² Онъ сработалъ (1499—1613) мраморный саркофагъ императору Генриху II и супругѣ его Кунигундѣ въ бамбергскомъ соборѣ; на крышкѣ монумента изваяны фигуры обоихъ святыхъ въ спокойномъ положеніи, столько же отличающіеся благородствомъ замысла, сколько и отчетливостью исполненія, а по бокамъ представлены сцены изъ ихъ житій. Тому же ваятелю принадлежатъ въ вюрцбургскомъ соборѣ мастереки и грандіозно обдѣланные мраморные памятники двухъ епископовъ, Р. фонъ Шеренберга (ум. въ 1495 г.) и Л. фонъ Бибры (ум. въ 1521), а также строгія и серьезныя статуи апостоловъ у столбовъ тамошней церкви Пресв. Богородицы, и т. д.—Другой мастеръ того же края былъ Лойенъ Хѣрингъ изъ Эйхштедта; онъ сработалъ (1518—21) мраморный монументъ епископа Георга III-го въ бамбергскомъ соборѣ, и рельефную плиту надъ могилой Маргариты фонъ Эльцъ (ум. 1519 г.) въ бонпардской кармелитской церкви.

Въ Аугсбургѣ трудился тогда Адольфъ Довгеръ, изготовившій для Аппицкой церкви въ Аппенбергѣ престолъ, на которомъ по красно-мраморному грунту изображено было древо родства Иисусова въ фигурахъ известковаго камня; весьма тщательная и нарядная, хотя немного сухая работа.

Другія работы, близко сродственного направленія, встрѣчаются гораздо еще ранѣе въ Тюрингенѣ. Только здѣсь не знаемъ мы ваятелей по именамъ. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ привести нѣкоторыя скульптуры въ Эр-

¹ О портретной статуѣ мастера см. Шорновъ Kunstblatt 1832 г., № 33. — ² Сравни Kugler, Kleine Schriften, II, 584 (von Becker's Monographie über Tilman Riemenschneider), и Kunstblatt 1850 г., стран. 25 и 309; 1853, стран. 255.

фуртъ; двѣ 1467-го года въ тамошней церкви св. Севера: прекрасный горельефъ архангела Михаила надъ однимъ престоломъ и изваянія богато-декорированной каменной купели; потомъ маленькая статуя Мадонны, очень тонко и чисто сработанная, во владѣнн соборнаго декана Вюршмидта. ¹

Столь же свободно развитымъ пошибомъ отличается далѣе одинъ очень знаменательный монументъ, большой надгробный памятникъ императора Фридриха III-го въ храмѣ св. Стефана въ Вѣнѣ. Онъ сработанъ ваятелемъ Шикласомъ Лерхомъ изъ Страсбурга и подъ его руководствомъ (1467—1513). Это громадный саркофагъ, на крышкѣ котораго покоится фигура императора; по бокамъ, въ многочислыхъ рельефахъ, изображены восемь основанныхъ императоромъ благочестивыхъ братствъ и сверхъ-того множество другихъ фигуръ отчасти больше только декоративныхъ. Саркофагъ окруженъ прорѣзною балюстрадой, также украшенной статуями. Во всемъ монументѣ этомъ насчитывается болѣе 240-ка фигуръ. — Одновременно съ нимъ изготовлена какимъ-то Мастеромъ Генрихомъ (1481 г.) мраморная также купель для церкви св. Стефана, съ замѣчательными по таланливой обдѣлкѣ рельефными фигурами апостоловъ. — Позже (1523) мастеромъ Конрадомъ Флауэномъ сработанъ большой горельефъ Несеян Креста, помѣщенный снаружи храма, въ одной нишѣ у клироса. Свободное изящество стилия въ драпировкѣ одеждъ какъ будто указываетъ здѣсь болѣе на родственную связь съ швабскимъ искусствомъ. ² Особенно хвалятъ еще одинъ немного позднѣйшій рельефъ изъ обожженной глины въ церкви св. Георгія въ Вилер' Нейштадтѣ (предмѣстьѣ Вѣны). — Рѣзныя двери кануцинской церкви въ Зальцбургѣ взяты изъ одного древнѣйшаго храма и помѣчены 1470-мъ годомъ.

Очень своеобразнымъ и въ высшей степени значительнымъ мастеромъ является въ Швабн подконецъ 15-го вѣка Гюргъ Зирлицъ Старшій изъ Ульма. ³ Нѣкоторые приписываютъ ему вышенприведенную (по поволу А. Крафта) стѣну ульмскаго мюнстера, а также украшенную погрудными ликами осьми святыхъ купель этого храма (1470 г.) и пѣвческнй аналой (1458 г.), принадлежащій тамошнему обществу искусства и древности. Достоверною каменною работою его рукъ должно признать такъ-называемый «Рыбный Садокъ», рыночный колодезь въ Ульмѣ (1482 г.), изъ середины котораго возвышается украшенная тремя хорошими рыцарскими статуями готическая пирамида. ⁴ Но превосходнѣйшая его работа — рѣзныя изъ дерева клиросныя сидѣнья въ ульмскомъ мюнстерѣ (1469 и 1474 гг.), которыя, кромѣ разнообразнѣйшихъ архитектурическихъ орнаментовъ, украшены бездною погрудныхъ изображеннй языческихъ мудрецовъ и поэтовъ, ветхозавѣтныхъ учителей, апостоловъ и святыхъ угольниковъ, сивиллъ, ветхозавѣтныхъ

¹ Schorn, Ueber altdeutsche Sculptur, etc стр. 15. — ² Слнжки въ сочиненн Тsischka, Der Stephansdom in Wien рис. 37—40, 24, 42, недостаточны для того, чтобы высказать по нимъ болѣе опредѣлительное сужденн о стилѣ и художественной выработкѣ этихъ произведеннй. Pegger, Der Dom zu St. Stephan in Wien. — ³ Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр 29 и сл., 69 и сл. — Сравни отзывъ Мерца въ Kunstblatt 1845 г. стр. 378. — ⁴ Thran, Denkmale altdeutscher Baukunst. Stein und Holzsculptur in Schwaben.

женъ и христіанскихъ угодницъ. Погрудія эти столько же отличаются полною жизнью характеристикой, красотой и граціей, сколько и чрезвычайной свободою изыщной работы. Не менѣ замѣчательно устроенное не многимъ ранѣе (1468 г.) на крайнемъ концѣ клироса трехмѣстное сѣдалище, котораго тыловая сторона служитъ доступнымъ для мірянъ престоломъ (Laienaltar). * Напротивъ того, клиросныя сидѣнья въ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ, которыя также вздумали было приписать этому отличному мастеру, ¹ стоятъ далеко ниже его рѣзца. — Даровитаго послѣдователя нашелъ онъ въ своемъ сынѣ, Іергѣ Зирлици Младшемъ, который сработалъ клиросныя сидѣнья въ монастырѣ Блаубейренѣ (1496 г.), блистательную крышу каюедры въ ульмскомъ монастырѣ (1510), клиросныя сидѣнья въ гейслингенской церкви (1512), и мн. др., быть-можетъ и Христовы Страсти въ семи рельефахъ на порталѣ церкви въ Обердингенѣ. — На школу Зирлишовъ указываютъ своей красотой и другія клиросныя сидѣнья въ разныхъ мѣстахъ Швабін. Какъ именинаго мастера, надо присовокупить къ нимъ Геирixa Шикгарта изъ Зингена, который сработалъ сидѣнья въ клиросѣ герренбергской фундушевой церкви (1517 г.). Ему же приписываютъ большой рельефный портретъ во весь ростъ, находящійся въ урахскомъ замкѣ.

Другой художникъ, отличившійся по той же части скульптуры, былъ сверстникъ Зирлина старшаго, Симонъ Гайдеръ изъ Констанца. Его рѣзцу принадлежитъ въ констанцскомъ соборѣ рѣзба по обонимъ створамъ главнаго портала, со сценами изъ исторіи Страстей (1470). ² — Богатыя каменные изваянія главнаго портала въ бернскомъ монастырѣ работы Николаемъ Кюнцомъ.

Болѣе изъ-за массы нежели изъ-за стиля приведемъ здѣсь сто рельефовъ по балюстрадѣ хоровъ церкви св. Анны въ Аппабергѣ, законченныхъ въ 1522 г. Оеофиломъ Эренфридомъ съ помощію Якова Гельвига и Франца Магдебургскаго, и представляющихъ библейскія сцены и разные возрасты; все они довольно хорошей обдѣлки и выполнены отчасти по мотивамъ А. Дюрера. Такою же почти обдѣлкой отличаются тамъ скульптуры на двери въ старую ризницу; гораздо лучше, даже можно-сказать величавы по композиціи и притомъ тщательнѣй по исполненію, такъ-называемыя «Золотыя ворота» (1502—1512?).

Въ часовнѣ при крытомъ ходѣ аугсбургскаго собора есть одинъ престолъ съ рельефами изъ житія Пресв. Богородицы (1540 г.), принадлежащій къ самымъ лучшимъ произведеніямъ того времени. Въ серединѣ же 16-го вѣка возникъ, пожалуй, и прекрасный горельефъ Увѣщанія Царицы Небесной со вѣншней стороны главной церкви въ Дандегутѣ. Одна изъ превосходнѣйшихъ мраморныхъ плитъ 15-го столѣтія та, которою покрытъ

* Такіе престолы ставились въ фундушевыхъ и монастырскихъ храмахъ по западную сторону лекторія (амбона) и посвящались обыкновенно св. Кресту.

¹ Tschika, рис. 25—33. — ² Denkm. deutscher Baukunst am Oberrhein, рис. 1, фиг. 3. — Waagen въ Kunstblatt 1848, № 62.

прахъ императора Лудвига въ церкви пресв. Богородицы въ Мюнхенѣ и надъ которой возвышается чудовидная надстройка.

Изъ числа каменныхъ скульптуръ прирейнскаго края ¹ назовемъ энергически обдѣланный надгробный камень архіепископа Дитгера фонъ Изенбурга (1482 г.) и чрезвычайно благородный, величаво-простой монументъ каюника Альберта Сакеонскаго (1484 г.), въ майнцкомъ соборѣ; изъ памятниковъ ранней поры 16-го столѣтія въ томъ же храмѣ передъ всѣми отличается изяществомъ выраженія и тонкою, хотя иѣсколько условною обдѣлкой монументъ архіепископа Бертольда фонъ Геннеберга (1504 г.); таковы еще монументы архіепископовъ Якова фонъ Либенштейна (1508) и Уриала фонъ Геммингена (1514). За тѣмъ, величественный надгробный камень архіепископа Якова фонъ Зирка (около 1500 г.) въ церкви Пресв. Богородицы въ Трирѣ; менѣе значительно Положеніе во гробѣ въ нишѣ той же самой церкви. Но изящной и богатой обрѣвкой въ стилѣ Возрожденія и по чрезвычайно живой, хотя уже и иѣсколько манерной обдѣлкѣ лицевыхъ частей, слѣдуетъ еще указать на памятники архіепископовъ Рихарда фонъ Грейфенклау (1525—1527) и Юаина фонъ Мерценгаузена (ум. 1540) въ трирскомъ соборѣ. Болѣе ранней порѣ и почти готическому еще стилю принадлежитъ надгробный камень Рупрехта Шфальцскаго (ум. 1440 г.) въ Святодуховской церкви въ Гейдельбергѣ. — Однимъ изъ благороднѣйшихъ германскихъ произведеній 16-го вѣка предстаетъ могильный памятникъ Юаина фонъ Эльца и его супруги (1548 г.) въ кармелитской церкви въ Боннардѣ. Среди богатой и нарядной архитектуры въ стилѣ Возрожденія заключаетъ оцъ разныя рельефныя изображенья, между которыми особенно выдается своей знаменательностью Крещеніе Спасителя; подъ нимъ два чрезвычайно граціозныхъ ангельчика держатъ въ рукахъ блюдо съ головой Крестителя. Той же или по крайней мѣрѣ близко подходящей рукѣ очень иѣжный и прекрасный вообще объѣтный рельефъ (Мадонна съ ангелами и владетелемъ), 1523-го года, въ фундушевой церкви въ Обервезель; тамъ же — въ высшей степени индивидуальная и полная жизни надгробная статуя каноника Лутерна (1545). Иѣсколько отличныхъ могильныхъ памятниковъ 15-го и 16-го столѣтій находится въ Вертгеймской церкви. — Хорошей и достойной также обдѣлки состоящая изъ обильныхъ статуй груша распятаго Спасителя, окруженнаго своими близкими и двумя сораспатыми разбойниками на церковномъ дворѣ франкфуртскаго на Майнѣ собора (1509). — Въ вормесскомъ соборѣ и въ прилежащей къ нему часовнѣ св. Николая есть изящный рельефъ съ тремя святыми женами и иѣсколько большихъ нишъ со сценами религіознаго содержанья, — работа одной достопочтенной мѣстной школы, занимающей средину между Адамомъ Крафтомъ и Вейтомъ Штоссомъ. — Замѣчательнымъ изъ щегольскихъ произведеній этого времени предстаетъ прежде бывшій лекторій, а нынѣ подорганный рундукъ Капitolійской церкви въ Кельнѣ, съ помѣтою 1523-го года; имя мастера, Роландъ, не встрѣчается болѣе нигдѣ. Среди роскошной, дико-

¹ Пасчетъ рейнскихъ изваяній см. Kugler, Kleine Schriften, II, 266 и сл., 346 и сл., 736. — Пасчетъ вестфальскихъ Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westphalen.

винной обрамовки въ стилѣ Возрожденія размѣщены въ нишахъ съ балдахинами библейскіе рельефы, гербовые медальоны и двадцать двѣ статуэтки того же стіля, который отвѣчаетъ лучшимъ кельскимъ картинамъ того времени, но съ примѣсяю нѣкоторыхъ новыхъ уже чертъ.

Назовемъ здѣсь въ заключеніе клиросныя сидѣнья¹ въ мюнстерахъ эмерихскомъ (1487 г.), кеантенскомъ, калькарскомъ, базельскомъ и т. д., замѣчательныя въ особенности хорошо-стилизованными, сатирическими иногда фигурами животныхъ, орнаментами и т. п. — Весьма цѣнны и по лицевымъ изображеніямъ сѣдалища въ клиросѣ св. Гертруды въ Лувенѣ, красивѣйшія въ цѣлой Бельгіи.

§ 2. Древоваяніе въ связи съ живописью.

Гораздо болѣе обширныя размѣры, чѣмъ въ области самостоятельнаго творчества, принимаетъ нѣмецкая скульптура въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя породила она въ непосредственной или по крайней мѣрѣ ближайшей связи съ живописью. Это по преимуществу большіе напрестольники, обыкновенно покрытые снаруи росписью и вызолоченой рѣзбою, а снаруи сплошной одеждою изъ настоящихъ иконъ, часто размѣщенныхъ по нѣсколькимъ складнымъ крыльямъ или створамъ. Объ общемъ ихъ устройствѣ и эстетическомъ значеніи говорено уже по поводу подобныхъ произведеній въ готическій періодъ, когда они впервые появились на свѣтъ;² въ настоящую пору встрѣчаются они гораздо чаще прежняго, и случаи, когда украшеніе престола состоитъ изъ однихъ только иконъ, принадлежатъ чуть не къ исключительнымъ: въ самомъ дѣлѣ, большая часть разсмотрѣнныхъ передъ этимъ произведеній германской живописи находится въ такихъ именно напрестольникахъ, созданныхъ при дѣятельномъ соучастіи обоихъ искусствъ вмѣстѣ. Весь складъ ихъ былъ таковъ, что при обдѣлкѣ скульптуръ должны были болѣе или менѣе равномерно прилагаться къ дѣлу и пластическія, и живописныя начала; но естественно, что въ статуяхъ болѣе величины, обыкновенно заповнявшихъ среднее звено напрестольника, преобладала пластичность, тогда-какъ въ тѣхъ драматически-выработанныхъ изображеніяхъ, которыя преимущественно размѣщались по боковымъ створамъ, господствовалъ болѣе законъ живописи; и послѣдній такимъ притомъ образомъ, что, въ качествѣ горельефовъ, они обыкновенно стоятъ на первомъ планѣ вмѣстѣ съ полными статуями. А, съ другой стороны, непосредственное участіе въ нихъ живописи ведетъ, разумѣется, къ тому, что здѣсь довольно ясно отражается характеръ различныхъ школъ этого искусства. Отчасти можемъ мы даже рѣшительно предполагать, что живописецъ, которому принадлежатъ иконы боковыхъ створовъ, руководилъ вмѣстѣ исполненіемъ цѣлаго и заказывалъ скульп-

¹ Многочисленные примѣры у Э. аусм'Верта въ вышеуказанномъ его трудѣ. — ² Waagen, Deutschland, I, 30 и сл.

туры по своему рисунку, если и не прилагалъ къ нимъ собственной рукѣ; такимъ именно ходомъ дѣла объяснилось бы для насъ и то странное обстоятельство, что мы встрѣчаемъ здѣсь опять до крайности мало художниковъ, названныхъ по именамъ. Не лзя однакожъ принять этого за общее правило. Производство тѣхъ частей, которыя занимаютъ главныя мѣста въ цѣломъ, руками второстепенныхъ помощниковъ, — такая аномалія, которая могла быть терпима развѣ въ одиночныхъ только случаяхъ, но едва ли когда составляла господствующее правило; мы, правда, встрѣчаемъ очень много такихъ произведеній, въ которыхъ скульптурныя работы стоятъ по художественности несравненно выше живописныхъ, но зато для насъ вѣдь вполне и ясно, что живописцы были здѣсь только помощниками. — Наконецъ, въ нѣкоторыхъ напестольникахъ скульптуры обходятся вовсе безъ росписи и безъ всякой даже связи съ живописными образами. Мы тѣмъ не менѣе ставимъ ихъ однако въ разрядъ вышеозначенныхъ работъ, такъ какъ они дѣлались для той же самой цѣли, да притомъ и здѣсь принципъ живописи заявляетъ себя довольно ясно въ общемъ расположеніи.

Относящаяся къ этому періоду значительныя алтарныя скульптуры ¹ (на сколько простираются донынѣ наши свѣдѣнія) всего ранѣе находимъ мы въ верхней Германіи, преимущественно въ Швабіи. Онѣ въ сущности отвѣчаютъ вѣсѣмъ характеристическимъ особенностямъ швабской живописной школы, какою она выработалась подъ болѣе или менѣе опредѣленнымъ вліяніемъ Фламандцевъ. Въ качествѣ замѣчательныхъ вещей надо привести здѣсь: престолъ Луки Мозера въ Тифенбропфѣ (1431 г.), съ изваяніемъ св. Магдалины, возносимой на небо ангелами. — Скульптуры на престолѣ, росписанномъ тамъ же Г. Шюлейномъ (1468 г.), — Святіе со Креста, Тѣло Іисуса на лощѣ Матери и разные святые. — Скульптуры на главномъ престолѣ Іаковлевекой церкви въ Ротенбургѣ на Тауберѣ, гдѣ боковыя створы росписаны Ф. Герленомъ (1466 г.); онѣ представляютъ распятаго Спасителя и шестерыхъ угодниковъ, а надъ ними, въ рѣзномъ балдахинѣ, изображенъ «Се человекъ»; въ художественномъ отношеніи онѣ значительно превосходятъ Герленову живопись и, по гениальности замысла, по характерной и благородной постановкѣ фигуръ, по правильной и грандіозной обдѣлкѣ формы, по простому изяществу одеждъ, принадлежатъ къ самымъ первокласснымъ произведеніямъ всего вообще германскаго искусства. (Напротивъ, въ Герленовомъ же престолѣ церкви св. Власія въ Бонфингенѣ рѣзная работа много уступаетъ живописной). Престолъ Честной Крови въ той же ротенбургской церкви, съ неросписанною красками рѣзбой (въ среднѣ Тайная Вечера, по боковымъ створамъ Вшествіе Христа въ Іерусалимъ и Страданія на горѣ Элеонской), напоминаетъ скорѣе манеру Шюнгауэра. Отличный и также неросписанный престолъ въ госпитальной церкви тамъ же, съ Увѣнчаніемъ Царицы Небесной посреди, ошибочно приписывается Вейгу Штоссу, а въ самомъ дѣлѣ обнаруживаетъ направленіе, болѣе

¹ См. Schorn, Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt 1835 г. № 2, и сл. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр. 61 и сл. — Grüneisen'a Sendschreiben въ Kunstblatt 1840 г., № 96 и сл.

подходящее къ Гольбейнову. — Хороши также изваянія клироснаго престола Георгіевской церкви въ Нёрдлингенѣ (Распятый Иисусъ посреди святыхъ), 1462-го года, и дарохранилища тамъ же, сработанныя въ 1511—1525 гг., зодчимъ Стефаномъ Вейреромъ и скульпторомъ Ульрихомъ Крейцомъ. — Группа Положеніе Христа во гробъ, въ Михайловской церкви въ Галлѣ, по художественности мало уступаетъ главному престолу въ Ротенбургѣ; также и рѣзба на главномъ престолѣ блаубейренской монастырской церкви (иконописи принадлежатъ школѣ Цейтблома, а декоративныя части можно сказать безподобны по богатству и благородному размаху), представляющая Мадонну со святыми, сцены Рождества Христова и Поклоненіе волхвовъ. — Многія другія еще скульптуры, находящіяся въ новомъ берлинскомъ музее, въ собраніяхъ г-на фонъ Хиршера во Фрейбургѣ и профессора Душа въ Эхингенѣ на Дунаѣ. — Позднѣйшимъ, но также немаловажнымъ произведеніемъ верхнегерманскаго рѣзца должно назвать одинъ образной киотъ въ клиросѣ ульмскаго собора, украшенный по боковымъ стѣнкамъ живописью М. Шаффнера (1524 г.); рѣзную на немъ работу дѣлалъ, какъ полагаютъ, Даниэль Мбухъ изъ Ульма. Какъ относящійся къ тому же художественному направленію, можно еще привести здѣсь большой главный престолъ въ брейзахскомъ мюнстерѣ; онъ содержитъ въ себѣ Увѣчаніе Царицы Небесной и разныхъ святыхъ и очень славится нѣжностью и законченностью работы; помѣченъ буквами Н. Л. (Hans Lieftrink, Гансъ Лифринкъ?) и 1526-мъ годомъ. ¹ — Особенно изященъ рѣзной безъ росписи престолъ въ клиросномъ обходѣ фрейбургскаго въ Брейсгау мюнстера, съ изображеніемъ Радости всѣхъ скорбящихъ. Пожалуй, еще въ половинѣ 15-го вѣка сработанъ нарядно-строгий рельефъ Успенія Богородицы въ церкви св. Леодгара въ Ауцериѣ, составлявшій часть большого рѣзного престола. Кроме того въ Швейцаріи особенно слѣдуетъ указать на великолѣпный главный престолъ хурскаго собора; сработанный Яковомъ Рѣшемъ или Рюшемъ (около 1490 г.), онъ представляетъ одно изъ самыхъ богатыхъ и законченныхъ произведеній благороднѣйшаго верхнегерманскаго стиля.

Разныя другія одежды престоловъ, находящіяся въ церквахъ Сѣверной Швабии, въ Галлѣ, Гмюндѣ, Нёрдлингенѣ, Гейльброннѣ и такъ далѣе, а равно и въ ихъ окрестностяхъ, выдаютъ напротивъ болѣе слѣды вліяній франконскаго искусства. Здѣсь, особенно въ Нюрнбергѣ, проявляется важная дѣятельность по этой отрасли ваянія въ напрестольникахъ, дѣланныхъ Михайломъ Вольгемуттомъ; большая часть вышеозначенныхъ престоловъ его работы содержатъ въ себѣ такого рода произведенія. Стиль послѣднихъ обличаетъ довольно несомнѣнно, что они исполнены подъ его руководствомъ; тамъ, гдѣ позволялъ сюжетъ, въ скульптурахъ выступаетъ привлекательнымъ образомъ и изящнѣйшая сторона его направленія, какъ наприм. въ Мадоннѣ и святыхъ угодицахъ, которыми украшенъ главный престолъ Маріинской церкви въ Цвѣикау (1479 г.). Хорошими, хотя

¹ Grieshaber въ Шорновомъ Kunstblatt 1833 г., № 9.

въ цѣломъ больше ремесленными работами его направленія являются скульптуры престола Реглерской церкви въ Эрфуртѣ. Сродственному съ этимъ направленію принадлежатъ потомъ скульптуры престольной одежды въ церкви св. Ульриха въ Галле на Заалѣ (1488 г.); онѣ изображаютъ Спасителя и Богоматерь съ двумя святыми мужами и двумя угодницами и доходятъ опять до очень высокаго значенія (особенно фигуры святыхъ), тогда какъ иконописъ на боковыхъ створахъ только второстепеннаго достоинства. Напротивъ, на престольникѣ маркграфа Фридриха IV-го въ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ (около 1500 г.) очень цѣнешъ и по скульптурамъ (Поклоненіе волхвовъ, по бокамъ четверо святыхъ, Положеніе во гробъ на престольной дѣлцѣ), и по иконописи. — Въ другихъ рѣзныхъ образахъ, Вольгемутовой же школы, какъ нарочно гонятся за той неизящной стороной его направленія, которая бьетъ на изображеніе пошлаго и гадкаго.

Одинъ на престольникѣ въ часовнѣ Честной Крови бамбергскаго собора, изображающій разставаніе апостоловъ въ облыхъ почти фигурахъ на пейзажномъ фонѣ, отличается тщательнымъ исполненіемъ и благороднымъ выраженіемъ головъ.

Отличнымъ рѣзчикомъ иконъ, послѣ Михаила Вольгемута, является въ Нюрнбергѣ Вейгъ Штоссъ изъ Кракова (1447—1542). Художникъ этотъ замѣчательнъ своеобразно-нѣжною, простодушною граціей, которая сообщаетъ привлекательный отпечатокъ особенно женскимъ его фигурамъ; онъ не свободенъ однакожъ отъ манерности и, стараясь избѣгать старобытной примизны въ складкахъ драпировки, впадаетъ здѣсь обыкновенно въ какую-то пречудную скомканность. Ему принадлежатъ большія лицевыя четки въ церкви св. Лоренца въ Нюрнбергѣ (1518 г.), которыя находясь свободно на вѣсу, представляютъ фигуры благовѣствующаго ангела и Маріи Дѣвы и сверхъ того въ особыхъ изображеніяхъ — такъ-называемыя семь радостей Богородицы. Далѣе, большое Распятіе съ Марією и Иоанномъ въ церкви св. Зебальда (1526 г.); одежда бывшаго главнаго престола въ верхней приходской церкви въ Бамбергѣ, со сценами изъ жизни Спасителя и Богородицы (1523), находящаяся теперь подъ органами той же церкви; «Се человекъ» въ монастырскомъ храмѣ въ Гейльсброннѣ, и мн. др. — Вейгъ Штоссъ выступаетъ въ Нюрнбергѣ только уже вначалѣ 16-го столѣтія; ¹ первое же его образованіе и самая цвѣтущая пора его художнической дѣятельности кажется принадлежать родной его странѣ, гдѣ любовь Ягеллоидовъ къ пышности и къ искусству дѣйствительно могла возбудить живое участіе къ художественнымъ произведеніямъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательнъ большой престолъ Богородицкой церкви въ Краковѣ (1472—84),

¹ Чему предшествовала впрочемъ засвидѣтельствованная актами временная побывка тамъ въ 1486—88 или 89 годахъ. Отличный проектъ гробницы св. Зебальда, съ помѣтою 1488-го года, принадлежащій профессору Гейделофу и сообщенный имъ въ его *Ornamentik des Mittelalters*, приписывается Вейту Штоссу безъ всякаго повидимому основанія. См. Schuchardt въ *Deutsches Kunstblatt* 1855, стр. 126. Нижняя часть расположена въ томъ точно видѣ, въ какомъ послѣ была выполнена Н. Фишеромъ; но вверху предполагалась высокая архитектурная сѣнь, отъ которой вѣроятно отказались по дороговизнѣ. Сравни извѣстія Палера въ *Kunstblatt* 1847 г., № 36. (Другіе отзывы тамъ же 1846 г., № 11).

котораго рѣзба изображаетъ въ серединѣ Увѣичаніе Царицы Небесной (колосальное), а по бокамъ — библейскія сцены; также еще надгробный монументъ короля Казимира (1492 г.) въ тамошнемъ соборѣ, — богатый саркофагъ со статуей покойнаго подъ сѣнью или балдахиномъ на колоннахъ, все это гранитное; наконецъ сидѣнья для членовъ городской ратуши въ клиросѣ Богородицкой церкви (1495 г.). Менѣе достоѣрна принадлежность ему рѣзного по дереву Іоанна Крестителя съ рельефными сценами изъ его жизни, въ соборѣ, и каменнаго рельефа на одномъ домѣ въ Краковѣ, — Христосъ на Элеонской горѣ. При этомъ случаѣ кетати упомянуть, что верхненевгерскіе города у подошвы Карпатовъ (бывшіе тогда подъ польскимъ владычествомъ), особенно церкви св. Іакова въ Лейтшау и св. Эгида въ Барфельдѣ, очень богаты рѣзными престолами, подобными приведеннымъ выше, и что тамъ встрѣчаются иногда такія произведенія, которыя превозносятся похвалами. ¹

На ряду съ Вейтомъ Штоссомъ трудились тогда въ Шюринбергѣ и другіе мастера по иконорѣзной части, какъ свидѣтельствуютъ, кромѣ нѣсколькихъ рѣзныхъ престоловъ въ церкви св. Іакова, въ соседнемъ монастырѣ Гейльсброннѣ и ми. др. мѣст., особенно одна чрезвычайно удачная статуя Мадонны, отличающаяся высокимъ благородствомъ и чистою красотой; она вѣроятно принадлежала къ группѣ какого-нибудь Распятія, а теперь находится въ городской галереѣ (въ домѣ Ландаускихъ Братьевъ). Тамъ же деревянная доска со множествомъ рельефныхъ фигуръ (лицевыя четки, Страшный Судъ, житіе Богородицы, святые и проч.) въ отличѣйшемъ стилѣ конца 15-го столѣтія, прекрасныхъ по расположенію и выполнению. — Самымъ знаменательнымъ образцомъ перехода отъ направленія шюринбергской школы къ итальянской манерѣ — перехода, представляемаго въ живописи Георгомъ Пенсомъ — можетъ служить напрестольникъ больничной церкви въ Ротенбургѣ на Тауберѣ, гдѣ первое мѣсто дано Увѣичанію Царицы Небесной. Росписи нѣтъ здѣсь вовсе ни какой. — Сюда относится престолъ рудокопнаго цеха (1521 г.) въ Аншипской церкви въ Аннабергѣ, котораго росписанная рѣзба изображаетъ житіе Пречистой Дѣвы (иконы наружныхъ створовъ выполнены отчасти по мотивамъ Дюрера, въ Грюневальдовскомъ родѣ). Тамъ есть и еще одинъ хорошій рѣзной престолъ, съ изображеніями подобнаго же содержания.

Въ числѣ рейнскихъ этого рода работъ, ² занимающихъ по внутренней цѣнности обыкновенно лишь второе мѣсто, одною изъ важнѣйшихъ должно назвать напрестольникъ церкви въ Клаузенѣ, по соседству отъ Трира, съ его удачными и характерно-живыми изображеніями Страстей (второй половины 15-го столѣтія); позже, но въ сродственномъ, хотя и гораздо низшемъ стилѣ алтарные кивоты въ мерльской церкви и въ храмѣ св. Мартина въ Мюнстермайфельдѣ. Къ началу 16-го вѣка относится между прочимъ

¹ См. Шорновъ Kunstblatt 1837 г., № 100. Снимки въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission zu Wien. 1860. — ² См. Фг. Куглер, Kleine Schriften, II, 168 и сл. Сравни стран. 164, 181, 346, 417 и сл. — Много стилистически-вѣрныхъ снимковъ въ вышеприведенной книгѣ Э. аус'м Везрта.

перемѣщенные и забѣленные теперь скульптуры главнаго престола въ адельнѣ уской церкви, изъ числа которыхъ статуэтки апостоловъ, какъ ни мало они закончены, представляютъ однакожъ самыя величавыя и благородныя мотивы въ постановкѣ, жестахъ и драпировкѣ. По престолу св. Эвергизили Петровской церкви въ Кёльнѣ группы Страстей Христовыхъ, дѣланныя почти вольно отъ руки и скученныя одна надъ другою, выполнены съ большою реалистическою живостью въ подробностяхъ. Большой рѣзной престолъ въ сѣверномъ боковомъ придѣлѣ эйскирхенской (Euskirchen) церкви также представляетъ библейскія и легендарныя сцены со множествомъ мелкихъ фигуръ, но въ игривомъ болѣе характерѣ. Тяжелый и загрозженный, грубо-натуралистическій способъ изображенія обнаруживается въ рѣзбѣ одного большого престола въ кёльнскомъ соборѣ, взятаго изъ церкви Санта Марія ал' градусъ (около 1530, съ исторіей І. Христа, въ главныххъ нишахъ представлены Страсти); одинъ изъ двухъ напестольниковъ цюльцихской церкви выдаетъ уже зачатки совѣтъ новой манеры. — Другіе рѣзные престолы, сѣни и т. п. находимъ въ пфальцельской церкви (близъ Трира), въ Елисаветинской въ Марбургѣ, въ соборѣ и въ Маринеской церкви во Франкфуртѣ на Майнѣ.

Въ нѣмецко-австрійскихъ земляхъ есть множество отличныхъ работъ въ этомъ родѣ: прежде всего въ Тиролѣ въ церквахъ мѣстечка Ланы, близъ Мерапа, въ Риднауиъ (1509 г.), въ Вейсенбахѣ (вѣроятно рукіи Михаила Пахера изъ Брунегена); потомъ въ Верхней Австріи въ Санкт' Вольфгангѣ (его же, 1481 г.), ¹ въ Галльштадтѣ, рукіи Леонгарда Аетля, оба послѣдніе напестольника съ живописью по боковымъ створамъ, о которыхъ было уже говорено (II, 429); въ Нижней Австріи въ Маріи Лаахѣ, въ Хейлигенблутѣ и въ церкви мѣстечка Мауэръ. — Упомянемъ здѣсь сверхъ-того объ одномъ очень обширномъ произведеніи, которое находится въ грауненеской городской церкви (въ сѣверной Богеміи). По тремъ балконамъ надъ святою лѣтвицей (scala santa) изображенъ здѣсь въ полноростныхъ фигурахъ выводъ осужденнаго Христа передъ толпу народа; высокое достоинство Искунителя стоитъ въ живѣйшемъ контрастѣ съ дикимъ буйствомъ народныхъ группъ, выраженнымъ мастерски и въ полнохарактерномъ разнообразіи. Вся манера, самый даже колоритъ, напоминаютъ особенно Голландца Луку Лейденскаго и его послѣдователей. ² — Рѣзные престолы богемскихъ мастеровъ встрѣчаются между прочимъ въ Збраславѣ и въ Моравіи въ Адамсталѣ (1515 г.), послѣдній — работы Андрея Моргенштейнца, родомъ Богемца.

Производство рѣзныхъ престоловъ было не менѣе распространено и въ нижней Германіи. Рѣзба на томъ напестольникѣ въ Ферберовской часовнѣ церкви св. Маріи въ Данцигѣ (Расіяте съ осемью небольшими сценами Страстей Христовыхъ), о которомъ сказано выше и который вѣроятно идетъ изъ Калькара, говорятъ очень похожа на рѣзбу въ церквахъ каль-

¹ Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreich. Kaiserstaates, рис. 19 и стр. 129.

² Wach въ Шорновомъ Kunstblatt 1833 г., № 2.

карскихъ и ксаентенскихъ. ¹ Позднѣйшему періоду калькарской школы принадлежитъ рѣзная отлѣлка престола въ тамошней Рейнгольдской часовнѣ (1516 г.). — Множествомъ такихъ работъ обладаетъ потомъ Вестфалія, и нѣкоторыя изъ нихъ поистинѣ превосходны; къ числу важнѣйшихъ отно-



Съ рѣзного престола въ Ксаентѣ. По Э. аус'м-Везрту.

сятся: престоль церкви въ Геммерде, изготовленный, какъ гласитъ надпись, въ 1483 г. брауншвейгскимъ мастеромъ Конрадомъ Боргетрикомъ; два самыхъ колоссальныхъ напестольника, о двойныхъ боковыхъ створахъ, въ Петровской церкви въ Дортмундѣ и въ церкви сосѣдняго мѣстечка Шверте (1523 г.); хорошія работы въ этомъ родѣ, одна въ ринернекой церкви (Rhynern), другая 1509 г. въ церкви св. Николая въ Билефельдѣ, и третья, выполненная въ 1525 г. Гирикомъ Станвѣ-

¹ См. Passavant, Nachrichten über Danzig's Kunstwerke, Kunstblatt 1847 г., № 33 и 35. — Собственно о калькарскихъ престолахъ у Э. аус'м-Везрта въ указанномъ сочиненіи и въ Kölner Domblatt 1, № 37 и сл.

ромъ для ангерской церкви; всёхъ лучше богатый, большой главный престолъ приходской церкви во Вреденѣ, замѣчательный притомъ вполнѣ сохранившеюся позолотой и живописью. ¹ — Другія важныя вещи находятся въ Померани. ² Характеристическая особенность ихъ та, что рѣзная работа почти сплошь выступаетъ въ нихъ съ бѣльшимъ художественнымъ значеніемъ нежели иконопись, и что, поэтому, очевидно не живописцы были здѣсь главными руководителями, хотя, надобно сказать, роспись скульптуръ произведена вообще съ тонкимъ стилистическимъ чувствомъ. Велѣдъ за превосходными работами готическаго стиля, которыя мы прежде видѣли въ Померани, являются многочисленныя другія, съ явнымъ отпечаткомъ новаго уже направленія. Вонервыхъ дейельсдорфскій престолъ, еще близко подходящій къ тому мастерскому произведенію, котораго художественности удивлялись мы въ соседнемъ Трибзеэ (II, 158). Къ старѣйшимъ также работамъ этого рода относятся тѣ, которыя напоминаютъ манеру вестфальской живописной школы, особенно въ томъ видѣ, какой приняла она въ иконахъ Яренуса; таковъ наприм. большой главный престолъ Николаевской церкви въ Штральзундѣ, представляющій Распятіе, другія сцены Страстей Христовыхъ и т. п., съ тою только разницею, что въ изображеніи здѣсь все-таки болѣе сдержанности и чувства мѣры, чѣмъ у Яренуса. — Другія можно приравнять къ живописнымъ работамъ Юрибергца Адама Крафта; наприм. алтарный кивотъ съ Положеніемъ во гробъ въ Маріинской церкви въ Грейфсвальдѣ и превосходные (но къ сожалѣнію нѣсколько поврежденные) рельефы одежды большого престола въ предѣлнн и кермюндской церкви (Weckermünde), представляющіе исторію Страстей. — Скульптуры главного престола Маріинской церкви въ Кёслинѣ, Мадонна и святые, уподобляются въ стилѣ произведеніямъ Вольгемута; работа вообще ремесленническа, но образованіе лицъ — чрезвычайно грандіозной, истинно-классической возвышенности и чистоты. — Наибольшая же часть рѣзныхъ престоловъ въ Померани отвѣчаетъ направленію Вейта Штосса, при чемъ однако не лзя не замѣтить многія разности. Сюда относятся престолы Іаковлевской церкви въ Штральзундѣ; очень наивно и игриво обдѣланный главный престолъ въ церкви св. Николая въ Анкламѣ (Распятіе и т. д.); престолы Маріинской церкви тамъ же, изъ которыхъ особенно одинъ, представляющій родство Іисуса, привлекателенъ гдѣ нѣжностью и достоинствомъ, а гдѣ и фантастическимъ юморомъ; престолы Маріинской же церкви въ Кольбергѣ, и т. д. Въ послѣдней этой церкви есть большое, совершенно въ томъ же родѣ обдѣланное напикадило (1523 г.), котораго изваянія, особенно двѣ главныя фигуры, Мадонна и Креститель, передаютъ въ изыскомъ достоинствѣ Штоссовскій стиль. (Эти сходства съ юрибергскими художниками отноду не должны однако вести къ догадкамъ о непосредственномъ вліяніи со стороны Юриберга). Началу же 16-го столѣтія принадлежатъ

¹ Lübke въ вышеприведенной книгѣ, стр. 388, 397 и проч. — ² См. подробныя извѣстія въ моей Pommersche Kunstgeschichte, стр. 206—221. (Kugler, Kleine Schriften, I, 796 и сл.). Дальнѣйшія свѣдѣнія сообщаетъ Гассельбергъ въ Deutsches Kunstblatt 1855 г., стр. 55.

отличныя во всѣхъ отношеніяхъ престола церквей въ Ваазе (на Умманцѣ, смежномъ съ Рюгеномъ островкѣ) и въ Бредвишѣ близъ Гриммы, равно какъ и еще одинъ очень хорошій престолъ въ эйксенской церкви (невдалекѣ отъ Трибзеэ).

Какъ на весьма значительное произведеніе должно наконецъ указать на большой рѣзной престолъ въ клиросѣ шлезвигскаго собора, сработанный



Съ Брюггеманова престола въ шлезвигскомъ соборѣ. По Бѣнделю.

Гансомъ Брюггеманомъ (1515—1521).¹ Содержаніе многочисленныхъ изображеній относится преимущественно къ исторіи Страстей; нѣтъ нигдѣ ни росписи, ни позолоты. Замыселъ грубовато-натуралистиченъ, но необыкновенно оживленъ; пародныя сцены выработаны съ юмористической бойкостью, болѣе идеальныя фигуры возведены изъ этого направленія къ полухарактерной, величавой даже силѣ. Композиціи расположены вообще жи-

¹ Мастерскіе, рисованные перомъ по камню снимки въ изданіи: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann; gez. von C. Chr. A. Böhndel.

вописно, но въ то же время каждая фигура въ частности обдѣлана удачно и съ пластической стороны. Гансу Брюггеману приписываютъ сверхъ-того остатки одной сѣни въ гузумской церкви и алтарь приходской церкви въ Зегебергѣ; послѣдній, съ росписью и позолотой, кажется принадлежить къ юношескимъ трудамъ мастера. — Въ Лузаци (Лужицѣ) таммендорфская церковь (Кроссницкаго округа) обладаетъ превосходно вырѣзашною изъ дерева группою Положенія во гробъ. — Въ мекленбургскихъ церквахъ доберанской и св. Николая въ Ростокѣ есть также рѣзные престолы.

§ 3. Бронзовое дѣло. ¹

Существенную отчасти разность стилистическихъ особенностей противъ всей остальной германской пластики представляетъ большинство нѣмецкихъ бронзовыхъ работъ этого періода, особенно же тѣхъ, которыя дѣлались художническимъ семействомъ Фишеровъ въ Шюрибергѣ. Мы прежде уже замѣчали, что до самой глубины 15-го столѣтія нѣмецкія бронзы сохраняли типъ готическаго стиля, хотя бы и въ видѣ ремесленныхъ только повтореній, не болѣе. За разработку этого типа принимаются теперь съ обновленнымъ сознаниемъ, преобразуя его въ частностяхъ соответственно духу той эпохи, а потомъ, при день ото дня возростающемъ усвоеніи античныхъ элементовъ, развивая его уже и своеобразно, на новый совѣтъ ладъ. Пѣсколько мастерскихъ произведеній, возникшихъ даже и при такихъ условіяхъ, служатъ явнымъ свидѣтельствомъ тому, что будь только обстоятельства времени благоприятны силошь-непревышному развитію германскаго искусства, для него конечно также открылся бы путь къ достиженію высшей степени художественной законченности.

Очень знаменательна для вышеуказаннаго перехода отъ готическаго ношиба бронзовая кувель (или, точнѣе, крещальная чаша) въ виттенбергской городской церкви, сработанная въ 1457 Германомъ Фишеромъ (старшимъ) изъ Шюриберга. ² Она украшена фигурами апостоловъ, которыя не имѣютъ собственно ни какой высшей художественной цѣны, но тѣмъ не менѣе обличаютъ стремленіе вдохнуть новую жизнь въ старозавѣтные типы; у иныхъ проглядываютъ даже (въ драпировкѣ одеждъ) мотивы, напоминающіе антикъ, — нѣчто въ родѣ возврата къ тому далекому прошлому, которое дѣйствительно соединяло нѣкогда готическія формы съ антикомъ.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 86. — ² Schadow, Wittenberg's Denkmäler, рис. А.— Сравни Куглеровы замѣтки въ Museum, Blatt für bild. Kunst, 1837 № 5, стр. 37. Kugler, Kleine Schriften, I, 454 и сл. — О находящихся въ ренгильдской церкви (въ Саксен-Мейнингенѣ) бронзовыхъ монументахъ геннебергскимъ графамъ Генриху VIII (сработанъ съ 1507 по 1510) и Оттону IV (до 1500) см. Kugler, Kleine Schriften, II, 648 и сл., гдѣ объ нихъ говорится впрочемъ какъ о произведеніяхъ Фишеровской литейни, а не какъ о композиціяхъ Петра Фишера. — Тамъ же, на стр. 659, подобное же отношеніе принимается для памятника курфиршту Іоанну Цицерону въ Берлинскомъ соборѣ (1530 г., съ именемъ Іоанна Фишера).

Несравненно важнѣе тѣ бронзовыя работы, которыя произвелъ сынъ названнаго сейчасъ художника, Петръ Фишеръ.¹ (Онъ сталъ мастеромъ въ 1489 г., а умеръ въ 1529). Значительнѣйшее изъ извѣстныхъ намъ раннихъ его произведеній — надгробный памятникъ архіепископа Эрнста Магдебургскаго, въ магдебургскомъ соборѣ (оконченный въ 1495 г., а не въ 1497-мъ, какъ обыкновенно утверждаютъ).² Это большой саркофагъ, на крышкѣ котораго покоится фигура архіепископа; по бокамъ изображены апостолы, двое святыхъ, и пущены многообразныя украшенія. Художникъ отступаетъ здѣсь отъ скульптурнаго стиля своего отца, да не подходитъ и къ стилю собственныхъ позднѣйшихъ работъ своихъ; это ни дать, ни взять — рѣзкая, угловатая манера, какую ввелъ о ту пору въ Нюрнбергѣ преимущественно Адамъ Крафтъ. Въ такомъ же родѣ обдѣлано, говорятъ, и второе произведеніе Петра Фишера, надгробная плита епископа Іоанна бреславскаго въ Пегарелленской часовнѣ тамошняго собора (1496 г.). Нѣтъ ни чего удивительнаго въ томъ, что даже и даровитый мастеръ, уступая общему вкусу окружавшей его толпы, покинулъ такимъ образомъ на нѣкоторое время предначертанное ему изначала направленіе. Первый изъ приведенныхъ нами памятниковъ относится во всякомъ случаѣ уже къ зрѣлымъ его лѣтамъ; не безъ основанія можно полагать, что онъ еще до этого примкнулъ къ отцовскому стилю; и если, какъ вообще думаютъ, дѣйствительно ему принадлежитъ надгробная плита епископа бамбергскаго, Генриха III-го, въ тамошнемъ соборѣ, то и здѣсь виденъ еще способъ обдѣлки, болѣе подходящій къ готическому стилю, нежели къ той угловатой манерѣ Нюрнбергцевъ; (конечно, страннымъ остается при этомъ то обстоятельство, что изготовленіе этой плиты совпадаетъ по времени съ трудами Петра Фишера надъ магдебургскимъ монументомъ). Та же почти манера замѣчается и въ двухъ другихъ надгробныхъ плитахъ бамбергскаго собора: въ плитѣ епископа Вита I-го (ум. въ 1503 г.), также приписываемой Петру Фишеру, и въ другой — епископа Георга II, которая рѣшительно принадлежитъ его рѣзцу.³ — Велѣдъ за сейчасъ названной плитой идетъ большая уже работа, на которой преимущественно и живетъ слава художника, — такъ-называемая Зебальдова гробница въ церкви этого святого въ Нюрнбергѣ (1506—1519). Здѣсь, вполнѣ освободившись отъ прежней угловатости, онъ рѣшительно обращается опять къ готическому стилю и старается вмѣстѣ съ тѣмъ развить послѣдній далѣ усвоеніемъ ему античныхъ элементовъ. Гробница Зебальда въ главныхъ своихъ частяхъ состоитъ изъ саркофага, сдѣланнаго еще въ 14-мъ столѣтіи; изъ цоколя, украшеннаго бездною пластическихъ изображеній, особенно рельефныхъ сценъ изъ житія святого, и изъ объемлющей все это большой сѣни на восьми столпахъ, въ пятнадцать футовъ вышиною; по столпамъ изсѣчены фигуры дванадцати апостоловъ, а надъ ними, въ нѣсколько меньшемъ размѣрѣ, фигуры двѣнадцати пророковъ. Уже въ архи-

¹ Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Сравни М. М. Mayer, Des alten Nürnberg's Sitten und Gebräuche, II, 29 и сл. — Schadow, Wittenberg's Denkmäler. — ² Cantian, Ehernes Grabmal des Erzbischof. Ernst von Magdeburg etc. — ³ Въ три плиты срисованы, у Геллера въ Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg.

тектонических частях памятника, особенно въ вѣнчающихъ его пирамидальныхъ сѣняхъ, замѣтенъ рѣшительный возвратъ къ старицѣ, и именно къ готическому стилю въ первобытномъ (еще не вполне развитомъ его видѣ); обдѣлка, правда, совершенно свободная, и въ частностяхъ очень гениально связана здѣсь съ готикой разными полуантичными элементами итальянской архитектуры. Изъ скульптуръ особеннаго вниманія заслуживаютъ апостольскія статуи; онѣ обдѣланы прямо во вкусѣ иѣмецко-готической скульптуры, такъ что мѣстами проглядываютъ въ нихъ даже и недостатки послѣдней, какъ наприм. картопность многихъ положеній, извѣстная сухость въ складкахъ одеждъ; однакожь при этомъ онѣ полны характера, величія и идеальнаго достоинства. Въ рельефахъ изъ житія св. Зебальда коренная готическая форма сливается весьма счастливо съ античными мотивами, и это не мѣшаетъ имъ въ то же время быть полными самой свѣжей, чистой и наивной жизни. Въ другихъ, фигурахъ, отчасти съ символическимъ значеніемъ (изъ которыхъ многія непосредственно представляютъ лица античнаго міра), отчасти въ генияхъ, оживляющихъ всю композицію, отчасти наконецъ въ такихъ вещахъ которыя имѣютъ чисто-декоративныя цѣли, еще яснѣе выступаетъ направленіе къ антику, хотя правда не вездѣ равно успѣшно и отнюдь не въ формѣ вѣшняго только подражанія. Въ выполненіи этой работы участвовали пять Фишерovýchъ сыновей; болѣе точное изслѣдованіе, нежели какое произведено до сихъ поръ, быть-можетъ дало бы намъ возможность различить руку каждаго изъ участниковъ. ¹

Какъ позднѣйшія и отчасти болѣе еще законченныя произведенія Петра Фишера, слѣдуетъ за тѣмъ назвать: превосходный рельефъ, — Христосъ у сестеръ Лазаря, — прежде въ старой приходской церкви въ Регенсбургѣ, а теперь въ тамошнемъ соборѣ, обрамленный архитектурой новоплорентинскаго стиля и своимъ общимъ характеромъ напоминающій Л. Гиберти (1524 г.); — рельефъ Спятія со Креста въ церкви св. Эгидіи въ Нюрнбергѣ, работа низшаго достоинства, вѣроятно только изъ мастерской этого художника, а не его собственная (1522 г.); — рельефъ Увѣщаніе Царицы Небесной, изсѣченный въ память Г. Гёдена (умерш. въ 1524 г.) и существующій въ двухъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ въ замковой церкви въ Виттенбергѣ, другой — въ эрфуртскомъ соборѣ, — работа, удивительно законченная во всѣхъ почти частяхъ своихъ и гдѣ готическая форма является уже чрезвычайно величаво развитою въ уровень античнымъ образцамъ; — памятникъ кардинала Альбрехта Бранденбургскаго

¹ Изъ снимковъ съ Зебальдова гроба приведемъ здѣсь только слѣдующіе: видъ цѣлаго, гравир. Рейнделемъ; рядъ листовъ, также Рейнделева рѣзца, на которыхъ преимущественно изображены апостолы и упомянутые рельефы; и листъ декоративныхъ фигуръ въ вышеозванномъ сочиненіи о нюрнбергскихъ художникахъ. — Къ мѣстнымъ любителямъ искусства часто обращались съ вызовомъ издать объ этомъ памятникѣ обширный трудъ, который воспроизводилъ бы хоть по крайней мѣрѣ въ легко-оттѣненныхъ очеркахъ и въ удовлетворительномъ разиѣрѣ, какъ цѣлый его составъ, такъ и всѣ отдѣльныя изображенія, а равно и прекрасныя архитектурныя детали. Въ Италіи всегда оказывалась готовность на жертвы для осуществленія такихъ близкихъ къ чести отечества предпріятій, и конечно это одна изъ важнѣйшихъ причинъ, почему мы всѣ почти знаемъ итальянское искусство лучше нежели свое родное.

въ фундашевой церкви въ Ашаффенбургѣ (1525 г., сооруженный ему стало-быть еще заживо); — памятникъ курфиршта Фридриха Мудраго, въ замковой церкви въ Виттенбергѣ (1527 г.): фигура этого государя, полная высокой жизненности, изваяна въ самомъ благородномъ стилѣ, а ниша, въ которой она стоитъ, отличается подлинно изящною и притомъ художественно-свободною обдѣлкой античной архитектурной формы; — маленькая статуя Аполлона, въ собраніи юрибергской художественной школы, немного терпкая въ формахъ наготы, но полная юношеской силы и совершенно свободная въ движеніи (на подножіи 1532-й годъ выставленъ уже по смерти мастера); — наконецъ маленькая же, но не менѣ замѣчательная бронзовая плита съ Орфеемъ и Эвридикою, въ берлинской кушеткамерѣ.¹

Чтобы объяснить себѣ, отчего въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Петра Фишера встрѣчаются полуантичные элементы, считали нужнымъ предполагать многократно повторенныя путешествія его въ Италію. Не беремся рѣшить, такъ ли это было на дѣлѣ. Но знаемъ изъ хорошаго источника,² что старшій сынъ его, Германъ Фишеръ (называемый, въ отличіе отъ дѣда, Младшимъ), подлинно совершилъ путешествіе въ Италію и привезъ съ собою оттуда много этюдовъ, которые поправились отцу и послужили меньшимъ братьямъ для упражненія. Кажется, и этого вполнѣ достаточно для объясненія сейчасъ приведенной черты, не говоря уже о томъ, что итальянскія вліянія могли дѣйствовать на Петра Фишера и другими еще, косвенными путями. Рѣзцу Германа Фишера младшаго принадлежитъ отличный памятникъ курфиршту Иоанну въ замковой церкви въ Виттенбергѣ (1534 г.); въ общемъ расположеніи, онъ похожъ на памятникъ, сработанный отцомъ, но все-таки уступая ему въ достоинствѣ стиля. Одинъ изъ меньшихъ братьевъ, Иоаннъ Фишеръ, изваялъ большой бронзовый рельефъ Мадонны въ фундашевой церкви въ Ашаффенбургѣ (1530 г.). — Кромѣ родственниковъ Петра Фишера, даровитымъ ученикомъ его и послѣдователемъ сльветъ еще Панкратій Лабенвольфъ; ему приписываютъ такъ-называемаго гусятника на одномъ колодцѣ позади Богородицкой церкви въ Юрибергѣ, — бронзовую фигуру мужика, съ парю гусей подъ мышками, которая замѣчательна юмористическою правдою обдѣлки. — Хорошему современнику Петра Фишера принадлежитъ бронзовый памятникъ Антона Кресса въ юрибергской же церкви св. Лоренца (1543 г.).

Въ заключеніе надобно еще упомянуть о тѣхъ бронзовыхъ статуяхъ, которыми въ дворцовой церкви въ Инспрукѣ окруженъ на извѣстныхъ разстояніяхъ надгробный монументъ императора Максимилиана I-го.³ Кажется, всѣ онѣ отлиты въ первой половинѣ 16-го вѣка; первый зачинъ въ этомъ

¹ При этомъ случаѣ указанъ ни одинъ прекрасный бронзовый рельефъ надъ гробомъ Джакомо Суриани въ церкви Санто-Стефано въ Венеціи (влѣво отъ главнаго портала), представляющей Мадонну между двухъ святыхъ и вдалеке и занимающей очень любопытнымъ образомъ середину между произведеніями семьи Ломбарди и Петра Фишера. Превосходною, во всякомъ случаѣ нѣмецкою работою должно признать бронзовый рельефъ Мадонны со святыми и вдалеке надъ гробомъ кардинала Фридриха въ краковскомъ соборѣ, 1516-го года. — ² I. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg. — ³ Литографированы Шедлеромъ.

дѣлѣ документально принадлежит Георгу Зессльшрейберу, а главными участниками въ его выполненіи именуются Стефанъ и Мельхіоръ Годль (1535 г.), да Гансъ Ленденитраухъ; итъ ни какихъ ближайшихъ извѣстій о Григоріи Лѣффлерѣ, которому обыкновенно приписываютъ эту работу. Въ «серебряной часовнѣ» этой церкви стоятъ тридцать двѣ статуи, почти въ половину естественнаго роста, представляющія святыхъ и членовъ габсбургскаго рода, и повидимому предназначавшіяся сначала непосредственно окружать саркофагъ; при своеобразно укороченныхъ пропорціяхъ, онѣ выгодно отличаются незатѣйливой простотою стилиа и достоинствомъ постановки. Между столпами церкви размѣщены двадцать восемь колоссальныхъ статуй средневѣковыхъ героевъ, а также и предковъ габсбургскаго дома. На нихъ есть помѣты годовъ, отъ 1513 до 1535-го; сравнительно раннія изъ этихъ работъ спокойно и просто изящны, другія по крайшей мѣрѣ очень хороши, но большая часть остальныхъ, и особенно позднѣйшія, манерны до нестерпимости. Чрезвычайно много старанія и не мало фантазій потрачено однакожь на декорацию костюмовъ, преимущественно на нестрое турнирское убранство мужчинъ. — Между обоими рядами послѣдней череды статуй высится самый памятникъ, съ которымъ онѣ въ связи. Въ существенныхъ частяхъ своихъ онъ сработанъ ваятелемъ Александромъ Колиномъ изъ Мехельна (1526—1612 гг.) во второй половинѣ 16-го вѣка. Это огромный саркофагъ; на крышѣ колѣнопреклоненная бронзовая статуя императора, по бокамъ двадцать четыре мраморныхъ рельефа со сценами изъ его исторіи. Въ работахъ этихъ хвалятъ необыкновенную тщательность; но онѣ довольно незначительны по духовному своему содержанію, ктому же плоски и безефектны въ живошномъ распорядкѣ, да непластично и неполнены. — Наконецъ, превозносятся еще похвалами отлитый въ половинѣ 16-го вѣка крещальный сосудъ въ эммерихскомъ мюнстерѣ (чаша на трехъ сирепахъ, фигуры крышки поновѣе). ¹

При этомъ случаѣ надо упомянуть и о продолжавшемся еще производствѣ тѣхъ рѣзныхъ бронзовыхъ надгробныхъ плитъ, которыхъ достаточное число сохранилось и изъ этого періода въ Германіи, во Франціи, въ Англіи и въ другихъ странахъ, но едва ли что-нибудь равноцѣнное строгимъ и изящнымъ работамъ 14-го столѣтія; вторженіе реализма должно было подѣйствовать на эту отрасль скульптуры почти такъ же, какъ подѣйствовало оно на живопись по стеклу. Быть-можетъ превосходнѣйшая изъ этихъ плитъ та, которою покрытъ гробъ бургомистра Берка въ Маріинской церкви въ Любекѣ (1521 г.); просто хороша надгробная плита кардинала Кузы (1488 г.), въ часовнѣ госпиталя въ Кюсѣ на Мозелѣ; ниже достоинствомъ склепанная изъ двѣнадцати кусковъ плита герцога Гергарда юлихскаго (1475 г.) въ альтенбергской церкви близъ Кельна; другія въ соборахъ наумбургскомъ, фрейбергскомъ, бамбергскомъ и въ иныхъ мѣстахъ. ²

¹ Kinkel въ Kunstblatt 1846 г., № 39. — ² О техническихъ подробностяхъ см. статью Гертеля въ Kunstblatt 1853 г., стр. 361. Сравни F. Kugler, Kleine Schriften, I, 160; II, 327, 433, 601.

§ 4. Мелкая рѣзьба, особенно портретные медальоны.

Много милыхъ вещей мелкой рѣзьбы по дереву, жировику и отборному мрамору произведено вначалѣ 16-го вѣка въ Германіи; ¹ въ художественныхъ собраніяхъ не рѣдко встрѣчаются образцы ихъ, привлекательные иногда по своей нарядной технике, иногда по гениальному замыслу. Въ Юрибергѣ по этой отрасли искусства особенно отличились: Лудвигъ Кругъ (ум. въ 1535 г.), Петръ Флётнеръ (ум. въ 1546), Іоаннъ Тешлеръ (ум. тогда же) и мн. др. Въ берлинской кунсткамерѣ есть двѣ три отчетливыя работы обоихъ первоюмянутыхъ мастеровъ. Не мало такого рода произведеній дѣлали и живописцы, въ томъ числѣ Альбрехтъ Дюреръ; но бездна подобныхъ вещей приписывается ему безъ всякаго основанія. Достоверными работами его по части рѣзьбы можно назвать теперь только слѣдующія: горельефное рождество Іоанна Крестителя, вырѣзанное по жировику, въ собраніи гравюръ Британскаго Музея въ Лондонѣ (1510 г.); подобное этому произведеніе, изображающее проповѣдь Предтечи, въ брауншвейгскомъ собраніи; двѣ деревянныя дощечки съ ликами Мадоннъ, у г-на Буассерѣ въ Мюнхенѣ (одна 1513-го года, другая 1516-го; послѣдняя впрочемъ только повтореніе Дюреровой гравированной Мадонны того же года), и маленькій рельефъ нагой женщины, съ котораго гипсовый слѣпокъ есть въ берлинской кунсткамерѣ. Въ готскомъ собраніи, въ комнатѣ передъ натуральнымъ кабинетомъ, двѣ небольшія рѣзныя изъ дерева статуи Адама и Евы, выполненныя въ благородѣйшемъ Дюреровскомъ духѣ, съ величайшей тонкостью и иѣжностью, и притомъ чуждыя всякой аффектаціи, могутъ похвастаться однимъ изъ превосходѣйшихъ образцовъ этой отрасли искусства. ²

Особенно значительной представляется мелкая рѣзьба въ изготовленіи портретныхъ медальоновъ, которые обыкновенно рѣзались по жировику или по дереву, а также перѣдко формовались и потомъ отливались изъ металла. Разумѣется, такихъ металлическихъ отливокъ, изготовлявшихся въ многихъ экземплярахъ сохранилось гораздо болѣе, нежели первоначальныхъ формъ; королевская кунсткамера въ Берлинѣ обладаетъ однакоже значительнымъ числомъ послѣднихъ, и притомъ очень цѣнной работы. Въ этихъ мелкихъ произведеніяхъ, сплошь исходящихъ отъ простаго созерцанія природы, раскрывается перѣдко такое высокое изящество, такой чистый и тонко-выработанный стиль, что ихъ онятъ-таки должно отнести къ благородѣйшимъ созданіямъ во всемъ германскомъ искусствѣ и что ихъ смѣло можно поставить на ряду съ итальянскими портретными медалями самой лучшей эпохи. Въ ра-

¹ Ср. Kugler, Beschreibung der in der Königlichen Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 65—116. — ² Я именно разумѣю тѣ двѣ фигуры, о которыхъ такъ презрительно отзывался Ратгеберъ въ своемъ Описаніи герцогской картинной галереи въ Готѣ (Beschreibung etc., стр. 119, внизу). Напротивъ, очень второстепеннаго достоинства приписываемый Дюреру рельефъ Грѣхонаденія въ томъ же собраніи, который Ратгеберъ (стр. 116 и сл.) превозноситъ до небесъ

ботахъ этого рода преимущественно различаемъ мы двѣ главныя школы, — нюрнбергскую и аугсбургскую. Произведенія первой, которыхъ оригиналы рѣзались обыкновенно изъ жировика, обличаютъ болѣе или менѣе ясно стремленіе Нюрнбергцевъ къ какой-то рѣзительной стилистикѣ. Нѣкоторыя малочисленныя правда работы нюрнбергской школы ранней поры 16-го столѣтія выполнилъ самъ Альбрехтъ Дюреръ; онѣ отличаются истинно-гениальною легкостью обдѣлки. Другія приписываютъ разнымъ его ученикамъ. Но мы не знаемъ кому изъ мастеровъ принадлежатъ превосходнѣйшія вещи въ этомъ родѣ, относящіяся ко второй четверти столѣтія и присоединяющія къ вышеуказанному стремленію еще и необыкновенно тонкую выработку; этихъ замѣчательныхъ художниковъ конечно прійдется намъ искать въ числѣ прежде названныхъ ваятелей, или же современнѣйшихъ имъ другихъ. Аугсбургскіе медальюны, которыхъ оригиналы преимущественно рѣзаны по дереву, обнаруживаютъ по большей части болѣе наивное наблюденіе живой дѣйствительности, переданное съ удивительною иѣжностью и граціей; лучшіе изъ нихъ не безъ основанія можно отнести къ трудамъ Гауса Шварца изъ Аугсбурга, который славился этими работами болѣе всѣхъ современнѣйшихъ ему мастеровъ. Иныя, немногія впрочемъ, аугсбургскія произведенія отличаются, напротивъ, какою-то особенно размашистой и однакожъ не вполне выработавшеюся стилистикой, которую можно объяснить (плохо усвоеннымъ) вліяніемъ полуантично-итальянскаго искусства. — Другія превосходныя портретныя медали, своеобразнаго опять характера, принадлежатъ нижнегерманскимъ мастерамъ. Между послѣдними всѣхъ больше славился Геронимъ Маглебургеръ и особенно золотыхъ дѣлъ мастеръ Генрихъ Рейцъ, изъ Лейпцига. Работы Рейца обыкновенно очень блестящи навидъ. Его знаменитый большой талеръ, извѣстный подъ именемъ Морицовекаго (1544 г., съ изображеніемъ св. Троицы на лицевой сторонѣ и съ Иоансіевскимъ символомъ въры на оборотѣ), обнаруживаетъ однако уже какую-то манерность въ ношнбѣ, какъ будто бы иѣчто среднее между Крапаховекими типами и элементами итальянскаго искусства. Онъ изготовилъ между прочимъ медаль въ честь кардинала Альбрехта Бранденбургскаго; если вмѣстѣ съ этимъ ему же (а не какому либо художнику Фишеровской школы) прійдется принесть большую нарядную печать этого кардинала, относящуюся ко времени между 1548 и 1545 гг., то конечно онъ займетъ мѣсто въ ряду первокласныхъ мастеровъ. ¹

Изъ числа золотыхъ-дѣлъ-мастерскихъ произведеній этого времени назовемъ здѣсь только курфиршескій мечъ въ кѣльнской соборной ризницѣ (между 1545 и 1547 гг.), котораго рукоятка и ножны — послѣднія съ листоватою высѣлкой по краснобархатному полю — представляютъ настоящій образецъ строгостилистической обдѣлки. (Тамъ же еще и другія менѣе значительныя произведенія). ² — Дарохранительницы и раки предъидущаго вѣка отличаются почти такою же блистательною архитектурическою выработкой, какъ и во времена готическаго стила; только лицевая ихъ часть

¹ Ср. Kugler's Beschreibung der Königl. Kunstkammer zu Berlin, стр. 113. —

² О нѣкоторыхъ рейнскихъ работахъ см. Kugler, Kleine Schriften, II, 333.

обыкновенно слабѣе. Мѣстами употребляется при этомъ черное серебро. Одна дарохранительница золоченаго серебра, чрезвычайно замѣчательная въ декоративномъ и лицевомъ отношеніи, находится въ ризницѣ хурьскаго собора (около 1490 г.). Другія отличныя по этой части работы перѣдко встрѣчаются на нижнемъ Рейнѣ,¹ а равно въ монастыряхъ и аббатствахъ Австріи; такова великолѣпная дарохранительница сѣдлецкой церкви въ Богеміи, и другая, не менѣе нарядная, въ пресбургскомъ соборѣ, 1517-го года.²

О скульптурѣ другихъ странъ въ 15-мъ столѣтіи есть правда не мало разбросанныхъ извѣстій, отчасти и со снимками, но все же не достаточно для того, чтобы почерпнуть изъ нихъ сколько-нибудь полную картину развитія этого искусства. Очевидно только одно, что вездѣ постепенно проникаетъ пластику реалистическое воззрѣніе, мѣстами очень явно выдающееся фламандскій оттѣнокъ.

Во Франціи³ прежде всего заслуживаютъ вниманія скульптуры по наружной сторонѣ клиросныхъ стѣнъ, обращенной къ обходу. Въ шартрскомъ соборѣ это почти облыя (вольностоящія) группы, въ аміэнскомъ — горельефы, страждущіе переполненіемъ и пестротой, и обыкновенно не изъ лучшихъ художественныхъ созданій пятнадцатаго и начала шестнадцатаго вѣка, но все таки важныя по своей колоссальности и по нѣкоторымъ любопытнымъ въ нихъ чертамъ. Въ альбійскомъ соборѣ находимъ лишь одиночныя статуи, приземистаго, но тѣмъ не менѣе живо-индивидуальнаго образованья. — Три алебастровыхъ рельефа въ роскофской церкви (въ Бретани), — Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и Бичеваніе Спасителя, — даже и въ это позднее уже время (около 1500 г.) хранятъ съ своеобразною граціей раннеготическій еще типъ. — Немаловажна также лицевая часть, работы Антона Аверньё, на клиросныхъ сидѣньяхъ аміэнскаго собора (1508—1521 гг.), отличающихся чрезвычайно великолѣпною декорацией; нѣсколько позже дѣланы (1533 г.) сидѣнья въ церкви св. Бертрама въ Комменжѣ (Comminges), равномерно полныя фантастическаго великолѣпія. Въ версальскомъ музеѣ есть нѣсколько надгробныхъ памятниковъ того времени, по большей части грубовато-индивидуальнаго характера. Изъ числа такихъ памятниковъ, уцѣлѣвшихъ донынѣ въ церквахъ, особенно важны слѣдующіе: въ руанскомъ соборѣ (съ 1513 г.) — монументъ обоимъ кардиналовъ д'Амбуазъ, которые представлены стоящими одинъ за другимъ

¹ Многочисленные снимки въ указанномъ трудѣ Э. Лусъ-Верта. — ² Рисунокъ въ Mittheilungen der Central-Commission и въ Oesterreichischen Denkmälern у Гейдера. — ³ Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, и Gailhabaud, томъ IV. Denkmäler der Kunst, рис. 86.

на колѣнахъ, работа Руллана де-Ру и разныхъ его помощниковъ, отличающаяся свойственною тогдашнему французскому искусству мягкою формациею и окруженная великолѣпнѣйшею обрамовкою (изъ мрамора, алебастра, позолоты и росписи), готическою по смыслу, но по деталямъ совершенно въ стилѣ Возрожденія; — далѣе, въ церкви города Бру, монументы основательницы, Маргариты Австрійской, супруга ея, Филиберта Савойскаго, и ея свекрови, Маргариты Бурбонской, столько же удивительные по достойному спокойствію замысла, сколько по чрезвычайной роскоши и изъясности исполненія (дѣланы около 1500-тыхъ годовъ разными неизвѣстными впрочемъ итальянскими, французскими и швейцарскими мастерами; послѣдніе заведомо были Копрадъ и Томасъ Мейръ); наконецъ — могильный памятникъ Лудовика XII-го въ Сен' Дени, котораго старѣйшія, лучшія и реалистическія части (портретныя статуи) сработаны вѣроятно около 1517-го года Жаномъ Жюстомъ; его же руки надгробные монументы двухъ королевскихъ дѣтей въ турецкомъ соборѣ. — Во дворѣ отеля де-Буртеруль въ Руанѣ есть пущенное въ видѣ фриза, павшее и хорошо-сдѣланное изображеніе съезда Генриха VIII-го съ Францискомъ I-мъ. — Въ церкви св. Іакова въ Брюгге, въ преждебывшемъ боковомъ придѣлѣ, находится великолѣпный надгробный памятникъ одного рыцаря Ойгхема, 1544 г., сработанный изъ бѣлаго мрамора; на верху лежатъ отецъ и мать, внизу изображена прелестная маленькая дочка; все вмѣстѣ полно благородства, простосердечія и тонкаго чутья природы.

Равномѣрно и въ испанской скульптурѣ¹ разные, хотя правда чистовѣйшіе, признаки, какъ наприм. въ костюмѣ, указываютъ уже явно на нидерландское вліяніе. Поводомъ къ могучему развитію пластики послужили и здѣсь надгробные монументы (но большей части саркофаги богатѣйшей формациі), въ особенности же гигантскіе иногда напрестольники, представляющіе во множествѣ отдѣловъ — среднемъ полѣ, окруженномъ бездною боковыхъ впадинъ и полей — облыя фигуры среди росписанной рѣзьбы по дереву, рельефныя или живописныя изображенія подъ сѣнью богатѣйшихъ балдахиновъ. — Трудились здѣсь отчасти иноземные художники; многія позднѣйшія работы вынесены изъ Италіи готовыми, или же дѣланы испанскими мастерами итальянской школы. Декорациа принадлежитъ гдѣ готикѣ, гдѣ Возрожденію.

Вотъ важнѣйшіе ваятели и скульптурныя произведенія, начиная съ конца 15-го вѣка: Нуфро Санчесъ, чьи работы находятся въ клиросѣ севильскаго собора. — Гиль де-Силоэ сработалъ между 1486 и 1493-мъ годами великолѣпнѣйшіе и тончайше обдѣланные надгробные памятники Гуана II-го съ супругою и инфанта Дон' Алонсо въ мирафлоресской чертозѣ, неподалеку отъ Бургоса; (онъ участвовалъ также и въ трудахъ надъ тамошнимъ главнѣйшимъ престоломъ). — Павло (по другимъ Власъ) Ортисъ со-

¹ См. *Espana artistica y monumental*, Вилья-Ампля и Эскозуры. — Laborde, *Voyage en Espagne*. — Waring, *Architectural etc. Studies in Burgos and its neighbourhood*, London 1852. — Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*. — Caveda, *Geschichte der Baukunst in Spanien*. — *Denkmäler der Kunst*, пис. 86.

орудилъ, начиная съ 1489-го г., въ толедскомъ соборѣ гробницы Альваро де-Луны и его супруги, съ превосходными по реалистичности портретными статуями и боковыми скульптурами. — Въ церкви Санъ Сальвадоръ (св. Спаса) въ Оѣ на Эбро есть четыре царственныхъ саркофага того же времени, которые стоятъ попарно подъ двумя высокими и нарядными готическими сѣнями. — Главный престолъ севильскаго собора сработанъ въ 1489—1497 гг. Данчартомъ и Бернардомъ Ортегою; около 1500-тыхъ годовъ Пети Гуанъ и Маэстро Кондѣнъ сдѣлали лицевую часть главнаго престола въ толедскомъ соборѣ, громадной вещи изъ расписнаго и раззолоченнаго дерева. — Рѣзцу Гуана де-Олатцаги принадлежатъ четырнадцать колоссальныхъ статуй по фасаду собора въ Гуэскѣ. — Доменико Алехандро Флорентинъ трудился надъ великолѣпною гробницей инфанта Донъ Гуана въ церкви св. Оомы въ Авилѣ; по его же рисункамъ выполнена въ Италиі гробница кардинала Хименеса въ церкви Сантъ Ильдефонсо въ Алкалѣ де-Генаресѣ. — Альваро Монегро, подъ руководствомъ Алонсо де-Коваррубіасъ (ученика Энрике де-Эгасъ, см. II, 289), сработалъ въ 1531—1533 гг. гробницу короля Энрике II го (умершаго въ 1379-мъ) въ толедскомъ соборѣ, — исполненное вкуса произведеніе. Гробница герцога де-Кардоны (умерш. въ 1532 г.) во францисканской церкви въ Вельпучѣ, въ Аррагоніи, изваяна рѣзцомъ Джованни да-Пола (II, 362 и сл.). — За главнымъ престоломъ бургосскаго собора богато изваяны ниши, представляющія исторію Страстей въ сильно-реалистическомъ стилѣ, дѣлаши, говорятъ, около 1540-го года ваятелемъ Фелипе де-Боргоныя. — О дальнѣйшемъ ходѣ этого великолѣпнаго стиля скажемъ мы далѣе, въ періодъ съ 1550-го по 1600-й годъ.



ГЛАВА ПЯТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНѢ ШЕСТНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Общія замѣчанія.



о высокое развитіе художественнаго стиля и художественной изобразительности вообще, какое досталось въ удѣлъ великимъ итальянскимъ мастерамъ начала 16-го вѣка, широко распространилось во второй половинѣ этого столѣтія, сообщаясь различнымъ народностямъ, склоннымъ къ художественному образованью, и прилагаясь къ многоразличнѣйшимъ предметамъ, способнымъ воспринять художественный складъ. Это равномѣрное распространеніе высоко развитаго вкуса составляетъ характеръ названнаго сейчасъ періода (котораго начало и конецъ не лзя однакожь обозначить опредѣленными годами, какъ впрочемъ и ни въ какомъ другомъ случаѣ, гдѣ рѣчь идетъ о моментахъ историческаго развитія). Но при этомъ надобно сказать, что преемникамъ тѣхъ великихъ мастеровъ въ сущности удалось схватить одни только вершки того, что было заложено предшественниками, что подражая послѣднимъ они преимущественно имѣли въ виду одинъ лишь вышній эффектъ, что изображенія, при самомъ уже ихъ замыслѣ, болѣе или менѣе разсчитывались на казистость, и что влѣдствіе такого умонастроенія тотъ самый стиль, который былъ порожденъ высшимъ полетомъ гения, долженъ былъ сплошь превращаться въ чистую ремесленность.

Какъ распространеніе высокаго стиля, такъ и низведеніе его на степень чисто вышней манеры или умѣлости, зависѣли отъ общихъ культурно историческихъ условій. Разладъ между старымъ и новымъ направленіемъ явно обнаружился теперь въ самой жизни; католичество и протестантизмъ противостояли другъ-другу, какъ двѣ враждебныя силы. Первое, насилуя само себя, смѣло шагнуло въ такую область, гдѣ, правда, надлежало развернуться передъ нимъ лучшему цвѣту жизни; но вмѣстѣ съ этимъ утратило настоящую, прочную основу своего существованія, и вскорѣ должно было ощутить подъ собой внутреннюю пустоту, — что и было первоначальнымъ источникомъ выказныхъ, манерныхъ явленій въ исторіи итальянскаго искусства.

Протестантизмъ же, говоря вообще, развился еще только во вѣншей своей формѣ, не проникнувъ еще въ жизнь образовательною силою; а вѣдствие того, и по отношенію къ художественнымъ интересамъ, онъ былъ способенъ первоначально усвоить себѣ развѣ одну вѣншую эту форму, и усвоить притомъ такъ, какъ она ему въ ту пору далась. Время, о которомъ мы говоримъ, составляетъ для художественноисторическаго развитія только промежуточный періодъ, интересный не столько самъ по себѣ, сколько въ качествѣ связующаго звена между прошлымъ и грядущимъ.

Но всѣмъ этимъ причинамъ большинство художественныхъ работъ текущей эпохи мало представляетъ отраднаго, особенно если говорить о произведенияхъ, имѣющихъ высшее духовное значеніе; противорѣчіе между пустотою содержания и заносчивой вѣншей изобразительностью пробуждаетъ здѣсь обыкновенно очень неприятное чувство (разочарованіе). Вотъ почему намъ можно будетъ ограничиться вообще только краткими указаніями за весь этотъ періодъ. Надо однако же оговорить, что въ тѣхъ его произведенияхъ, гдѣ художественная дѣятельность прямо бьетъ больше на одну только декорацию, тамъ исчезаетъ и вышеупомянутое противорѣчіе; а потому работы эти, не смотря на второстепенное свое значеніе, дѣйствуютъ гораздо отраднѣе нежели большая часть работъ высшаго разряда. Далѣе слѣдуетъ еще замѣтить, что въ счастливыхъ одиночныхъ случаяхъ и объ эту пору выступаютъ такія художественныя силы, которыя, мало увлекаясь всеобщимъ манернымъ стремленіемъ и опираясь на богатые средства, унаслѣдовавшія отъ ближайшаго прошлаго, безоглядно держатся однихъ только чистыхъ образцовъ природы. Созданія ихъ являются свѣтлыми звѣздами въ этотъ періодъ общаго ономленія, и составляютъ правда не такъ длинный, но тѣмъ болѣе знаменательный переходъ къ стремленіямъ 17-го вѣка.

§ 2. Италія.

Въ итальянскомъ изобразительномъ искусствѣ первелествующимъ вліаніемъ пользуется стиль Микельанджело, при чемъ иные старались вполне слѣдовать установившимся приѣмамъ этого мастера, а иные видоизмѣняли своеобразностями его стилиа направленія разныхъ другихъ школъ. Долголѣтняя жизнь великаго художника, значительно захватившая и это время, а также могучая его личность, много помогли упрочить за нимъ подобное вліаніе; но еще болѣе содѣйствовало этому конечно то обстоятельство, что въ независимой манерѣ его формаци, хотѣвней имѣть значеніе только по самой себѣ (помимо всѣхъ другихъ соображеній), заключается нѣчто такое, что, при одностороннемъ усвоеніи ея всякимъ другимъ, должно было прямо подходить къ стремленію, гнавшемуся за выказнымъ наружнымъ блескомъ. Нѣчто подобное замѣтно уже и во многихъ изъ его собственныхъ позднѣйшихъ произведеній, но еще болѣе у его послѣдователей, о которыхъ отчасти говорено было выше, какъ о ближайшихъ его подражателяхъ или ученикахъ.

Особенно явно отношеніе это выступаетъ во первыхъ въ скульптурѣ.¹ Однимъ изъ значительнѣйшихъ ваятелей, примкнувшихъ къ Микельанджело въ этотъ періодъ гонимы за мацериостью, впереди всѣхъ должно поставить одареннаго немалымъ чувствомъ изящества Гульельмо делла-Порту (по 1577 г.); главная работа его, надгробный монументъ папы Павла III-го въ Петровской церкви въ Римѣ, хотя и не свободный отъ разныхъ изысканныхъ и перехитренныхъ подробностей, все же представляетъ еще много грандіознаго. — Потомъ можно назвать здѣсь Виченціо Данти (1530—1567); важнѣйшее произведеніе этого мастера — группа Усыновленія главы Іоанна Предтечи надъ южными дверями флорентинскаго баптистерія. — Бартоломмео Амманати (1511—1592), въ ваяніи ученикъ Б. Бандинелли и Джакомо Сансовино, произвелъ не мало работъ, которыя, по крайней мѣрѣ отчасти, напоминаютъ еще самую пріятную манеру сейчасъ названныхъ художниковъ (таковы именно статуи Вѣры и Правосудія въ Санъ Пьетро инъ Монторіо въ Римѣ); одно изъ главнѣйшихъ его произведеній большой, богато изукрашенный фонтанъ на Пьяцца дель-Грандука во Флоренціи. — Джованни Бандини, прозванный Джованни далль' Опера (статуя Архитектуры у гробницы Микельанджело въ Санта Кроче во Флоренціи, и мн. др.), и Леоне Леони (гробница Джакомо де' Медичи въ миланскомъ соборѣ) гонятся болѣе за приглядностью, которая особенно у послѣдняго доходитъ до чрезвычайно тонкой граціи, хотя также обусловленной общимъ современнымъ вкусомъ. Другія работы Леони преимущественно по фасаду церкви Санта Марія presso-Санъ Чельсо въ Миланѣ; есть сверхъ того значительныя его вещи въ Испаніи. — Джованни да Болонья (1524—1608), Нидерландецъ изъ Дуэ, во Фландріи, является даровитымъ и многодѣятельнымъ, но не особенно гениальнымъ послѣдователемъ Микельанджело. Изъ многочисленныхъ его произведеній укажемъ здѣсь нѣкоторыя, находящіяся въ Флоренціи: конную статую Козмы I-го на Пьяцца дель-Грандука, Похищеніе Сабинянокъ въ Лоджѣ де' Ланци и знаменитаго, летящаго по вѣтру Меркурія въ Уффицияхъ.

По части медальернаго искусства и рѣзбы на камнѣ встречаемъ мы опять не мало работъ, которыя и въ это еще время отличаются значительнымъ художественнымъ достоинствомъ. Особенно извѣстными мастерами по обѣимъ отраслямъ искусства были: вышеупомянутый Леоне Леони, по слѣдамъ котораго шелъ сынъ его, Помпео; Джакомо да-Треццо и Джованни Антоніо де' Росси. Потомъ братья Джованни Паоло и Доменико Поджини, оба собственно золотыхъ-дѣлъ-мастера; Фредерико Бонцанья, отличавшійся медалями необыкновенно чистаго стила; Паоло Сельватико, и мн. др.

¹ Denkmäler der Kunst, рпс. 90.

Въ большинствѣ произведеній итальянской живописи ¹ находимъ столь же сознательное усвоеніе микель-Анджеловскаго направленія. Но въ этой области искусства выходить оно еще гораздо менѣе удачнымъ нежели въ ваяніи, по той, кажется, простой причинѣ, что легчайшая сравнительно практика должна была открыть здѣсь несравненно болѣе удобное поле для манерной утрировки. Въ позднѣйшую пору 16 го столѣтія въ Италіи произведено было множество обширныхъ стѣнописныхъ работъ; но исторія искусства въ полномъ правѣ ограничиться только самымъ быстрымъ обзоромъ этихъ произведеній, хвастающихъ бѣглою ремесленностью, величавыхъ лишь навидъ, а въ сущности натянутыхъ и внутренне-черствыхъ и бездушныхъ. Станковыя картины выполнены иногда тщательнѣй; однако и здѣсь витѣшная щеголеватость только еще больше раскрываетъ всю внутреннюю пустоту. Привлекательнѣйшія вещи возникаютъ по большей части въ тѣхъ только случаяхъ, когда художникъ пишетъ просто съ натуры (стало-быть преимущественно въ портретной живописи).

Довольно вкратцѣ привести здѣсь имена важнѣйшихъ живописцевъ этого направленія. Во Флоренціи трудились: Джорджіо Вазари (1512—1574, очень милый рассказчикъ въ своемъ обширномъ литературномъ трудѣ по біографіи художниковъ, но, какъ художникъ самъ, — одинъ изъ легкомысленнѣйшихъ въ болѣе части своихъ произведеній); Франческо де' Росси, прозванный Франческо де' Сальвиати; Анджело Бронзино и племянникъ его, Алессандро Аллори, первый особенно хорошъ, какъ портретистъ; Санти Тити, Баттиста Пальдини, Бернардино Поччетти и мн. др. — Въ Сіенѣ: Арканджело Салимбени, Франческо Ванни, Рутіліо Манетти, и Марко ди-Шина, прозванный Марко да-Сіена (работавшій болѣею частью въ Неаполѣ). — Въ Римѣ: Джироламо Сичоланте да-Сермонета; братья Таддео и Федерико Цуккаро (довольно значительны въ своихъ историческихъ картинахъ въ замкѣ Капрарола, имѣющихъ болѣе портретный характеръ); Джузеппе Чезари, прозванный иль Кавальеръ д' Арпино (отличался свѣжимъ и цвѣтистымъ колоритомъ). — Въ Болоньи: Прбсперо Фонтана, Лоренцо Саббатици, Ораціо Саммакини, Бартол. Пассеротти, Лавинія Фонтана (дочь Просперо, превосходная въ небольшихъ портретахъ), Доменико Чези и Нидерландецъ Діонизіо Кальвартъ, прозванный Доменико Фьямминго (замѣчательный теплымъ блескомъ колорита). — Въ Генуѣ: Андреа и Оттавіо Семини, и Лу́ка Камбіазо (сильный талантъ, надѣленный большими живописными достоинствами, у котораго вездѣ пробивается чутье чистой естественной правды). — Наконецъ, въ Неаполѣ слѣдуетъ назвать Симоне Папу, иль джоване, отличавшагося отъ большей части вышеприведенныхъ художниковъ своей благороднѣйшею простотой.

Мы сейчасъ только указали на тѣхъ одиночныхъ художниковъ, которые ближайшимъ подходомъ къ природѣ и чистѣйшимъ сравнительно чутьемъ ста-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 88.

рались удержаться надъ уровнемъ общаго оношленія; а теперь должны еще привести и цѣлую школу, которая, ида подобнымъ же путемъ, и притомъ съ несравненно бѣльшимъ успѣхомъ, составляетъ въ высшей степени отрадное изысканіе среди современнаго ей направленія. Это именно школа венеціанская, гдѣ почти не замѣтно и слѣдовъ господствовавшаго тогда разлада. Здѣсь и теперь еще держалось то здоровое, основанное на вдохновенномъ созерцаніи природы, начало, и та высокоразвитая техника, которая обезпечили этой школѣ столь блестящіе успѣхи въ первой половинѣ столѣтія, и заявляли себя не однимъ только повтореніемъ того, что было создано прежними мастерами, но также и въ новыхъ, самостоятельныхъ произведеніяхъ. Здѣсь вопервыхъ предстаетъ намъ Джакомо Робусти, прозванный иль Тинторетто (1512—1594), художникъ, чьи изображенія оживлены могучимъ, страстно-подвижнымъ духомъ. Его не удовлетворяла ясная, спокойная самодовольная манера его предшественниковъ, и въ собенности Тицианова; его влекло къ болѣе энергической обдѣлкѣ формы (въ смыслѣ Флорентинцевъ) и, сообразно съ этимъ, къ сильному, многоэффектному наложенію тѣней. Въ нѣкоторомъ смыслѣ можно сказать, что какъ у Тициана венеціанскій колоритъ выработался въ свѣтлую сторону, такъ у Тинторетто пошелъ онъ въ темную. При всѣхъ важныхъ заслугахъ своихъ, Тинторетто правда не свободенъ и отъ значительныхъ недостатковъ; въ крупныхъ его композиціяхъ (между которыми его живописныя работы въ школѣ св. Роха, Чудеса св. Марка въ академіи и Бракъ въ Канѣ галилейской, въ ризницѣ храма делла-Салуте въ Венеціи, принадлежатъ къ отличнѣйшимъ) проступаетъ даже болѣе или менѣе явно манерное направленіе того времени, именно предиафренное стремленіе къ выказному, броскому. Однако во многихъ подробностяхъ и подобныхъ даже картинъ онъ всегда остается въ высшей степени цѣннымъ и замѣчательнымъ; особенно портреты его рукъ, встрѣчающіеся въ разныхъ собраніяхъ, принадлежатъ къ числу величайшихъ въ этомъ родѣ произведеній. Изъ послѣдователей его направленія необходимо выставить сына его, Доменико Тинторетто. — Еще выше стоитъ Паоло Каліари, прозванный Веронезе (1528—1588). Этотъ мастеръ схватываетъ природу съ полной и свободной непосредственностью, но всегда поднимаемый и несомый тѣмъ классическимъ величіемъ смысла, какой установился прежними мастерами школы. Картины его представляютъ жизнь въ роскошно-блестящемъ, праздничномъ уношеніи, какою является она по случаю самыхъ радостныхъ событій, и въ томъ лучезарномъ свѣтѣ, какой придавало ей тогдашнее цвѣтущее время венеціанской республики; въ нихъ высказывается полное довольство бытіемъ, такое настроеніе чувства, которое какъ будто спокойно и безопасно нываетъ по свѣтло-игривой водной зыби. Въ картинахъ этихъ высятся передъ нами великолѣпные чертоги, оживленные праздничными сходками вокругъ; сверкающая утварь и металлическіе уборы, яркія, блестяція одежды, все нестрое богатство красокъ развернуто здѣсь передъ нашимъ зрѣніемъ, но все это объято яснымъ солнечнымъ днемъ, и широкій потокъ свѣта сливается всю разнообразную череду формъ и красокъ въ одну чистѣйшую гармонию. По мастерству въ колоритѣ и по умѣнью владѣть кистью Паоло Веронезе достигъ недосягаемой высоты. Въ соотвѣтствіе такому его направленію, важнѣйшія картины этого мастера

представляютъ обыкновенно праздничные пиры; къ числу ихъ принадлежатъ: большая картина брака въ Канѣ галилейской, находящаяся въ парижскомъ музеѣ; Христосъ за трапезой у Левія, въ венеціанской академіи; еще одинъ бракъ въ Канѣ, въ дрезденской галереѣ; Христосъ за трапезой у Симона, въ туринской галереѣ, и мн. др. Да и въ другихъ случаяхъ предпочитаетъ онъ сюжеты, подающіе поводъ къ развитію праздничнаго великолѣпія, каковы наприм. Поклоненіе волхвовъ и иные къ этомъ родѣ. Онъ не выходитъ изъ этого настроенія даже и тамъ, гдѣ оно далеко не такъ умѣстно, наприм. въ простыхъ престольныхъ образахъ; во многихъ изъ подобныхъ работъ онъ естественно встрѣчаетъ помѣху вольному разгулу своего чувства и разумѣется не достигаетъ такой отрадой эффектности. (Есть цѣлый рядъ картинъ, по большей части ранней его поры, въ церкви св. Севастьяна въ Венеціи, большія престольныя иконы въ церкви св. Іустины въ Падуѣ, св. Георгія въ Веронѣ, и т. д.). Ученики его, изъ которыхъ особенно должно указать на Карло Камари (его сына) и на Батисту Дзелотти, подражаютъ скорѣе только наружно благородной его своеобразности. — Иначе отличились художники семьи да-Понте, обыкновенно именуемой Бассано, въ особенности отецъ Джаконо (1510—1592) и на ряду съ нимъ четверо сыновей, изъ которыхъ значительнѣйшими были Франческо и Леандро. Джаконо Бассано былъ сынъ старшаго Франческо Бассано, изъ Виченцы, который первыя художественныя внушенія пріялъ въ родномъ своемъ городѣ отъ Бартоломмео Монтаньи, какъ видно по престольному его образу, 1509 го года, въ бассанскомъ музеѣ. Джаконо отправился въ Венецію и примкнулъ тамъ къ школѣ Тиціана. Однако вскорѣ перешелъ къ рѣшительно натуралистическому направленію, какъ бы уподобляясь этимъ отчасти Павлу Веронезу, только безъ его величія и притомъ съ болѣе непоередственной наивностью. Въ этомъ именно родѣ наши сапы имъ разныя священныя и миоическія изображенія, которыя привлекательны своимъ здоровымъ смысломъ и простою искренностию обдѣлки. Но нерѣдко настоящій сюжетъ картины отодвигается у него на второй планъ, а первое мѣсто занимаетъ напротивъ внѣшняя обстановка, дѣятельность сельскаго или городского быта, домашняя утварь или окрестный пейзажъ; иногда послѣднія избираетъ онъ и прямо главнымъ предметомъ, безъ всякаго уже затѣмъ намекъ на какую бы то ни было высшую жизнь. Картины эти выходятъ такимъ образомъ первыми сознательно проведенными созданіями такъ-называемаго жанра; не имѣя, правда, въ виду ни какого трогательнаго или юмористическаго дѣйствія, онѣ отличаются простою вѣрностью природѣ и свѣтлымъ блескомъ колорита, свойственнымъ венеціанской живописи. Ихъ очень много и въ итальянскихъ, и въ иноземныхъ собраніяхъ. — Обокъ съ вышеозначенными явленіями къ концу 16-го вѣка выступили въ венеціанской школѣ и другія, но они скорѣе представляютъ только ремесленническое повтореніе того, что было создано прежними мастерами. Представителемъ этого, и здѣсь также наступившаго, опошленія искусства былъ Джаконо Пальма, или джоване (съ 1544-го года приблизительно по 1628-й).

За тѣмъ слѣдуетъ упомянуть еще объ одномъ художественномъ производствѣ особаго рода, котораго лучшая пора приходится въ этотъ преимущественно періодъ. Мы говоримъ объ изготовленіи такъ называемыхъ майоликъ, разной посуды и тавлей изъ жженой глины, съ вилавной живописью и поливой или глазурью. * На сколько эта техника имѣла художественнаго значенія, производство ея ограничивалось почти исключительно предѣлами герцогства Урбино. Начало такого рода работъ относится, правда, къ болѣе раннему времени, и стоитъ, повидимому, въ близкой связи съ употребленіемъ поливныхъ и отчасти также расписныхъ терракоттъ Луки делла-Роббіа. Есть разныя майолики, идущія отъ конца 15-го и начала 16-го вѣка, и которыхъ изображенія отвѣчаютъ пошибу умбрійской школы, что объясняется высшимъ художественнымъ направлениемъ живописи въ Урбино. Именитымъ мастеромъ этого времени должно назвать того самаго Джорджіо Андреоли, о которомъ мы прежде упоминали (II, 306), какъ о послѣдователѣ делла-Роббіа, и который, вмѣстѣ съ другими членами своей семьи, занимался росписью майоликъ съ конца 15-го столѣтія до половины 16-го. Но лучшая пора майоликовыхъ работъ совпадаетъ съ правленіемъ герцога урбинскаго Гвидобальдо II-го (1538—1574), который особенно старался поднять эту отрасль искусства. Предметомъ живописныхъ изображеній стали теперь предпочтительно выбирать рисунки Рафаэля и его послѣдователей, въ томъ видѣ, въ какомъ представляли ихъ многочисленные гравюры рафаэлевской школы; иногда необходимые для росписи майоликъ образцы и парочно изготовлялись такими извѣстными художниками, какъ Рафаэль дель-Колле (ученикъ Джуліо Романо), Баттиста Франко и другіе. Отличными расписчиками майоликъ этого времени называютъ: пль-Ровиго, Ораціо Фонтану, Джироламо Лаифранко, Чиприано Никколинассо, Теренцо ди-Маэстро Маттео. Работы ихъ носятъ впрочемъ по большей части только ремесленническій характеръ. По смерти Гвидобальдо II-го эта вѣтвь промышленности уже не находила себѣ такой сильной поддержки, и хотя издѣлія ея встрѣчаются еще и въ 18-мъ столѣтіи, однакоже стоятъ обыкновенно не вырѣмѣръ ниже того, что работалось въ вышеуказанное время. Собранія майоликъ не рѣдки; довольно значительною ихъ коллекціей обладаетъ берлинскій музей, еще богатѣйшею — брауншвейгскій. Самымъ знаменитымъ было собраніе герцоговъ Урбинскихъ, которое перешло по ихъ завѣщанію въ домъ лоретской Божіей Матери.

§ 3. Франція.

Во Франціи уже и подконецъ 15-го вѣка обнаруживалась склонность въ усвоенію итальянскихъ художественныхъ формъ, какъ въ особенности очевидно изъ тогдашней миниатюрной живописи Французовъ. Вначалѣ 16-го столѣтія эта живопись (преимущественно работы извѣстнаго Годефруа, II,

* Производство это стало потомъ извѣстно подъ именемъ «цениннаго дѣла» и на Русіи.

419) представляет направлѣніе, близкое къ вполне сложившемуся итальянскому, и мало этого — даже стремленіе къ особенной щеголеватости и какой-то можно-сказать изысканной граціи. Стремленіе это остается потомъ основною характерной чертой во всемъ дальѣйшемъ развитіи французскаго искусства. Существенно споспѣшествовали ему великія художественныя предпріятія, затѣяныя королемъ Францискомъ I-мъ (въ первой половинѣ 16-го вѣка) и его преемникомъ Генрихомъ II-мъ, а также и цѣлый рой итальянскихъ мастеровъ, вызванныхъ этими государями во Францію; изъ послѣднихъ особенно вліятельными можно, кажется, назвать живописцевъ Россо де' Росси, Приматиччіо и Никколо делла' Аббате, а равно и ваятеля Бенвенуто Челлини. Умонастроеніе этихъ художниковъ очень подходило къ вышесказанному направленію французскаго вкуса, такъ что съ этого времени послѣднее должно было развернуться въ полной силѣ, хотя, правда, по большей части съ довольно явной манерностью. Многіе французскіе художники примкнули о ту пору къ итальянскимъ. Такъ какъ изукрашеніе замка Фонтенебло было главнымъ средоточіемъ художественныхъ стремленій той эпохи, то и весь совокушый кругъ художниковъ, трудившихся тогда во Франціи, обыкновенно разумѣютъ подъ общимъ названіемъ фонтенеблоской школы. Лучшая пора ея принадлежитъ серединѣ и второй половинѣ 16-го столѣтія.

Въ качествѣ особенно значительныхъ художниковъ этой школы слѣдуетъ впервыхъ назвать нѣсколькихъ ваятелей, ¹ которыхъ работы, при сей-часъ указанныхъ нами своеобразностяхъ, отличаются по большей части благородствомъ расположенія, тонкимъ художественнымъ смысломъ и нѣжнымъ, обдуманымъ выполненіемъ; таковы были: Жанъ Гужонъ (умершій въ 1572 г.), значительнѣйшій мастеръ этого времени; ему принадлежатъ между прочимъ граціозныя барельефы на фонтанѣ des innocens въ Парижѣ и подобныя же въ тамошнемъ музеѣ, гдѣ кромѣ того есть немного переуточенная Діана и прекрасно расположенный рельефъ отдыхающихъ вакханокъ его рукі, и проч. (Ему же приписываютъ великолѣпный надгробный памятникъ въ рюанскомъ соборѣ, который Діана де-Пуатье воздвигла своему супругу). — Жерменъ Пилонъ (ум. въ 1570); главное произведеніе его излщная, только переслащенная въ одеждахъ, группа трехъ грацій (по другимъ — трехъ божественныхъ добродѣтелей) въ парижемскомъ музеѣ, съ надгробнаго памятника Генриха II-го. — Жанъ Кузенъ (ум. въ 1579); нѣсколько портретныхъ фигуръ въ парижемскомъ музеѣ. — Бартелемі Пріёръ, Пьерръ Франшєвилль, Поль Понсъ (родомъ Итальянецъ), и мн. др.

Въ живописи мало встрѣчаемъ значительныхъ національныхъ талантовъ. По этой отрасли впереди всѣхъ слѣдуетъ назвать сейчасъ упомянутаго Жана Кузена, художника очень многосторонняго. Однако, Страшный Судъ его рукі, въ парижемскомъ музеѣ, при всей нѣжности обдѣлки, уже сильно отзывается манерностью. Жанъ Кузенъ преимущественно извѣстенъ живописью по стеклу; изъ работъ его по этой части особенно хвалятъ вы-

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 90.

полненныя для собора въ Санъ-еъ и для церкви Сенъ-Жервѣ (св. Гервасія) въ Парижѣ. Этотъ родъ искусства вообще пользовался въ настоящей періодъ очень сильнымъ еще сочувствіемъ во Франціи. Тѣмъ не менѣе ни стиль такихъ оконъ, ни соотвѣтствіе красокъ, ни техника, не представляютъ ни чего особенно изящнаго. Здѣсь, на ряду съ Кузепомъ, стоитъ нѣсколько другихъ значительныхъ художниковъ, каковы Робѣръ Пинегрѣ, Бернаръ де-Палиссѣ, Анріэ Клодъ и т. д.

Въ связи съ живописью по стеклу находится особое еще художественное производство, которое достигло тогда во Франціи блестящихъ успѣховъ; это именно эмалевая живопись, какъ для украшенія разной мѣдной утвари и посуды, такъ и въ видѣ самостоятельныхъ тавлей. Главнымъ гнѣздомъ этого рода промышленности былъ Лиможъ; работы ея составляютъ какъ бы противень къ итальянскимъ майоликамъ и также восходятъ по началу къ болѣе ранней эпохѣ. Говорятъ, эмалевое (финифтяное) производство процвѣтало въ Лиможѣ еще въ 12-мъ столѣтіи. Много превосходныхъ и полныхъ вкуса вещей встрѣчается за тѣмъ вконецъ 15-го и вначалѣ 16-го вѣка, одновременно съ высокимъ развитіемъ французской миниатюрной живописи и въ подобномъ же направленіи. Лучшая пора эмалевыхъ работъ совпадаетъ однако съ процвѣтаніемъ фонтенблоской школы. Онѣ являются или въ видѣ расцвѣченныхъ очерковъ (контурныхъ рисунковъ), съ красками, просвѣчивающими какъ сквозь стекло, или (но впрочемъ лишь рѣдко) въ видѣ подражаній майоликамъ, или, наконецъ — какъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ — пишутся просто въ двѣ тѣни, причемъ однакожь наготѣ дается иногда красноватый тонъ. За образецъ брали нерѣдко гравюры школы Рафаэля и передавали ихъ обыкновенно съ величайшей пѣжностью (лучше нежели въ майоликахъ); очень часто такіе образцы доставлялись и художниками фонтенблоской школы. Въ качествѣ именитыхъ тогда живописцевъ по эмали должно привести: Леонара Лимозена (извѣстнаго, но не настолько, еще и живописью по стеклу); Жана Курра (Куртѣ, а равно и другихъ членовъ этого семейства, Пьерра и Сюзанну Куртѣ); Пьерра Рекемона (изъ Пѣмцевъ, понастоящему Рекемана, по его называютъ и Реймондомъ, Raymond; работы его особенно многочисленны); Ж. Пондѣ, отличнѣйшаго художника; и наконецъ сравнительно младшихъ передъ всеми, Жозефа Лодена и Жана Батиста Пуэльѣ. — Въ Германіи берлинская кушеткамера обладаетъ драгоценнымъ собраніемъ такихъ эмалей; во Франціи богатѣйшая коллекція принадлежала г-ну Дидь-Пѣті въ Лионѣ; много ихъ также въ Луврѣ и особенно въ Отель де-Клюні въ Парижѣ. ¹

¹ См. объ этой отрасли искусства Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 132 и сл. Приведенный нами именной списокъ художниковъ составленъ по свидѣніямъ, которыя сообщилъ г. Дидь-Пѣті. — Многочисленные рисунки у Дю Сомерара. — Notice des émaux exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris 1853. (Новое изд. 1857 г.). — Извлеченія отсюда у Куглера въ Kleine Schriften, II, 703 и сл. Также въ Kunstblatt 1853, № 4 и сл.

§ 4. Нидерланды и Германія. ¹

Въ нидерландской живописи видѣли мы во второй четверти 16-го столѣтія цѣлый рядъ художниковъ, старавшихся облагородить туземное направление искусства изученіемъ тѣхъ именно итальянскихъ мастеровъ, у которыхъ они находили классически-выработанную форму. Ивыя ихъ произведенія тогда уже носили рѣшительно итальянскій пошибъ. А теперь, начиная почти съ половины 16-го вѣка, это стало у преемниковъ ихъ общимъ правиломъ. Тутъ является вопервыхъ Ламбертъ Сутерманъ, по прозванію Ламбертъ Ломбардъ (1506—1560), такой мастеръ, который передъ всѣми сверстниками по направленію отличается простотой и благородствомъ художественнаго смысла. За нимъ слѣдуетъ Францъ де-Врїидтъ, прозванный Францомъ Флорисомъ (1520—1570), извѣстнѣйшій и вліятельнѣйшій изъ нидерландскихъ живописцевъ того времени, выработавшійся до чрезвычайной щеголеватости, но при этомъ, подобно большей части современныхъ ему Италиянцевъ столько же черствый чувствомъ, какъ и притязательный въ манерѣ изображенія (главныя работы въ антверпенскомъ музеѣ); въ портретахъ онъ однако превосходенъ, какъ между прочимъ доказываютъ три портрета 1558 г. въ собраніяхъ вѣнскомъ и брауншвейгскомъ. вмѣстѣ съ нимъ образовался у Ламберта Ломбарда Вильгельмъ Кей, изъ Бреды, умѣющій перерабатывать итальянскія вліянія съ замѣчательно свѣжимъ чувствомъ. Лучшимъ его произведеніемъ О. Мюндлеръ считаетъ образъ блаженнаго Іеронима въ мюнхенской Пинакотекѣ, о которомъ такъ много было говорено и который такъ часто приписывали то тому, то другому. (Его Сусанна въ купальнѣ — въ поммерсфельденской галерей; превосходный портретъ въ вѣнскомъ Бельведерѣ). Племянникъ его, Адрианъ Томасъ Кей, особенно отличился въ портретной живописи (антверпенская академія и берлинскій музей). Къ Францу Флорису примыкають еще многіе другіе ученики: Антонъ Блокландъ, Лука де-Геэре, Мартинъ де-Восъ, который отправился потомъ въ Венецію и работалъ съ Тинторетто, разные художники изъ семьи Франкъ (писали обыкновенно небольшія многоличныя картины) и т. д. Но, надо сказать правду, всѣ они то пусты и неправдивы, то жестки и мелочны. Невыримѣръ удовлетворительнѣй другой ученикъ Ф. Флориса, Францъ Паурбусъ старшій, и за нимъ сынъ его того же имени, по части портретной живописи, гдѣ они непосредственно держатся природы и удачно усваиваютъ себѣ стремленія прежнихъ нидерландскихъ портретистовъ. — Петръ де-Витте, прозванный Кандидо, трудившійся вконецъ 16-го и вначалѣ слѣдующаго вѣка при курфиршескомъ дворѣ въ Мюнхенѣ, Карлъ ванъ Мандеръ, и другіе, обнаруживаютъ опять болѣе манерности въ направленіи; также и Октавій ванъ Везенъ, прозванный Оттономъ Веніусомъ (1556—1634), который однако обращалъ при этомъ вниманіе на энергическую обдѣлку. —

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 89 и 90.

Болѣ свѣжимъ натурализмомъ отличаются подконецъ вѣка: Корнелій Корнелиссенъ, прозванный гаарлемскимъ (ван' Гаарлемъ), и Абрагамъ Блумартъ. Сюда же принадлежитъ Петръ Брѣйгель старшій (Брѣйгель мужицкій), который основанное Квинтиусъ Мессисомъ направление первый повелъ далѣе въ своенародную, бытовую сферу, и очень любилъ изображать сцены грубоватой мужицкой жизни. (Есть замѣчательное Песеніе Креста, его руки, въ антверпенскомъ музеѣ). Равно и сынъ его, Петръ Брѣйгель младшій (адскій Брѣйгель), охотникъ писать почныя огненные картины, особенно сцены изъ преисподней, въ которыхъ старался идти по слѣдамъ сумасброднаго Иеронима Боша. Оба они первоначальники нидерландскаго жанра, точно такъ же какъ одинъ изъ братьевъ послѣдняго, Іоаннъ Брѣйгель (о которомъ рѣчь еще впереди), вышелъ первоначальникомъ пейзажа, а Іоахимъ Бѣйкеларъ изъ Антверпена и дядя его Петръ Артсенъ, по прозванію Лаугеппійръ, изъ Амстердама, явились первыми живописцами кухонныхъ, рыночныхъ и тому подобныхъ изображеній.

Такія же, хотя не столь объемчивыя стремленія, замѣчаются и въ живописи нѣмецкой. Вароломей Шпрангеръ выступаетъ непривлекательнымъ маньеристомъ въ смыслѣ римской школы; также Іоаннъ фонъ Аахенъ (ахенскій) и другіе рейнскіе мастера этого времени. ¹ Христофъ Шварцъ и Іоаннъ Роттенгаммеръ слѣдуютъ, напротивъ, болѣе направлению венеціанской школы; особенно послѣдній, ученикъ Тицоторетто, написалъ такія удачныя вещи въ этомъ родѣ, что ихъ можно бѣ было принять за произведенія лучшей поры венеціанской школы.

Живопись по стеклу была въ этотъ періодъ предметамъ очень значительныхъ иногда стремленій въ Голландіи. Особенно превозносятся похвалами двадцать четыре окна Іоанновской церкви въ Гудѣ, выполненные подконецъ столѣтія велѣдъ за предпринятой съ 1552-го года новою отстройкой храма. Лучшими мастерами, трудившимися надъ этой оконной росписью, были братья Вальтеръ и Теодоръ Крабетъ; вмѣстѣ съ ними и подъ ихъ руководствомъ работали Вильгельмъ Тиббъ, Адріанъ Врїе, Теодоръ ванъ Зейль, и т. д. — Другія отличныя стеклописныя произведенія находимъ въ Швейцаріи. Здѣсь любили украшать окна городскихъ думъ, гильдейскихъ, да и жилыхъ вообще домовъ парадными гербами, которые обыкновенно поддерживали знаменщики, или же тщательно выполненными картинами, небольшого размѣра. Въ качествѣ видныхъ въ этомъ родѣ мастеровъ должно отмѣтить здѣсь братьевъ Штimmerъ (около 1570 г.), и преимущественно Христофа Маурера (родившагося въ 1564-мъ).

¹ См. объ нихъ Kugler's Kleine Schriften, II, 317.

Въ нѣмецкомъ камневаніи ¹ этого времени, рядомъ съ полуитальянскою манерой и вполнѣ живописнымъ пониманіемъ рельефа, часто замѣчаются большая щеголеватость и даже истинное мастерство обдѣлки, особенно въ портретныхъ изображеніяхъ. Прежде всего слѣдуетъ привести въ этомъ отношеніи тѣ богатые, хотя правда болѣе декоративныя по стилю скульптуры, которыми украшены два вышеназванные фасада гейдельбергскаго замка. — Потомъ — цѣлый рядъ надгробныхъ памятниковъ: два парадные монумента архіепископовъ Адольфа и Алтона фонъ Шауэнбургъ (воздвигнутые въ 1561 г.), въ клиросѣ Кёльнскаго собора; превосходный памятникъ Іоанна Шейбургскаго (1569 г.) въ часовнѣ госпиталя въ Кюссѣ, на Мозель; благолѣпные, хотя правда выполненные болѣе въ декоративномъ стилѣ, монументы членовъ пфальцграфско-зиммерскаго дома въ приходской церкви въ Зиммернѣ (сооружались начиная почти съ половины 16 го вѣка по 1598-й годъ; значительнѣйшій и послѣдній изъ нихъ, воздвигнутый пфальцграфу Рихарду и его супругѣ, сработанъ быть-можетъ ваятелемъ Іоанномъ изъ Трарбахъ) и мн. др. Подходящимъ къ пошибу этихъ памятниковъ стилемъ отличаются надгробные монументы ландграфа гессенскаго Филиппа Младшаго и его супруги, въ сѣвѣ восточной фундаментальной церкви; работы они чистой, но немного безжизненны. Два хорошіе рыцарскіе памятника 1588-го года — покойные на колѣняхъ передъ распятымъ Спасителемъ, въ сопровожденіи своего патрона — находятся въ Миноритской церкви въ Кёльнѣ, и очень наивный маленькій монументъ одного ребенка (1580 г.) въ намедійской церкви (Namedy). Большимъ декоративнымъ великолѣпиемъ отличаются также приведенныя нами выше одиннадцать статуй владѣтельныхъ особъ, выполненныя съ 1574 г. для клироса фундаментальной церкви въ Штуттгартѣ. ² — Къ 1574-му году относится большой надгробный монументъ Матіа фонъ Шуленбурга въ городской виттенбергской церкви, работы Георга Шрёттера изъ Торгау; колѣнопреклоненная главная фигура — чистой, но натянутой обдѣлки, рельефы парадны, обрамовка диковинно-великолѣпна. Какому-то Эліасу Готтфро или Годфруа изъ Эммериха (умершему въ 1568 г.) принадлежатъ, кромѣ княжескаго надгробнаго монумента въ церкви св. Мартина въ Касселѣ, три большіе, уже полуитальянскихъ горельефа библейскаго содержанія, въ тамошнемъ музеѣ. — Наконецъ майнцскій соборъ представляетъ въ своихъ памятникахъ непрерывный рядъ живыхъ свидѣтельствъ по исторіи тогдашней скульптуры. Это по большей части статуи, размѣщенныя въ чудовидныхъ (бароковыхъ) нишахъ; памятникъ архіепископа Альбрехта (1546 г.) отличается болѣе прекрасною головою и матеріаломъ, нежели общимъ своимъ характеромъ; не такъ важны монументы архіепископовъ Себастьяна (1555) и Данила (1582); два фамильныхъ памятника, Бренделей (1562) и Габлицевъ (1592), представляютъ каждый всю семью, въ хорошемъ портретномъ изображеніи, на колѣняхъ передъ Распятіемъ; къ отличнѣйшимъ вещамъ этого направленія принадлежитъ за тѣмъ выразитель-

¹ См. Kugler, Kleine Schriften, II, 277 и стран. 377 о рейнскихъ работахъ. — Относительно вюрцбургскихъ памятниковъ см. Deutsches Kunstblatt 1851 г., стран. 405 и сл.—

² Heideloff, Schwäbische Denkmäler, вып. 3, стран. 23.

ная надгробная статуя архіепископа Вольфганга (1606 г.). — Равномѣрно и вюрцбургскій соборъ обладаетъ, кромѣ вышеназванныхъ и другихъ раннѣйшихъ еще работъ, многими памятниками, которые правда не столько отличаются чистымъ пластическимъ стилемъ и высшимъ чувствомъ жизни, сколько благолѣпной декоративной эффектностью. Не говоря о разныхъ бронзовыхъ плитахъ съ рельефами, изъ которыхъ лучшая на гробѣ епископа Конрада (умерш. въ 1540 г.), упомянемъ о монументахъ епископовъ Мельхиора (ум. въ 1558) и Фридриха (ум. въ 1573), а также и о памятникѣ Себастьяна Эхтера (ум. въ 1575), — послѣдній уже съ лежащею, опершись на руку, статуей этого рыцаря, на манеръ вышеприведенныхъ монументовъ Андрея Сансовино въ церкви Санта Марія дель-Пополо. Вообще итальянскіе мотивы сильно заявляютъ себя теперь и въ самомъ строѣ надгробныхъ памятниковъ (какъ наприм. только-что указанное дремотное положеніе главной фигуры, придача къ ней двухъ сѣствующихъ женскихъ фигуръ и т. д.).

По части бронзоваянія за этотъ періодъ надо особенно привести здѣсь разныя бронзовыя работы, которыя, бывъ выполнены Нѣмцами и Нидерландцами, находятся въ Германіи. Хорошимъ бронзолитейщикомъ въ Саксоніи является Вольфъ Хильгеръ изъ Фрейберга, сработавшій между прочимъ надгробный монументъ герцога померанскаго Филиппа I-го (умерш. въ 1560), въ церкви св. Петра въ Вольгастѣ (хотя это и декоративная только вещь). Нѣсколько позже надгробные монументы саксонскихъ курфирштовъ во фрейбергскомъ соборѣ; ¹ соорудителемъ ихъ называютъ однако водворившагося въ Саксоніи Итальянца, Джованни Марію Поссени (по 1593-й годъ); самыя статуи государей дѣлалъ Венеціанецъ Пьетро Бозелли. (Одиому, нѣсколько старѣйшему нидерландскому мастеру принадлежитъ находящійся тамъ же пышный, и въ частностяхъ удачный, мраморный памятникъ курфиршта Морица). — Въ Нюрнбергѣ, украшенный бронзовыми фигурами, нарядный колодезь, у церкви св. Лоренца, сработанъ Бенедиктомъ Вурцельбауэромъ въ 1589 г. — Великолѣпные колодцы въ Лугсбургѣ, также со множествомъ бронзовыхъ изваяній, дѣланы по большой части Нидерландцами; такъ Августовскій колодезь соорудилъ Губертомъ Гергардомъ (около 1590 г.), а Геркулесовскій — Адріаномъ де-Врїсомъ (1599); тогда какъ, правда довольно манерная, бронзовая группа надъ порталомъ арсенала сработана Нѣмцемъ, Іоанномъ Рейхелемъ (1607). — Нѣкоторыя бронзовыя произведенія въ Мюнхенѣ исполнены подъ руководствомъ вышеназваннаго живописца, Петра де-Витте; таковы очень хорошія въ своемъ родѣ скульптуры на колодцѣ одного изъ тамошнихъ дворовъ и тѣ, какими украшенъ надгробный памятникъ императора Лудовика Баварца, въ церкви Пресв. Богородицы; послѣднія приписываютъ рѣзцу Гауса Крейцера.

Германія въ текущій періодъ довольно еще богата портретными медалями, и въ нихъ замѣтно удачное отчасти подражаніе прежнему этого рода работамъ, хотя чистота стилия и тонкость выработки исчезаютъ все болѣе и

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 17.

болѣе. Именитыми художниками по этой части можно назвать: Матіаса Карля и Валентина Малера въ Нюрнбергѣ, Константина Мюллера въ Аугсбургѣ, Якова Гладехальса въ Берлинѣ, и т. д. — Нидерландцы также выступаютъ теперь съ успѣхомъ, какъ медальеры; наприм. Паулусъ ван'Віаненъ, Стевенъ ван'Голландъ, Копрадъ Блокъ, и мн. др.

За тѣмъ надобно еще сказать, что и въ Германіи процвѣтали объ эту пору разныя художественныя ремесла или производства. Такъ въ Нюрнбергѣ видимъ хорошихъ золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ: Венцеля Ямницера (1508 — 1585), Гопу Зильбера и друг., умѣвшихъ съ разборчивымъ иногда вкусомъ пускать въ ходъ итальянскія декоративныя формы. (У г-на Меркеля въ Нюрнбергѣ есть превосходное въ декоративномъ отношеніи плато работы Ямницера). — Особенно встрѣчаемъ многообразныя столярныя издѣлія, которыя пріятностью своей декораціи прямо доходятъ до художественности. Въ этомъ отношеніи подлинно-мастерскимъ произведеніемъ слѣдуетъ назвать рѣзную изъ дерева каедру церкви св. Ульриха въ Галле на Заалѣ (1588 г.). Издѣліями этого рода преимущественно отличался Аугсбургъ; здѣсь тонкое столярное мастерство выступало въ связи съ ювелирною работой, живонисью, гравированіемъ (рѣзбою по металлу) и т. д., доставляя такимъ образомъ изукрашенные ящики, ларцы, шкапы и проч., которые часто производятъ очень пріятное впечатлѣніе. Блестательнѣйшія вещи въ этомъ родѣ принадлежатъ началу 17-го столѣтія, но въ нихъ нѣтъ уже той чистоты стили, какую отличались прежнія, бывшія сравнительно проще. Самымъ знаменитымъ изъ такихъ аугсбургскихъ произведеній слылъ такъ-называемый «Померанскій художественный шкапъ» (сработанный для герцога померанскаго Филиппа II-го и оконченный въ 1617-мъ году) въ берлинской кунсткамерѣ, — вещь, представляющая можно-сказать цѣлый міръ искусства и велическихъ хитростей.¹ — Какъ объ особой вѣтви художественнаго производства надлежитъ еще упомянуть о ваяніи изъ желѣза (котораго мастера назывались по-нѣмецки Plattner, буквально — плющильщиками). Отличнымъ работникомъ по этой части былъ Томасъ Рукеръ. Имъ выдѣлано между прочимъ (въ 1574 г.) украшенное разными историческими изображеніями желѣзное кресло, которое городъ Аугсбургъ поднесъ императору Рудольфу II-му; оно теперь въ Лонгфордкастлѣ въ Англіи.

¹ См. Kugler, Beschreibung der Berliner Kunstkammer, стран. 178—201.

§ 5. Испанія.

Значительная художественная дѣятельность по части живописи представляеть намъ наконецъ въ Испаніи. ¹ Судя по многимъ указаніямъ и намекамъ въ дошедшихъ до насъ извѣстіяхъ объ испанскомъ искусствѣ, мы правда можемъ догадываться, что и здѣсь, гораздо уже ранѣе, пожалуй въ 15-мъ еще вѣкѣ, развилась самобытно своеобразная школа живописи (старѣйшія испанскія картины приравниваютъ особенно къ Дюреровымъ; до какой степени это вѣрно, и не подходятъ ли онѣ больше къ нидерландскимъ, не беремся пока рѣшить); но ближайшихъ объ этомъ свѣдѣній еще нѣтъ теперь въ достаточной мѣрѣ. Только у нѣкоторыхъ мастеровъ 16-го столѣтія видимъ мы, точно такъ же какъ у Нидерландцевъ Мабуза, Бернардина ван Орлея и ихъ современниковъ, старое своеобразное направленіе въ борьбѣ съ выработавшеюся уже итальянскою манерой, пока послѣдняя и тутъ одерживаетъ мало по малу перевѣсъ. ²

Одинъ мастеръ этого времени, Луисъ де-Моралесъ, прозванный эль-Дивио (Божественнымъ, 1509—1590 гг.) и превознесенный далеко не по заслугѣ, удовлетворяетъ, правда, въ раннихъ своихъ работахъ, гдѣ особенно удается ему выраженіе скорби и гдѣ выступаетъ у него нѣжно-блестящій колоритъ; но впослѣдствіи онъ впадаетъ въ нестерпимую манерность, и въ рисункѣ, колоритѣ и выраженіи все болѣе и болѣе удаляется отъ природы. — Переходъ къ итальянскому художественному направленію, и именно къ манерному подражанію Микельанджеловымъ приемамъ, преимущественно знаменуетъ собой Висенте Хоанесъ изъ Валенсіи (1523—1579). Также и Педро Кампанья изъ Севильи (родомъ Нидерландецъ, съ 1503 по 1580), котораго однакожъ очень хвалятъ за величавую простоту въ композицкѣ и за живую энергію въ выполненіи; таковъ онъ преимущественно въ своемъ Снятіи со Креста, чтѣ въ севильскомъ соборѣ.

По рѣшительнѣйшее усвоеніе итальянскихъ приемовъ обнаружилось здѣсь впрочемъ и ранѣе. Такъ уже въ самомъ началѣ 16-го вѣка мы видимъ это у Павла де-Арегю и у Франсиска Чеаполи, которые являются послѣдователями Леонардо да-Винчи, особенно въ важнѣйшемъ своемъ произведеніи, — одеждѣ главнаго престола въ валенсійскомъ соборѣ (1506). — Другіе потомъ примыкаютъ къ направленію Рафаэля и Микельанджело: Алонсо Берругуэте (1480—1562); Луисъ де-Варгасъ (1502—1568), котораго хвалятъ какъ очень даровитаго послѣдователя Рафаэля, особенно въ многочисленныхъ его образахъ, разбѣянныхъ по церквямъ севильскимъ; Педро де-Вильегасъ Мармолехо и Матео Перресъ де-Алезіо, оба подражатели Луису де-Варгасъ, послѣдній родомъ Римлянинъ; Гаснаръ Бесерра, и мн. др.

¹ Наглядное знакомство съ испанскою художественной манерой особенно доставляетъ *Collection lithographique de cuadros del rey de España Don Fernando VII.* — Сравни *Pasavant, Die christliche Kunst in Spanien.* — ² *Denkmäler der Kunst*, рис. 84, А.

Разные позднѣйшіе живописцы 16-го вѣка придерживались, напротивъ, болѣе Венеціанцевъ и весьма удачно воспроизводили ихъ колоритъ. Къ числу ихъ, въ качествѣ отличныхъ портретистовъ, принадлежатъ главнымъ образомъ: Алонсо Сапчесъ Коэльо, ученикъ Антонія Мора; Гуацъ Пантаха де-ла Крусъ, ученикъ Коэльо, и Гуацъ Фернандесъ Наваррете, по прозванію эль-Мудо (то-есть Нѣмой, 1526—79).

Кажется, что большая часть испанскихъ живописцевъ этого періода, благодаря сравнительной чистотѣ художественнаго чувства, далеко не сплошь увлекалась тѣми манерными стремленьями, которымъ поддалась толпа ихъ современниковъ; и что уже и теперь заготовъ обозначилось то высокое призваніе, какое суждено было испанскому искусству въ слѣдующій за симъ вѣкъ. И здѣсь портретная живопись по преимуществу поддерживаетъ чувство естественной правды въ полной силѣ, и тѣмъ самымъ подготавливаетъ великіе успѣхи въ будущемъ.

По части испанской скульптуры этого времени ¹ мы знаемъ почти одни только надгробные памятники, которыхъ орнаментация выполняется еще въ изящнѣйшемъ стилѣ Возрожденія, тогда какъ онъ совершенно отцвѣлъ уже во всѣхъ другихъ странахъ. Часто встрѣчаются здѣсь богато изукрашенные саркофаги, значительно расширяющіеся сверху внизъ, какъ наприм. въ бургосскомъ соборѣ. Двѣ великолѣпныя царскія гробницы въ гранадскомъ соборѣ извѣстны намъ по слѣткамъ съ нихъ въ Луврѣ; это именно гробницы Фердинанда съ Изабеллою и Филиппа Австрійскаго съ супругою его, помѣшавшеюся Юанной; декоративная часть въ чрезвычайно пышномъ и размашистомъ стилѣ Возрожденія; что касается лицевой стороны, то въ ней истинно цѣнны только портретныя статуи, полныя строгой простоты и вѣрности природѣ, да развѣ нѣкоторыя еще статуэткы по угламъ. — Въ церкви Сан' Гуацъ Баутиста экстрамурсъ, близъ Толедо, есть гробница архіепископа Таверы, въ хорошемъ микельанжеловскомъ стилѣ; это работа Алонсо Берругуэте, который подобно многимъ тогдашнимъ художникамъ въ Испаніи, былъ вмѣстѣ зодчимъ, ваятелемъ и живописцемъ.

¹ Источники смотри на страи. 463.



ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СЕМНАДЦАТАГО И ОСЬМНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЙ.

Общія замѣчанія.



Подъ самый конецъ 16-го столѣтія въ сферѣ искусства развернулася новая и смѣлая дѣятельность, какъ живое выраженіе усилившихся и расхлывшихся наконецъ до бури движеній, которыя возникли тогда же и въ духовной области. Католицизмъ созналъ, какой страшной онъ самъ себя подвергалъ опасности своимъ небреженіемъ о духовномъ развитіи на-стырей и паствы; онъ снова вооружился всѣми силами и средствами, какія только нашлись у него подъ рукой; онъ создалъ себѣ новое, воодушевленное рыцарство (іезуитскій орденъ) и началъ ту упорную борьбу, которая должна была кончиться гибелью противника. Но протестантизмъ противопоставилъ ему такой же усиленный отпоръ; онъ выступилъ въ поле вѣшней жизни равномѣрно въ полномъ вооруженіи, и когда наконецъ, истомившись, обѣ стороны должны были прекратить бой, обѣ могли одинаково приписывать себѣ побѣду. Сильныя и бурныя страсти успѣли разнуздаться и разыгратъ среди этой продолжительной борьбы; онѣ-то прежде всего и предстаютъ намъ характернѣйшими признаками новыхъ созданій искусства. Онѣ естественно должны были обусловить еще болѣе натуралистическую обдѣлку формы, но въ то же время и повести къ своеобразному возвышенію духовнаго замысла, и притомъ именно къ такому, въ которомъ отражается весь фанатизмъ того времени, крѣпко отстаивавшій интересы неба съ мірскимъ оружіемъ въ рукахъ. Это страстное, наклонное къ фанатизму, отчасти даже къ изступленному экстазу направленіе не должно однако считать за единственнѣйшій моментъ, обосновавшій новыя художественныя стремленія. Съ той стороны, которая особенно крѣпко держалась прежнихъ интересовъ жизни, то-есть въ католическихъ краяхъ, усиливалась въ то же время сознательно выскнуть въ характеръ тѣхъ произведеній, которыми всего блистательнѣе заявила себя старина; изучали великихъ мастеровъ начала 16-го столѣтія, старались по-возможности сравняться съ ними и, пожалуй, не всегда были безуспѣшны въ своихъ стремленіяхъ, но все же отъ чисто-разсудочнаго изученія не смѣли подняться до той высоты, гдѣ духъ способенъ раскрыть себя

вполнѣ ясно и свободно; отъ стремленій этихъ все-таки болѣе или менѣе вѣстъ холодомъ. Съ другой стороны, преимущественно въ протестантскихъ земляхъ, какъ бы въ противоположность этому направленію, больше отдавались безпредубѣжденному, вольному взгляду на природу; слѣдили за ея пестрою, рѣзвою игрой и, приучая смыслъ уразумѣвать языкъ властвующаго въ природѣ духа, изоощрялись раскрывать и повѣдывать его тайны въ краснорѣчивыхъ образахъ. Но при этомъ надо замѣтить, что искусство, въ вышешемъ его значеніи, всегда стоитъ выше разлада ходячихъ общихъ мнѣній, что поэтому вліянія съ обѣихъ сторонъ могли тѣмъ не менѣе положительно дѣйствовать другъ на друга и что изъ такого именно взаимодѣйствія надлежало возникнуть прекраснѣйшимъ и благороднѣйшимъ созданіямъ той достопамятной поры.

Въ искусствѣ Итальянцевъ предстаютъ намъ всего ближе вышеуказанные католическіе элементы того времени; они же, только воспламененные высшимъ вдохновеніемъ, господствуютъ и въ искусствѣ Нидерландцевъ, доставившихъ католицизму могучую оборону въ лицѣ ордена, основаннаго Лойолой. Въ югозападныхъ частяхъ Нидерландовъ (въ Брабантѣ) находятъ себѣ живое и сильное выраженіе католическій опять элементъ, а въ сѣверовосточныхъ частяхъ (въ Голландіи) — протестантскій, и съ той и съ другой стороны не безъ благотворнаго между собой взаимодѣйствія. Франція, въ раннюю пору вѣка, высылаетъ лишь нѣсколько талантовъ къ участию въ этомъ новомъ расцвѣтѣ искусства; такъ же и Германія, которая, страшно потерпѣвъ отъ тридцатилѣтней войны и ея послѣдствій, остается безъ важнаго художественнаго значенія за весь этотъ періодъ. — Что касается до тогдашнихъ соотношеній между различными родами искусства, то скульптура, не такъ способная къ выраженію бурныхъ, измѣчивыхъ страстей, вообще выходитъ и малозначительнѣй. Важнѣйшія силы сосредоточились теперь вполнѣ на живописи; по то вдумчивое созерцаніе природы, которое изначала свойственно духу Германцевъ и которое нашло главную свою пищу въ свободныхъ элементахъ того времени, естественно повело къ тому, что отвышъ все тѣ роды живописнаго искусства, которые обыкновенно числятся второстепенными, жанръ, пейзажъ, домашнее затишье и т. д., стали перѣдко восходить на одну ступень съ господствовавшей вначалѣ исторической живописью.

Лучшая пора этого новаго расцвѣта въ искусствѣ относится къ первой половинѣ 17-го столѣтія; одни лишь сейчасъ названные побочные роды живописи являются съ привлекательной еще свѣжестью и граціей не только во второй половинѣ этого, но даже и вначалѣ слѣдующаго вѣка. Впрочемъ, та духовная усталъ, которая была неизбѣжна послѣ столь долгой и напряженной борьбы, довольно скоро отозвалась и въ искусствѣ. По въ самую пору этой усталости могущественно выступаетъ передъ нами свѣтское самовластіе, одерживающее блистательнѣйшія свои побѣды во Франціи; во второй половинѣ 17-го вѣка она, правда, вноситъ новую дѣятельность во все высшія области искусства, но дѣятельность эта такова, что предписываетъ духу и его формамъ свои собственныя законы съ деспотическимъ произволомъ, а потому, не ознаменовавъ собой ни какого самобытно-новаго направленія, она и могла имѣть слѣдствіемъ одинъ только наружно-условный характеръ иску-

ства. Она продолжается однакожь и въ 18-мъ столѣтїи; но скоро угасаетъ, не оставивъ за собою почти ровно ничего, кромѣ всеобщей слабости, изъ пѣдръ которой только тамъ и сямъ силятся выникнуть нѣкоторыя одиночныя явленія, возбуждаемая иногда однимъ лишь болѣзненнымъ раздраженіемъ или зудомъ. Оба искусства, — и то, которое вышло изъ прежнихъ интересовъ жизни въ послѣднемъ ихъ преобразованїи, и то, которое обязано своимъ существованіемъ преимущественно оппозиціи (то-есть новизнѣ, выступившей противъ старины), — оба въ 18-мъ столѣтїи хоронятся въ могилу. И чтобы высказать начисто и безъ всякихъ рѣшительно общиakovъ, что здѣсь настала оная большой новый періодъ, повѣзчики принялись — уже не въ порывѣ изувѣрства, не подъ напѣтомъ демона войны, и рѣдко даже въ видахъ такъ-называемой общественной пользы, — истреблять съ мальчишески-отвратительнымъ безуміемъ превосходнѣйшія созданія, оставшіяся памятниками великаго прошлаго.

Такъ-какъ художественныя отношенія этого времени, то-есть собственно 17-го вѣка, многообразно переплетаются между собой, то для яснѣйшаго уразумѣнія частныхъ будетъ лучше, если мы раздѣлимъ слѣдующій обзоръ не по странамъ, а вообще по родамъ искусства.

А. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Высшая скульптура.

Уже было замѣчено, что скульптура за этотъ періодъ имѣетъ сравнительно меньшее значеніе; новыя направленія ума, говоря по крайней мѣрѣ вообще, не могли оказать на нее особенно выгодныхъ вліаній. Есть однакожь отраденныя исключенія изъ общаго правила. Такъ въ самомъ началѣ этого періода, т. е. около 17-го вѣка, въ Италїи ¹ встрѣчаются нѣкоторыя немногія правда явленія, дѣйствующія привлекательно и какъ будто обозначающія собой возвратъ отъ манерныхъ прїемовъ ближайшаго прошлаго, хотя они и не сопровождались вполнѣдствїи ни какимъ болѣе обширнымъ успѣхомъ. Къ нимъ относится между прочимъ одно юношеское произведеніе ломбардекаго ваятеля Стефано Мадерио (1571—1636), статуя св. Цециліи, въ церкви этой угодницы въ Римѣ; святая изображена лежащею какъ усопшая и отличается чистою павностью и цѣломудренною граціей. За тѣмъ идутъ работы Тосканца Пьетро Бернини (1562—1629), находящіяся въ нѣкоторыхъ псанольскихъ церквахъ; онѣ, хоть и не могутъ сравниться съ вышеназваннымъ произведеніемъ, привлекаютъ однакожь своей важною простотою.

Сынъ этого Пьетро, Лоренцо Бернини (1598—1680), былъ знаменитѣйшимъ въ то время мастеромъ по части скульптуры, тогда какъ съ другой стороны мы уже упоминали объ немъ при случаѣ, какъ объ одномъ изъ

¹ Denkmäler der Kunst, pag. 92.

именитыхъ также зодчихъ. Сильный и многоподвижный талантъ помогъ ему достичь столь высокаго значенія, но еще болѣе содѣйствовало этому то обстоятельство, что онъ сумѣлъ примѣнить свой даръ къ господствующимъ стремленіямъ той эпохи и удачно выразить ихъ въ мраморѣ. Есть нѣчто упоенное, изступленно-порывистое въ его фигурахъ, и вмѣстѣ съ этимъ, въ частностяхъ обдѣлки такая вѣрность природѣ, благодаря которой пылъ его собственнаго чувства прямо охватываетъ и зрителя. Но восторженность идетъ у него не изъ глубины души; это все-таки лишь разгоряченный трезвый разсудокъ: оттого изображенія его всегда носятъ болѣе или менѣе характеръ аффектаціи; при этомъ гонка за естественностью ведетъ его обыкновенно къ живописной обдѣлкѣ, въ которой законы пластическаго стиля совершенно ужъ теряются. Это между прочимъ видно — чтобъ привести здѣсь хоть нѣкоторыя изъ многочисленныхъ созданий, какими онъ преимущественно украсилъ Римъ — какъ въ его могучихъ фигурахъ Константина (на конѣ) въ Ватиканѣ и Лонгина въ Петровской церкви, такъ и въ сравнительно нѣжной св. Терезѣ, падающей безъ чувствъ передъ лучемъ горячаго свѣта, въ Санта Марія делла Витторія, или въ фигурѣ св. Бибіаны, въ церкви этой угодницы. Въ другихъ работахъ, наприм. по каменю св. Петра въ Петровскомъ храмѣ, стремленіе это доходитъ у него даже до варварской безвкусицы.

Лоренцо Бернини оказалъ чрезвычайно сильное вліяніе на своихъ современниковъ и послѣдователей. Въ числѣ первыхъ надо особенно указать на Алессандро Альгарди (1598—1654), который въ обдѣлкѣ формы правда болѣе старался держаться античныхъ образцовъ, но тѣмъ не менѣе впалъ въ аффектацію и некстати живописную компоновку; это между прочимъ замѣтно и въ знаменитѣйшемъ его произведеніи, большомъ рельефѣ Аттилы въ Петровской церкви въ Римѣ. Только дѣтскія фигуры выходятъ у него вообще правы и граціозны. — Замѣть должно привести Франческо Мокки (бывшаго сперва ученикомъ Джованни да-Болонья, и умерш. въ 1646 г.) и Андрея Болъджи (ум. въ 1656). Изъ послѣдователей Бернини, кромѣ безчисленнаго множества другихъ, можно назвать Эрколе Феррату и Антонио Радджи. — Вліяніе Бернини простирается еще и на итальянскую скульптуру 18-го столѣтія; но въ это время начинаютъ уже постепенно возвращаться отъ его чрезмѣрной подвижности къ иной манерѣ, въ которой господствуетъ больше трезваго или, пожалуй, черстваго покоя. Въ среднѣ 18-го столѣтія находимъ нѣсколько замѣчательныхъ работъ въ Неаполѣ, хотя и отличающихся обыкновенно какой-то странной перехитренностью; это имѣло статуи въ церкви Санъ Северо, работы ваятелей Коррадони, Квейродо и Саммартино. Тамъ же изваянъ послѣднимъ покрытый пеленою усоній І. Христовъ, который обличаетъ рѣдкую по тому времени серьезность чувства. — Изъ числа ваятелей, трудившихся въ Римѣ, Камилло Рускони, при всемъ пристрастіи своемъ къ живописному стилю и къ манерѣ Бернини, былъ однакожъ надѣленъ благороднымъ еще вкусомъ, отзывавшимся болоньскою школою живописи (гробница Григорія XIII-го въ церкви св. Петра, 1723 г.); тогда какъ, напротивъ, Пьетро Браччи былъ только ловкій на руку маньеристъ (гробница Бенедикта XIV-го и Маріи Собѣской тамъ же).

Нѣкоторые нидерландскіе ваятели 17-го вѣка отличались болѣе чистымъ достоинствомъ, болѣе благородной наивностью, даже болѣе удачною обдѣлкою пластическаго стиля, нежели вышеозначенные Итальянцы. Таковъ вопервыхъ Францъ дю-Кенуа, прозванный пль-Фьямминго (1594—1644), изъ Брюсселя, соперникъ Бернини. Главнѣйшая его дѣятельность принадлежитъ Риму; именно здѣсь въ особенности надо указать на статую св. Андрея въ Петровской церкви, и на статую св. Сусанны въ Санта Марія ди-Лорето. Въ своеобразную заслугу этому художнику слѣдуетъ поставить изображеніе маленькихъ геіевъ, въ которыхъ онъ умѣлъ счастливо выразить дѣтскіи-свѣжую природу; такіе геіи встрѣчаются въ декорацияхъ разныхъ надгробныхъ памятниковъ его работы, и на извѣстномъ колодцѣ Маннекен-писъ («Сикающій мальчикъ») въ Брюсселѣ. Въ берлинскомъ музеѣ есть удивительно наивный амуръ, занятый строганіемъ себѣ лука. — Не меньше значительнымъ представляется ученикъ его, Артуръ Квеллинусъ. Имъ самымъ и подъ его руководствомъ сработаны многочисленныя скульптуры, украшающія амстердамскую ратушу, выстроенную Яковомъ ванъ Камнепомъ, и гораздо болѣе самой архитектуры обезпечивающія этому зданію величественный эффектъ. Полная и энергическая обдѣлка тѣлесной формы, во вкусѣ нидерландской народности, и сдерживаемое въ подлежащихъ предѣлахъ живописное стремленіе, — то и другое въ удачномъ примѣненіи къ требованіямъ пластическаго стиля, придаютъ работамъ этимъ вполне своеобразный типъ. Особенно значительны два большіе рельефа, заполняющіе главный фронтонъ зданія и своимъ содержаніемъ прославляющіе блескъ могучаго приморскаго города. Квеллинусъ работалъ между прочимъ и для бранденбургскаго двора; въ Берлинѣ приписываютъ ему не безъ основанія хорошо изваянный надгробный монументъ графа Э. Г. фонъ Шарра (умерш. въ 1666 г.) въ Маринской церкви. — Повидимому, этотъ маперъ остался не безъ сильнаго вліянія и на ближайшее свое сосѣдство, да и на художественныя стремленія другихъ странъ (именно сѣверной Германіи); прослѣдить точнѣе это вліяніе было бы, пожалуй, излишне. Надо однакожь замѣтить относительно нидерландской скульптуры, что въ позднѣйшую пору 17-го столѣтія проявляются и здѣсь вліянія берниніевскаго стиля, такъ наприм. въ работахъ Варооломея Эггерса.

Совѣтъ инаковымъ представляется то направленіе скульптуры, какое во второй половинѣ 17-го вѣка вызвано было художественными предпріятіями Лудовика XIV-го во Франціи. Здѣсь слышатся еще отголоски прежняго французскаго искусства (школа Фонтенебло) въ связи съ родственнымъ Берниніеву стремленіемъ, конечно его же прикѣрами и порожденнымъ; впрочемъ и то и другое направляется здѣсь своеобразно и съ большимъ отчасти техническимъ мастерствомъ къ рѣшительно театальной, завѣдомо представительной (репрезентационной) маперѣ изображенія. Не безъ истинной еще энергіи является это направленіе въ знаменитой мраморной группѣ Пьерра Пюжѣ (1622—94), представляющей терзаемаго львомъ Милона Кротонскаго (въ парижемскомъ музеѣ), также въ разныхъ его скульптурахъ въ Генуѣ (въ Санта Марія ди-Кариньяно и въ др. мѣст.); уже ма-

нериже выступает оно въ изваяніяхъ Франсуа Ангьё (1612—86); но въ обширнѣйшемъ размѣрѣ у тѣхъ мастеровъ, которымъ привелось выполнить большую часть работъ того времени: у Франсуа Жирардона (1630—1715) и Антуана Куазёво (Coysevox, 1640—1720). Не вполне еще измѣняя своей первородинѣ, ближе къ нидерландскому направлению держится, напротивъ, Мартицъ ван' ден' Богаартъ, прозванный во Франціи Дежарденомъ (1640—94). — Въ 18-мъ вѣкѣ стремленіе это переходитъ въ щеголеватую, но большей части безсодержательную, нарядность. Къ значительнѣйшимъ талантамъ того времени принадлежатъ: Эдмъ Бушардонъ (съ 1698 по 1762) и Жанъ Батистъ Пигалль (1714—1785); послѣднимъ сработанъ извѣстный надгробный монументъ маршала саксонскаго въ церкви св. Оомы въ Страсбургѣ, одно изъ блистательнѣйшихъ созданій этой эпохи, правда не свободное отъ театральнѣйшей эффектности, но тѣмъ не менѣе въ высшей степени достопримѣчательное по своей тонкой и вполне естественной выработкѣ.

Въ Германіи, сверхъ приведенныхъ нами выше, возникли въ теченіе 17-го столѣтія многія хорошія скульптурныя работы, хотя въ нихъ нѣтъ уже болѣе и слѣда своеобразной нѣмецкой школы. Иоанцу Т. В. Ленцу (1685) принадлежитъ мило-дремлющая мраморная фигура на гробѣ св. Урсулы въ кѣльнскомъ храмѣ этой угодницы. Много красивыхъ престоловъ и надгробныхъ памятниковъ въ майнцскомъ соборѣ относятся къ тому же времени; между послѣдними замѣчательнъ вовсе не пластично задуманный, но въ своемъ родѣ отлично выполненный монументъ генерала Ламберга (умершаго въ 1689), который строитиво силится сбросить гробовую крышку, но укрощается въ своемъ порывѣ Смертію. Бронзовое распятіе на главномъ престолѣ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, сочиненное Георгомъ Швейггеромъ изъ Юриберга, вылитое Вольфомъ Геронимомъ Герольдомъ тамъ же (1685), не лишено цѣны, какъ живой образецъ тогдашней юрибергской художественности. — Наконецъ, около начала 18-го вѣка въ Германіи появился отличный ваятель, который, хотя и платя дань тѣснымъ путамъ своего времени, тѣмъ не менѣе успѣлъ развернуть высокую и величавую геніальность. Это именно Андрей Шлютеръ (родивш. около 1662, умерш. въ 1714 г.). Элементы художественнаго его образованія указываютъ отчасти на нидерландское направленіе, какимъ явилось оно въ рукахъ Артура Квеллиуса, отчасти на вліянія Берлини, къ чему присоединялось еще нѣчто сродственное вышепознаннымъ французскимъ мастерамъ; но собственно ему принадлежитъ глубокое чувство жизни, гордое, могучее благородство и поистинѣ счастливый смыслъ къ пространственнымъ соотношеніямъ и къ пространственному эффекту. Главная дѣятельность его принадлежитъ Берлину; замки берлинскій и потедамскій богаты скульптурною декорацией, работой или имъ самимъ, или подъ его руководствомъ; важнѣйшими произведеніями его рѣзца должно назвать маски умирающихъ воиновъ надъ окнами во дворѣ берлинскаго арсенала, и коншю статую великаго курфиршта Фридриха Вильгельма на тамошнемъ мосту Лангенбрюке. — О послѣдователяхъ этого мастера совершенно нечего сказать.

§ 2. Мелкая скульптура.

Разныя красивыя и доброкачественныя работы встрѣчаются намъ за текущій періодъ, особенно въ 17-мъ столѣтіи, по части мелкой скульптуры и примѣненія ея къ декоративнымъ потребностямъ; ¹ здѣсь тотъ собственно-декоративный элементъ, который по преимуществу заявилъ себя во второй половинѣ 16-го вѣка, усваивается опять со смысломъ и, сообразно натуралистическимъ стремленіямъ настоящей эпохи, не безуспѣшно разрабатывается далѣе.

Преобладающая склонность любителей обращается въ такихъ работахъ къ слоновой опять кости, которая уже рѣдко употреблялась въ дѣло со времени Среднихъ Вѣковъ. Одинъ изъ главныхъ родовъ костяныхъ работъ этого времени, который долженъ былъ занять бездну художественныхъ силъ, составляютъ распятия; при достойномъ и знаменательномъ общемъ замыслѣ, въ нихъ стараются вполнѣ выразить все анатомическое мастерство и всю судорожность, свойственную мучимому такъ ужасно. Частое выполненіе этого рода образовъ можно почесть за очень характеристическій признакъ тогдашняго умунастроенія. Но встрѣчаются разныя лицевыя изображенія и другого рода, хотя въ нихъ также не рѣдко замѣтна слишкомъ анатомическая обдѣлка, опять-таки выдающая главное занятіе исполнителей (производство распятий). Потомъ дѣлали изъ слоновой кости большіе парадные сосуды, именно кружки и кубки, богато украшая ихъ снаружи рельефной рѣзбою; въ послѣдней встрѣчаются иногда чистота и граціозность стіля, достижи удивительныя. Извѣстными художниками по этой части именуютъ: Франца дю-Кенуа, уже приведеннаго нами ваятеля, и одного старѣйшаго еще нидерландскаго мастера, который также работалъ въ Римѣ; Кондѣ Фьямминго (ум. въ 1640); Лео Проньера (ум. въ 1630); Леонгарда Керна (ум. въ 1663); Гергарда ван' Онетала (ум. въ 1668; жертвоприношеніе Аврамова, его руки, значительное только своей величиною, прежде въ Каза Вольни въ Венеціи, теперь въ брешіанскомъ городскомъ музеѣ); Франца ван' Боссиута (ум. въ 1692); Балтазара Пермозера (ум. въ 1732); Мельхіора Паулуса (десять отчетливыхъ рельефовъ Страстей Христовыхъ, съ 1703 по 1733 г., въ сокровищницѣ кельнскаго собора), и мн. др.

Подконецъ 17-го вѣка и въ 18-мъ часто обращались для работъ такого рода и къ другимъ матерьяламъ, между прочимъ къ янтарю; но все выдѣланное изъ послѣдняго лишено по большей части художественныхъ достоинствъ. Въ мозаичныхъ рельефахъ, набранныхъ изъ разноцвѣтнаго дерева, приобрѣлъ нѣкоторое значеніе Іоанисъ Георгъ Фишеръ изъ Эгера (1664 г.). Въ желѣзныхъ работахъ, то-есть болѣе въ примѣненіи къ нимъ художественнаго приѣма, чѣмъ собственно въ художественной ихъ выра-

¹ Дальнѣйшія подробности въ Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стран. 205—269.

боткъ, отличался Готфридъ Лейгебе (съ 1630 по 1683), трудившійся преимущественно въ Берлинѣ. И т. д.

Издѣлія изъ благородныхъ металловъ своею лицевою частію обыкновенно далеко уступаютъ вещамъ изъ слоновой кости; зато декоративная часть въ стилѣ бароко или рококо часто полна жизни и смѣлаго размаха. Одною изъ рѣдкостныхъ работъ эпохи тридцатилѣтней войны представляется серебряный кіотъ св. Энгельберта въ ризницѣ кѣльнскаго собора, сдѣланный Конрадомъ Дуйсбергеромъ въ 1633—35 гг. Тамъ же дарохранительница, вся почти изъ дорогихъ камней и эмали, разныя служебныя евангелія въ окладахъ изъ выбивнаго серебра и проч.

Медальерное искусство въ этотъ періодъ представляетъ множество художественныхъ именъ и притомъ нѣкоторыя произведенія, дѣйствительно не лишены значенія. Изъ отличнѣйшихъ мастеровъ по этой части достаточно назвать здѣсь только слѣдующихъ: въ первой половинѣ 17-го вѣка — Шьмца Ганса Пецоляда (ум. въ 1633 г.) и Французовъ Жоржа и Гильіома Дюпрѣ; во второй половинѣ — Нидерландца Петра ван' Абеле, у котораго, какъ и у другихъ тамошнихъ медальеровъ, замѣтно благотворное влияние Артура Квеллиуса; Шведа Раймунда Фальца (ум. въ 1703) и обитавшаго въ Шьмца Джованни Гамерани (собственно Гамера, умерш. въ 1705); въ первой половинѣ 18-го вѣка — сыновей послѣдняго, Эрмещегильда и Оттона Гамерани (умерш. въ 1744 и въ 1768), и мн. др. Ихъ всѣхъ превзошелъ Іоаннъ Карлъ Гедлингеръ, изъ Швица (1691—1771), благородствомъ замысла, свободнымъ, законченнымъ выполніемъ головъ и хорошо придуманными, хотя часто сдающими въ живописность, оборотными сторонами. Работалъ онъ преимущественно для шведскаго двора.

Въ 18-мъ столѣтіи появляется наконецъ нѣсколько отличныхъ камнерѣзцевъ, въ томъ числѣ два Шьмца: Лоренцъ Патеръ (ум. въ 1763), который, при весьма отчетливой и чистой работѣ, слѣдуетъ однакожъ французскому вкусу того времени; и Іозефъ Пихлеръ (ум. въ 1790), который дотога сумѣлъ подойти къ античной рѣзбѣ по камню, что работы его перѣдко слыли за настоящій антикъ. Поэтому онъ собственно принадлежитъ уже къ числу тѣхъ художниковъ, съ которыми начинается строгій классицизмъ и совершенное преобразование всего новаго искусства.

Б. ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Итальянская историческая живопись.

Въ итальянской исторической живописи 17-го вѣка различаютъ обыкновенно два направленія, которыхъ внутреннее условіе лежало въ вышеуказанныхъ общихъ стремленіяхъ той эпохи. Одно изъ этихъ направленій возвращается къ великимъ мастерамъ, процвѣтавшимъ вначалѣ 16-го столѣтія, хочеть, слѣдуя ихъ образцу, выбиться изъ наступившей потомъ ги-

большой манерности и, въ противоположность маъеристамъ, силитея вполне сознательно усвоить себѣ многоразличныя преимущества той достославной эпохи и совокупить ихъ въ совершеннѣйшее еще цѣлое. Направленіе это стремилось возстановить достоинство мицувшей эпохи; но тамъ, гдѣ оно выступаетъ въ своей односторонности, ему суждено остаться при одномъ намѣреніи и при рабскомъ подражаніи образцамъ, которое должно было выходить тѣмъ менѣе удачнымъ, что своеобразность каждаго изъ нихъ, происходя изъ завѣтной глубины индивидуальнаго духа, необходимо стояла въ болѣе или менѣе явномъ противорѣчій съ другими, въ свою очередь также образцовыми, созданіями. Мастеровъ этого направленія обыкновенно зовутъ эклектиками (т. е. усвоивающими на выборъ). Тѣхъ, которые держатся другого, именуютъ натуралистами, такъ какъ, ни мало не озабочиваясь тѣмъ, что дѣлалось и сдѣлано было прежде, они просто отдавались грубому и неразборчивому воспроизведенію обиходной природы; это именно тѣ художники, у которыхъ страстная бурливость той эпохи проявляется непосредственно и во всей своей наготѣ. Однако оба эти направленія отнюдь не противостоятъ другъ другу въ непримиримомъ отчужденіи; въ тогдашнихъ эклектическихъ школахъ часто замѣтны натуралистическія стремленія, которыя благотворно укрѣпляютъ способности того, либо другого художника, и способствуютъ свѣжему его развитію; а съ другой стороны и излишняя рьяность натуралистовъ иногда отраднo смягчается усвоеніемъ болѣе тонкаго эклектическаго образованья.

Вообще можно сказать, что эклектицизмъ съ его степеннымъ спокойствіемъ, съ серьезнымъ и основательнымъ изученіемъ великихъ мастеровъ, преимущественно послужилъ къ тому, чтобы подготовить прочную и благонадежную почву для искусства, которое въѣдъ страшно было-одичало въ рукахъ маъеристовъ 16-го столѣтія. Уже отчасти и подконецъ этого вѣка встрѣчаются намъ разныя школы, исключительно принадлежащія эклектическому направленію. Съ этой стороны особенно должно привести нѣкоторыя изъ верхне-италійскихъ школъ. Самой раннею является школа семьи Кампи въ Кремонѣ. Основателемъ и высшимъ невинимѣръ талантомъ этой школы былъ Джуліо Кампи (1500—1572); есть превосходный за престольный образъ его въ Сант' Абондіо въ Кремонѣ, 1527-го года; ему обязаны своимъ образованіемъ меньшой братъ его Антонио и другой художникъ изъ той же семьи, Бернардино Кампи. Ученица Бернардино, благородная и милая Софонисба Ангвінола, отличалась особенно въ портретной живописи. — Второю за тѣмъ была школа семьи Прокаччини въ Миланѣ, основанная мастеромъ Эрколе Прокаччини (съ 1520 до 1591, и даже послѣ), чьи сыновья, Камилло и Джуліо Чезаре, процвѣтавшіе вначалѣ 17-го вѣка, являются отличными живописцами; не говоря о другихъ образцахъ, они особенно старались усвоить себѣ стремленія Корреджіо. Другіе именитые питомцы этой школы были: Джованни Батиста Кресси, прозванный иль-Черано (1557—1633), Бенедетто Кресси, прозванный иль-Бустиано, преимущественно же Даніэле Кресси, у котораго впервые выступаетъ извѣстная величавость силы, какъ понимали ее натуралисты, въ соединеніи съ благородными формами и очень мягкою моделировкой. Отъ

обѣихъ вышеназванныхъ школъ идетъ Энеа Сальмеджіа, прозванный иль-Тальцино, родомъ Бергамецъ (ум. въ 1626), одинъ изъ милѣйшихъ послѣдователей Рафаэля, задушевный, чистый, полный кроткой важности, но правда рѣдко возвышающійся до сколько-нибудь энергическихъ созданій. На ряду съ нимъ трудился въ Бергамо столько же плодовитый, хотя и менѣе значительный Джованни Паоло Каванья.

Важнѣе обѣихъ этихъ школъ была школа семьи Караччи въ Болоньи. Здѣсь эклектицизмъ достигъ полной своей разработки, онъ былъ формально приведенъ въ систему правилъ, точно опредѣлявшихъ, какія именно особенности слѣдуетъ заимствовать у любого изъ великихъ мастеровъ минувшей эпохи; но благотворнымъ противовѣсомъ такому (педаггическому) стремленію присоединялось къ нему тщательное изученіе природы, разумѣется на первыхъ порахъ не съ тѣмъ, чтобы собственно перейти въ натурализмъ. Основателемъ этой школы былъ Лодовико Караччи (съ 1555 по 1619), чьи учительскія заслуги по крайней мѣрѣ равноцѣнны художественнымъ созданіямъ. Главною его работою, которая выполнена имъ самимъ и подъ его руководствомъ, должно назвать фрески въ Сан' Миккеле ии' Боско въ Болоньи. — Къ нему примкнули напередъ два художника изъ его же собственной семьи, племянники его, Агостино (1558—1601) и Аннибале Караччи (1506—1609). Агостино впрочемъ не слишкомъ значителенъ, какъ живописецъ; важнѣйшимъ его произведеніемъ слыветъ Причащеніе блаженнаго Иеронима въ болоньской Пинакотекѣ. Отличнѣйшимъ и самымъ дѣятельнымъ талантомъ въ цѣлой семьѣ былъ Аннибале; со свѣжимъ отъ природы смысломъ и скороподвижною душою умѣлъ онъ усвоить себѣ преимущества разныхъ великихъ художниковъ, Корреджіо, Тиціана, Паоло Веронезе, Рафаэля и т. д., и то развиваетъ ихъ подъ-рядъ въ одной и той же картинѣ (что конечно выходитъ довольно странно), то съ болѣе простымъ сердцемъ слѣдуетъ исключительно лишь одному, либо другому. При этомъ поддерживаетъ его живой и вѣрный взглядъ на природу; однакожь, исходя отъ изученія антика и прежнихъ мастеровъ съ одной стороны и отъ изученія природы съ другой, даже и онъ рѣдко достигаетъ возможности свободно развернуть свой собственный самобытный геній. Картинъ его очень много; важнѣйшими изъ нихъ должно назвать его фрески во Фарнезскомъ дворцѣ въ Римѣ, начертанныя изъ античной мифологіи. Есть кромѣ того важныя произведенія въ болоньской Пинакотекѣ, въ луврскомъ собраніи въ Парижѣ, въ дрезденскомъ музеѣ и въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ.

Изъ школы Караччи вышелъ цѣлый рядъ отличныхъ живописцевъ, и значительнѣйшіе въ нихъ числѣ успѣли отчасти развиться даже до той высшей свободы, какой недоставало первымъ ея дѣтелямъ. Изъ нихъ особенно замѣчательны слѣдующіе: Доменико Кампіэри, прозванный Доменикино (1581—1641), — художникъ съ ограниченою, правда, фантазіей, а потому обыкновенно полный трезваго расчета въ общемъ составѣ своей композиціи, но при этомъ одаренный какимъ-то наивнымъ чувствомъ правдивой красоты, которое въ отдѣльныхъ частяхъ его произведеній нерѣдко дотога напоминаетъ счастливую пору Рафаэля, какъ ни у одного изъ его со-

временниковъ. Къ лучшимъ и благороднѣйшимъ его созданіямъ принадлежатъ фрески изъ житія св. Шила въ гротто ферратской церкви; мученичество св. Андрея въ церкви Сант'Грегорио въ Римѣ и четыре евангелиста въ Сант'Андреа делла-Валле, тамъ же. Изъ множества масляныхъ его работъ назовемъ распрославленное Причащеніе св. Иеронима въ ватиканской галерей, Диану съ нимфами въ палаццо Боргезе въ Римѣ и св. Цецилію въ Луврѣ. — Гвидо Рени (1575—1642), одна изъ блистательнѣйшихъ художественныхъ личностей того времени, — гениальный, щеголевато-изящный, полный живой фантазіи и чрезвычайно плодовитый. Въ раннихъ его работахъ выступаетъ больше натуралистическій элементъ, который, соответственно его своеобразности, проявляется съ особенно величавымъ достоинствомъ, какъ наприм. въ образѣ распятаго Спасителя съ Марією и Іоанномъ, въ болоньской Пинакотекѣ. Потомъ стремленіе это у него умѣряется, и нѣкоторыя изъ картинъ средней его эпохи раскрываютъ необыкновенно изящное и высокое благородство, какъ наприм. изображеніе Феба съ Герами на потолокъ одной бѣсѣдки при палаццѣ Роспильози въ Римѣ, или какъ масляная картина Песса и Деяшеры въ Луврѣ, и ми. др. Но скоро онъ переходитъ къ болѣе отвлеченному, не такъ полнокровному идеалу красоты и подконецъ совершенно уже теряется въ пустой, обезснѣвшей до немощи манерѣ. Къ Гвидо Рени примыкаетъ значительное число учениковъ и послѣдователей; лучшіе изъ нихъ: Симоне Каптарини, прозванный да-Незаро, Джованни Андреа Сирапи и дочь его Элизабетта; потомъ Семелла, Джесси, Доменико Канути, Гвидо Каньяччи и другіе, которые отчасти слѣдуютъ и послѣдней, далеко не отрадной манерѣ учителя. — Третьимъ значительнымъ послѣдователемъ Караччи былъ Джованни Франческо Барбьери, прозванный Гверчино, изъ Ченто (1590—1666). У него видно живое чувство большихъ, широкихъ массъ въ соединеніи съ теплымъ, сильнымъ колоритомъ; по ходу художественнаго развитія его впрочемъ можно уподобить Гвидо Рени. Въ раннюю свою пору держался онъ хорошаго натуралистическаго направленія (много работъ такого рода въ болоньской Пинакотекѣ, прекрасныя фрески въ виллѣ Лудовизи въ Римѣ), впоследствии же перешелъ болѣе къ изящному и граціозному, а подконецъ впасть въ разслабленную сантиментальность. Изъ учениковъ его, въ ряду другихъ художниковъ той семьи, слѣдуетъ особенно отмѣтить Бенедетто Джениари. — За тѣмъ надобно привести Франческо Альбани (1578—1660), который, обладая живымъ чувствомъ граціи, особенно любилъ идиллическія, полупейзажныя картины, соревнуя въ нихъ итальянской пастушеской поэзіи того времени; но, паривъ съ послѣднею, работы его рѣдко возвышаются надъ уровнемъ чисто-условной красоты. (Фрески въ палаццо Веросии въ Римѣ). Въ иконописи примыкаетъ онъ непосредственно къ Караччи. Изъ числа Альбаниевскихъ учениковъ отличались: Джованни Батиста Мола, Карло Чиньяни и особенно Андреа Сакки. Ученикъ послѣдняго, Карло Маратта, является не слишкомъ многосильнымъ подражателемъ Гвидо Рени. — Хорошими талантами, но съ ремесленничьимъ болѣе направленіемъ, вышли изъ учениковъ Караччи еще слѣдующіе: Джованни Ланфранко (1581—1647), Сието Бадаллоки, Джакомо Каведоне, Лионелло Спада (этотъ болѣе опять натуралистъ), и

ми. др. Благородіе былъ Алессандро Тиарини, чье лучшее произведе-
ніе, Преч. Дѣва, являющаяся св. Іосифу, находится въ Луврѣ.

Подъ вліяніемъ Караччьевской школы образовались потомъ: Бартолом-
мео Скедоне (ум. 1615), который въ раннихъ своихъ работахъ подра-
жалъ не слишкомъ удачно манерѣ Корреджіо, а впоследствии сталъ силь-
нымъ и полнымъ грубоватой жизни натуралистомъ; — и Джованни Бати-
ста Сальви, прозванный Сассоферрато (1605—85), который, не бу-
дучи одаренъ ни большою энергіей чувства, ни широкимъ кругозоромъ,
умѣлъ однакожъ очень мило подойти къ тѣмъ стремленіямъ, какія обнару-
жились въ искусствѣ передъ началомъ 16-го столѣтія, и предпочтительно къ
юношескимъ работамъ Рафаэля.

Особое направленіе живописи водворилъ Федерико Бароччіо, изъ
Урбино (1528—1612). Не свободный, правда, отъ маперныхъ приемовъ той
поры, къ которой относится его образованіе, стремился онъ однако выразить
большую глубину чувства, какъ въ сравнительно пѣжныхъ, такъ и въ страстно-
взволнованныхъ изображеніяхъ, обращаясь при этомъ къ помощи тѣхъ мяг-
кихъ и теплыхъ тоновъ колорита, которыхъ образецъ видѣлъ у Корреджіо и
Андреа дель Сарто, по которые по большей части выходили у него чѣмъ-то
фальшивымъ и подрумяненнымъ. Главная работа его — Снятіе со Креста въ
перуджинскомъ соборѣ. — Его направленіе нашло себѣ подражателя въ
упомянутомъ уже нами Сіэнцѣ Франческо Вацци, а потомъ и очень
обширный кругъ послѣдователей во Флоренціи, когда плоское подражаніе
Микельанджело наконецъ всемъ тамъ надоѣло. Сперва примкнулъ къ нему
Лодовико Карди да-Чиголи (1559—1663) съ толпой учениковъ; по-
томъ, и особенно удачно, Кристофано Аллорі (1577—1621), создав-
шій въ своей Іудии (въ галереѣ Питти) одно изъ самыхъ знаменательныхъ
и гениальныхъ произведеній 17-го столѣтія. — Инымъ путемъ, и болѣе под-
ходя къ Доменикино, шелъ Флорентинецъ Маттео Росселли (1578—
1650), чье Торжество Давида (въ галереѣ Питти) также принадлежитъ къ
числу привлекательнѣйшихъ произведеній того времени. Изъ толпы учени-
ковъ этого художника многіе держались однако сейчасъ указаннаго, мягкаго
сравнительно, направленія, въ особенности Карло Дольчи (1616—1686),
успѣвшій довести его до чрезвычайной пѣжности и бархатности въ колоритѣ,
но подчасъ и до крайней уже сантиментальности. — Сюда же принадлежатъ
наконецъ Пизанецъ Ораціо Ломи, прозванный Джентилески (1563—
1646), и ни въ чемъ не уступавшая ему дочь его, Артемизія, которая не
колебалась изображать самые ужасные сюжеты, какова наирим. Іудию,
обезглавливающая Олоферна (во флорентинскихъ Уффиціяхъ). Оба, при
малоразборчивости на формы и неблагородномъ вообще рисункѣ, отличаются
необыкновенно цвѣтистымъ и мягкимъ колоритомъ.

Односторонно-натуралистическимъ направлеиємъ первый пошелъ Минеель анджело Америкчи да-Караваджо (1569—1609), въ противоположность стремлеиію эклектиковъ. Онъ вначалѣ образовался по Венеціанцамъ, особенно по образцу Джорджоне, и въ раннихъ трудахъ своихъ, какъ она прим. безподобнаи Игрица на лютиѣ Лихтенштейновской галереи въ Вѣнѣ, и даже еще въ знаменитой картинѣ «Шулеровъ» палаца Шіарра въ Римѣ (другая его композиція на тотъ же сюжетъ въ дрезденской галереѣ), онъ подходит въ золотистомъ жарѣ и ясности тона къ лучшимъ изъ венеціанскихъ живописцевъ. Въ позднѣйшихъ его картинахъ сплошь преобладаетъ та бурная страсть, которая расходилась среди духовныхъ битвъ и передрагъ того времени. Выраженіемъ такому настроенію могла служить только заурядная (испросвѣтленная) природа; Караваджо и схватываетъ ее живьемъ, какъ бы отраженную въ блестящемъ зеркалѣ; сильнымъ колоритомъ, рѣзкимъ, яркимъ освѣщеніемъ и мрачными обокъ съ нимъ тѣнями, сообщаетъ онъ своимъ созданіямъ хватающую за душу, поразительную живость; но умѣетъ соединить съ этимъ какую-то сдержанность въ движеніяхъ, какой-то почти трагическій паосъ, которыми, при всей непосредственности передачи, они возвышаются надъ уровнемъ дѣйствительнаго бытія. Въ картинахъ его нѣтъ и слѣда идеальныхъ воззрѣній свойственныхъ эклектическимъ его современникамъ, но зато нѣтъ у него и сухой ихъ преднамѣренности, такъ какъ онъ всегда слѣдуетъ призыву индивидуальнаго чувства. Работы его рукѣ можно видѣть во многихъ галереяхъ. (Первоклассная вещь, Положеніе во гробѣ, находится въ ватиканскомъ собраніи въ Римѣ). Изъ послѣдователей его надо поименовать Французовъ М. Валантена и Симона Вуэ, Венеціанца Карла Сарачено и Мантуанца Бартоломмео Манфреди.

Вліяніе Караваджо сильно обнаруживается у неаполитанскихъ художниковъ. Здѣсь впервые являеся Испанецъ Джузеппе (Хозефъ) Рибера, прозванный ло-Спаньолетто (т. е. Испанчикъ, съ 1593 по 1656 г.). Первоначальное образованіе этого художника принадлежитъ родной его странѣ, откуда онъ вынесъ съ собой въ Италію свойственное ему чувство свѣтотѣни и колорита. Здѣсь помогло ему развиться изученіе Корреджіо и Венеціанцевъ, что видно изъ нѣсколькихъ раннихъ его работъ, между прочимъ изъ Снятія со Креста въ ризницѣ Санъ-Мартино, близъ Неаполя. Но вскорѣ отдался онъ безоглядно натуралистическому направлеиію, къ которому и принадлежитъ огромное большинство его картинъ. Чрезвычайно рѣшительный характеръ, увѣренность въ рисункѣ и дивная твердость кисти, вообще сила его техники, особенно же брезжущій и какъ-то жуткій даже отблескъ свѣтотѣни, придаютъ важнѣйшимъ его произведеніямъ поразительный эффектъ. (Не мало у него впрочемъ и такихъ, которыя сработаны больше на ремесленную руку). Хорошія его картины можно найдти во всѣхъ почти галереяхъ, тридцать пять въ одномъ мадридскомъ музеѣ. — Изъ школы Спаньолетто вышелъ между прочимъ Сальваторъ Роза (1615—73), написавшій въ близкомъ къ этому родѣ нѣсколько историческихъ картинъ (наприм. Заговоръ Катилины, въ домѣ Мартели во Флоренціи, повторенный Николаемъ Кассаней въ галереѣ Питти, тамъ

же), но гораздо болѣе значительный въ пейзажной живописи и въ жанръ, о чемъ рѣчь будетъ далѣе. — У нѣкоторыхъ изъ неаполитанскихъ современниковъ Спаччиолетто замѣтно напротивъ въ то же время усвоеніе Караччіевскихъ приѣмовъ; таковы Беллизаріо Корренціо, Джамбатиста Караччіоло и въ особенности Массимо Станціони (1585—1656), который, благодаря простому чувству красоты, возвышается иногда на степенъ превосходнѣйшихъ мастеровъ того времени. Главныя работы его въ Сан' Мартино близъ Неаполя. У него была многочисленная школа; однакожъ болѣе часть его учениковъ, изъ которыхъ, мы назовемъ здѣсь Доменико Финолю и Джузеппе Марулло, подобно другимъ неаполитанскимъ живописцамъ той эпохи, рѣшительно слѣдовала натуралистическому направленію. — Сюда относятся еще два именитыхъ художника: Маттіа Прети, прозванный иль-Кавальеръ Калабрезе, и Генуэзецъ Бернардо Строчи, прозванный иль-Прете Джеповезе. Послѣдній, соединившій съ большою силою колорита мягкую обдѣлку формъ, является иногда счастливымъ подражателемъ Мурилію.

Съ половины 17-го вѣка начинаетъ ослабѣвать тотъ высокій полетъ, какой придали итальянскому искусству сейчасъ указанныя стремленія. Это замѣчается уже у многихъ изъ тѣхъ художниковъ, которыхъ мы назвали послѣдователями великихъ мастеровъ. На водвореніе болѣе ремесленного направленія сильно повліялъ Пьетро Береттини, прозванный Кортоню (1596—1669), который въ своихъ обширнаго размѣра фрескахъ билъ скорѣе только на декоративный эффектъ, пріятный общему гармоніею красокъ, нежели на основательную и полножизненную выработку частностей. Дѣятельность его принадлежитъ особенно Флоренціи и Риму. Еще болѣе обнаруживается это направленіе у его послѣдователей, Чиро Ферри, Джованни Франческо Романелли и разн. др.; также у многихъ Неаполитанцевъ, изъ которыхъ значительнѣйшимъ былъ нестерпимый по большей части Лѹка Джордано (1632—1705), съ характеристическимъ для такой работы прозвищемъ Фа Престо (Валяй!).

У Венеціанцевъ преобладаетъ еще и въ этотъ періодъ свойственный ихъ школѣ особый элементъ, но не порождая уже новыхъ знаменательныхъ явленій. Однимъ изъ важнѣйшихъ художниковъ былъ здѣсь Падуанецъ Алессандро Варотари, прозванный иль-Падованино (1590—1650), который отчасти не безъ успѣха стремился по слѣдамъ прежнихъ великихъ мастеровъ этой школы. Ученикъ его Пьетро Либери часто бываетъ много до дрызглости; напротивъ, Веронезецъ Алессандро Турки, прозванный иль Орбетто, въ большихъ своихъ работахъ успѣшно подражаетъ Домениккю, которому часто и приписывались его произведенія. — Чрезвычайно остроумный и живой Джованни Баттиста Тьеноло (1692—1769), чья манера только сдаетъ иногда въ диковищность, отличается крайне опре-

дѣленнымъ формозначеніемъ и необыкновенной свѣжестью серебристаго колорита, такъ что въ лучшую свою пору онъ подходитъ чрезвычайно близко къ Павлу Веронезе. Сынъ его Доменико удачно примкнулъ къ направленію отца.

Въ 18-мъ столѣтіи Помпео Баттони (1708—1787) борется по мѣрѣ силъ со всеобщимъ упадкомъ живописи, прибѣгая для этого снова къ эклектическимъ средствамъ. Своеобразный его типъ всего скорѣе можно приравнять къ Барочіеву. Но современное ему направленіе увлекло его за собой, такъ же какъ и соперника его, Рафаэля Менгса. При этомъ однако, особенно въ портретной живописи, кисть его всегда была мягка, а колоритъ оставался цвѣтнстымъ и свѣжимъ. (Портретъ курфюршта Карла Теодора въ «монашескомъ залѣ» мюнхенской Шикаготеки).

§ 2. Нидерландская и нѣмецкая историческая живопись.

Въ Нидерландахъ, точно такъ же какъ и въ Италіи, предстаетъ намъ съ началомъ 17-го вѣка блистательное оживленіе искусства. Политическія и религіозныя борьбы, происходившія здѣсь подконецъ 16-го столѣтія, породили съ одной стороны вполне сознательный возвратъ къ старому порядку, а съ другой водвореніе совершенно новаго и независимаго существованья. Сообразно двумъ этимъ отношеніямъ, нидерландское искусство вырабатывается въ двухъ совѣмъ разныхъ направленіяхъ, которыя гораздо опредѣленнѣе чѣмъ въ Италіи можно подвести здѣсь подъ характеръ школы, такъ какъ они основаны на разнородномъ развитіи національной особенности, и каждое вмѣстѣ съ тѣмъ достигаетъ высшей своей точки въ лицѣ какого-нибудь извѣстнаго мастера. Одно изъ нихъ развернулось въ Брабантѣ, той части Нидерландовъ, гдѣ снова утвердилось католичество и монархическая власть; другое явилось оособой школою въ Голландіи, гдѣ достигли свободы протестантской вѣры и льготъ демократической конституціи. Первое подобно эклектическимъ направленіямъ Итальянцевъ, непосредственно держалось образца великихъ мастеровъ; послѣднее шло путемъ свободнаго и независимаго натурализма. При этомъ замѣтна однако и весьма значительная разница противъ направленій современной итальянской живописи, такъ-какъ народный элементъ и народный духъ выступаютъ съ обѣихъ сторонъ на первый планъ въ качествѣ рѣшительно-характеристическихъ факторовъ.

Послѣднее это обстоятельство должно тѣмъ менѣе терять изъ виду при разсмотрѣніи брабантской школы, что вѣдь съ другой стороны она, какъ уже замѣчено, идетъ въ параллель съ эклектическими направленіями Итальянцевъ. Основателемъ и настоящимъ главою этой школы былъ Петръ Павелъ Рубенсъ (1577—1640). Первоначально ученикъ Адама ванъ Ноорта (Оорта), потомъ Октавія ванъ Везна, онъ велѣдъ за тѣмъ образованъ въ Италіи, особенно по картинамъ Венеціанцевъ. Главнѣйшимъ образцомъ его надо назвать Павла Веронезе. Въ блескѣ и великолѣпннхъ красокъ у

него много общаго съ этимъ мастеромъ; только его колоритъ, а съ нимъ вмѣстѣ и вся тѣлесность его обликовъ, выходятъ массивнѣе и дебелѣе нежели у Павла Веронезе. Но эта разность была неизбѣжнымъ слѣдствіемъ общаго взгляда его на жизнь. Конечно, и ему хотѣлось художественно развернуть весь блескъ, всю роскошь существованія; но онъ связывалъ съ этимъ изображеніе могучей энергіи, величавой тѣлесной дѣятельности; полное чувство бытія выступаетъ у него не въ досужемъ покоѣ наслажденія, а живо и почти страстно устремленное наружу; и даже тамъ, гдѣ онъ какъ будто бы радъ передать миру и тихую укладу, фигуры его все-таки облачаютъ полнѣйшую способность и готовность къ дѣйствію. Во всемъ этомъ лежитъ у него притомъ очень явственно натуралистическая стихія; но, при очевидной грубоватости вѣнскихъ мотивовъ въ своихъ изображеніяхъ, онъ все-таки умѣетъ держаться на отраднѣйшей высотѣ, никогда не низводящей ихъ до пошлой вѣрности обиходной природѣ. Всегдашнее стремленіе къ дѣйствію ведетъ его потому вездѣ къ энергично-драматической выработкѣ своихъ композицій, какъ простыхъ алтарныхъ иконовъ, гдѣ святые обыкновенно живо тѣсятся къ престолу Царицы Небесной, такъ и разныхъ историческихъ картинъ, которыя отчасти принадлежатъ священной исторіи и древнимъ мѣстамъ, отчасти современнымъ событіямъ. Къ числу самыхъ могучихъ произведеній въ этомъ родѣ относятся картины разныхъ битвъ, особенно изображенія схватокъ между людьми и животными. Многочисленные портреты его руки также дышатъ полною силою дѣйствительности. Лучшія работы его тѣ, которыя произведены вслѣдъ за побывкою его въ Италіи; въ нихъ такъ же отраднѣйше дѣйствуетъ благородная мѣрность силъ, какъ и любовно-тщательная выработка исполненія. Впослѣдствіи онъ, правда, часто переступаетъ необходимые предѣлы художественности, и въ позднѣйшихъ своихъ работахъ часто предоставляетъ ужъ слишкомъ много участія собравшимся вокругъ него ученикамъ. Произведенія его не рѣдки въ картинныхъ галереяхъ (мюнхенской, вѣнской, мадридской, парижской, дрезденской, лондонской и т. д.); большая часть лучшихъ работъ Рубенса все еще находится въ родномъ его городѣ, Антверпенѣ, особенно въ академіи, въ соборѣ, въ церквахъ св. Іакова и августинской.

У Рубенса было много учениковъ и послѣдователей, старавшихся болѣе или менѣе удачно держаться его формъ и манеры. Однимъ изъ значительнѣйшихъ талантовъ между ними явился Яковъ Гордансъ, который въ лучшихъ своихъ картинахъ близко подходитъ къ учителю, обыкновенно же лишень того высшаго вдохновенія, какимъ отличался Рубенсъ. Каспаръ де-Крейеръ, Николай де-Лимакеръ, Гергардъ Сезеръ усваиваютъ себѣ Рубенсово направленіе и стараются, хотя съ меньшимъ сравнительно талантомъ, выработать его стилистичѣе (отчасти въ итальянскомъ смыслѣ). То же дѣлали даровитые Авраамъ Яссенсъ и ученикъ его Теодоръ Ромбаутсъ, которые изъ соперниковъ Рубенса стали наконецъ отъявленными его врагами. — Изъ числа собственно учениковъ его и подражателей слѣдуетъ еще отмѣтить: Авраама ванъ Диннебека, Петра ванъ Моля, Эразма Квеллина, Теодора ванъ Тульденца, Іоанна ванъ Гука, Корнелія Схута и мн. др.; однакожь нѣкоторые и изъ нихъ,

какъ наприм. ван' Тульденъ, соединяли съ его направленіемъ стремленіе къ болѣе угонченной обформкѣ.

Между учениками Рубенса далеко превзошелъ всѣхъ талантомъ и само-бытностью Антонъ ван' Дейкъ (1599—1641), получившій первое художественное образованіе у способнаго и дѣльнаго мастера Генрика ван' Балеса. И онъ, въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, гонится за могучею полнотою учителя, стараясь даже иногда превзойти его въ такомъ способѣ изображенія. Одно изъ грандіознѣйшихъ созданій ранней его эпохи, Увѣщаніе Христа терзіемъ, въ берлицкомъ музеѣ, и еще болѣе — Взятіе Христа подъ стражу при ночномъ освѣщеніи, въ музеѣ мадридскомъ, оба отличаются потрясающей эффектностью и вмѣстѣ удивительною красотой и силою живописной обдѣлки. Но впослѣдствіи, благодаря побывкѣ въ Италіи (особенно въ Генуѣ, гдѣ и теперь еще много превосходныхъ портретовъ его рукі) и этюдамъ съ итальянскихъ мастеровъ, преимущественно съ Тиціана, онъ двинулся впередъ и измѣнилъ свое направленіе; онъ старался теперь выразить не столько внѣшнюю дѣйственность, сколько тончайшія, внутреннія ощущенія души. Въ подобныхъ его картинахъ замѣчается сантиментальный элементъ, который столько же отвѣчаетъ общему настроенію той эпохи, какъ и энергическая одушевленность Рубенса; послѣдняя только направлена здѣсь болѣе во внутрь. Ван' Дейкъ съ этой стороны можно уподобить флорентинскимъ его современникамъ. Вѣслу такой именно своеобразности, формы живописныхъ фигуръ его проникаются какимъ-то болѣе нѣжнымъ благородствомъ, колоритъ получаетъ болѣе мягкій, бархатистый блескъ; однакожь и онъ никогда не отстаетъ отъ основъ своего національнаго воззрѣнія. Въ то же время ван' Дейкъ чрезвычайно высокъ въ портретной живописи, особенно когда рѣчь идетъ о портретахъ знати; тонкость и изящная щеголеватость обдѣлки, наружное спокойствіе въ позахъ и движеніяхъ его фигуръ и вмѣстѣ та пропитательность, съ какою умѣетъ онъ подсмотреть и передать состоянія души, скрытыя подъ ровной гладью внѣшней оболочки, — все это должно было сдѣлать его однимъ изъ самыхъ превосходныхъ портретистовъ въ своемъ родѣ. Произведенія эпохи полного его развитія можно найти въ бѣльшей части значительнѣйшихъ галерей, особенно же въ Англии, гдѣ въ теченіе многихъ сряду лѣтъ, въ качествѣ исключительнаго почти портретиста высшихъ сословій, онъ развернулъ неимоверно блестящую дѣятельность. — Корнелиусъ де-Восъ, Томасъ Виллебортеъ, по прозванію Вохсартъ, Мартицъ Непинъ подражали весьма удачно, то Рубенсу, то ван' Дейку, тогда какъ Теодоръ Бойермансъ, Іоанисъ Бокгортеъ, прозванный Лангенъ Янъ и друг. преимущественно держались послѣдняго.

Въ голландекой школѣ предстаетъ намъ вопервыхъ цѣлый рядъ отличныхъ портретистовъ. Исключительное обращеніе къ портретной живописи должно приять за характеристическое свидѣтельство тамошнихъ бытовыхъ

условій: нить церковныхъ и феодальныхъ преданій была порвана, одно лишь настоящее, да полная свобода отдѣльнаго лица, имѣли теперь дѣйствительную цѣну. Самый уже взглядъ на портретную живопись знаменателенъ для характера голландскихъ отношеній, особенно когда сравнимъ здѣшніе портреты съ писанными Рубенсомъ и ванъ Дейкомъ. При несходныхъ часто приемахъ внѣшней обдѣлки, голландскіе живописцы быють прежде всего на совершенную, наивно-непосредственную правду жизни; фигуры ихъ отличаются какія-то почти скромнымъ самодовольствомъ, противоположнымъ всегда готовой на дѣятельность полнотѣ жизни у Рубенса, — и какою-то чистосердечной откровенностью, которая противорѣчитъ аристократически-сдержанному, и вмѣстѣ тревожному внутри характеру ванъ Дейковыхъ портретовъ. Лучшими мастерами по этой части слѣдуетъ назвать: Михаила Миревельта (1567—1644) и ученика его, Павла Мореэльзе, Корнелиуса Янсона Ванъ Кѣйлена, Теодора де-Кейзера, Яна ванъ Равестейна, въ особенности же двухъ первоклассныхъ художниковъ: Франца Гальса (1584—1666) и Варооломея ванъ деръ Гельста (1613—1670); послѣдній писалъ между прочимъ и цѣлыя картины (такія есть въ амстердамскомъ музеѣ и въ луврскомъ собраніи), состоящія изъ многочисленныхъ портретныхъ группъ и представляющія нѣкоторые моменты отечественной исторіи; онъ такимъ образомъ служатъ переходомъ къ собственно историческому уже роду.

Въ такомъ же направленіи образовался величайшій и вліятельнѣйшій живописецъ этой школы, Навель Рембрандтъ ванъ Ринъ, съ 1605 года (вѣроятно же чѣмъ съ 1608-го) по 1669-й. Работы ранней его поры, между которыми особенно выдается портретъ анатома Н. Тульпа съ его слушателями (1632 г., въ гаагскомъ музеѣ), существенно примыкають къ произведеніямъ вышепозванныхъ художниковъ. Но Рембрандтъ не удовлетворился простою этою манерой; страстная возбужденность той эпохи нашла въ немъ себѣ самаго рѣшительнаго представителя, и онъ вскорѣ сумѣлъ выразить ея настроеніе въ хватающихъ за душу картинахъ. Въ нихъ является онъ вполне натуралистомъ, разумѣя это слово въ томъ исключительномъ значеніи, какое придавали ему тогда. Средою для своихъ изображеній избираетъ онъ будничную, низкую природу, лишешую даже того наоса, какимъ отличается большинство итальянскихъ натуралистовъ, и далекую отъ того вдохновеннаго размаха жизни, которымъ такъ блистательно-эффектенъ Рубенсъ. Зато ему свойственъ отъ природы какой-то глубоко-поэтической элементъ, значительно возвышающій его надъ пошлымъ, будничнымъ натурализмомъ; формы послѣдняго служатъ ему только средствомъ изображенія, не болѣе, а собственно содержаніемъ является мрачно-строптивное настроеніе, — выраженіе волнующей тайною страстью души, которая однако не рвется наружу къ дѣйствию, а погружается въ безмолвную глубину собственнаго чувства. Съ подобнымъ направленіемъ стали бы въ разладъ и явно-пластическая формація и веселый блескъ колорита; поэтому Рембрандтъ рѣшительно обращается къ заревымъ, едва брежущимъ чарамъ свѣтотѣни, и достигаетъ въ нихъ такого удивительнаго мастерства, что по технике его можно приравнять только одному Корреджіо, съ тою однако значи-

тельною разницей даже и относительно вѣшней обдѣлки, что у Корреджіо свѣтъ проторгается обыкновенно въ тѣнь, а у Рембрандта наоборотъ тѣнь проникаетъ въ область свѣта. Вышеуказанная таинственность и въ замыслѣ, и въ способѣ обдѣлки этого мастера стоитъ въ непосредственной связи съ извѣстной склонностью къ фантастичному, проявляющейся у него иногда съ сказочною почти граціей, часто съ дикою, демоическою силой, но, когда онъ выберетъ сюжетъ, совершенно противорѣчащій этому направленію (наприм. священноисторическія сцены), — то нерѣдко производящей не слишкомъ-то отрадный эффектъ. Въ многочисленныхъ портретахъ его работы можно ясно прослѣдить поступательный переходъ отъ простой сравнительно передачи природы къ болѣе фантастической обдѣлкѣ, быющей на эффектъ того или другого опредѣленнаго освѣщенія. Самое раннее изъ всѣхъ донынѣ извѣстныхъ его произведеній — Апостолъ Павелъ въ темницѣ, 1627 г., въ поммерфельденской галереѣ.¹ Тамъ же и другая юношеская работа его — Анна Пророчица, помѣченная 1631-мъ годомъ. Къ числу знаменитѣйшихъ созданий принадлежатъ Почная Стража и Собраніе старшинъ суконной сотни (гильдіи суконщиковъ), — оба въ амстердамскомъ музеѣ. Истинно образцовой вещью, гдѣ вполне гармонируютъ между собой и содержаніе, и замыселъ, и исполненіе, можно назвать картину самовластнаго принца Адольфа Гельдерикаго съ полоненнымъ имъ отцомъ, въ берлинскомъ музеѣ.²

¹ Образъ писанъ по дереву, имѣетъ 2 фута 5 дюймовъ въ вышину и 2 фута въ ширину, и обозначенъ двойною, несоизвѣстной подлинности, помѣтой, во первыхъ на полѣ въ углу монограммой художника, и сверхъ того надписью на книгѣ: Rembrand fecit (т. е. писалъ Рембрандъ). Образъ этотъ — начатъ съ вѣвшихъ доказательствъ его подлинности — помѣщенъ уже въ «Описи картинъ, находящихся въ галереѣ высокографскаго Шёнборновскаго зѣйма въ Поммерфельденѣ» (Аншлахъ 1774), а это вѣль не что иное какъ перепечатка съ изданнаго Руд. Виссомъ: Fürtrefflichen Gemälde- und Bilderschatz, so in denen Gallerie und Zimmern des hochfürstlichen Pommersfeldischen neuerbauten fürtrefflichen Privatschlusses zu finden ist (старинной описи, печатанной въ Бамбергѣ 1718 г.). См. Heller, Die gräflich Schönbornische Gemäldesammlung zu Pommersfelden etc. Bamberg 1845, стран. 11. — У подлогъ нѣчего стало-быть и помышлять. Да вѣтомушь и помѣты не представляютъ ровню ни чего подозрительнаго. Двоѣкость ихъ объясняется весьма естественно — понятной и простительною радостью двадцатидесятилетнего художника при окончаніи вѣроятно первой довольно обширной работы, въ которой, послѣ многотрудной борьбы и, правда, еще далекаго отъ совершенства, удалось ему выразить ясно и отчетливо тѣ живописные помыслы и созерцанія, которыми волновалась его душа. И колоритъ и обдѣлка образа еще сѣроваты и сухи, тонъ непрозраченъ и тяжелъ, рука неувѣренно владѣетъ кистью, сбиваясь часто на круглый мазокъ, и желтый свѣтъ по стѣнѣ нанесенъ густо, какъ будто бы налѣплена; тѣнь по менѣе его эффектность уже обличаетъ великаго мастера свѣтотѣни въ будущемъ. Возвращаясь къ подписямъ, замѣтимъ, что одна изъ нихъ, вполне выписанное имя, говоритъ въ пользу той орфографіи его, какая принята была еще Схелтсхой, то-есть съ простымъ d (Рембрандъ, а не Рембрандтъ); другая же, такъ рано усвоенная Рембрандтомъ, но впоследствии упрощенная и видоизмѣненная монограмма, представляетъ еще важнѣе, потому что во первыхъ своимъ R и H съ врючкомъ она выдаетъ подпись Rembrandt Hermans-son (т. е. Рембрандъ сынъ Германа), какъ встрѣчается и во многихъ другихъ извѣстныхъ миѣ помѣтахъ, а повторныхъ прилетаетъ къ R (P) очень ясное P (H), чѣмъ какъ бы подтверждается старое, отвергаемое теперь вдругъ за чистый вымыселъ, преданіе, что Рембрандтъ прозывался именно Павломъ. Еще болѣе вѣса знакъ P (H) получаетъ на образѣ, представляющемъ апостола Павла, и не позволительно ли полагать, что сколь ни ревностнымъ протестантомъ былъ юный художникъ и сколь ни мало онъ помышлялъ при этомъ о какомъ-либо святомъ патронѣ и хранителѣ, но все же питалъ особое чувство къ апостолу Павлу, какъ своему тезоименнику, и что именно всилу этого онъ избралъ впоследствии могучій иль апостола язычниковъ сюжетомъ для первой значительной своей работы? — О. М. —

² Въ этой картинѣ Эдуардъ Колофъ видитъ, съ своей стороны, Самсона, который хо-

Портретами различныхъ эпохъ этого мастера богата особенно кассельская галерея, ¹ потомъ с. петербургскій Эрмитажъ, Національная Галерея въ Лондонѣ, галереи парижская, вѣнская и мюнхенская. Нѣсколько превосходныхъ, знаменательно компонованныхъ картинъ, есть въ дрезденской галереѣ.

Къ Рембрандту также примыкаетъ значительное число учениковъ и послѣдователей. Тамъ, гдѣ они старались схватить субъективное направлеше учителя, они разумѣется часто впадали въ довольно непріятную манерность; однако нѣкоторые изъ нихъ сумѣли пойти свободно и самостоятельно даже и въ этомъ направленіи. Изъ учениковъ его особенно удалось это Гербранду ван' ден' Экгауту, потомъ Яну Ливенсу; портретисту Саломону Коингу, и другимъ; изъ послѣдователей, державшихся отчасти вышеуказанной не совсѣмъ хорошей дороги, надо привести: Говарта Флика, Гориса ван' Влита (преимущественно извѣстнаго своими вытравными гравюрами), Яна Виктора или Фиктоора, Арента де-Гельдера, Леонарда Брамера и друг. Нѣкоторые изъ Рембрандтовыхъ учениковъ, какъ наприм. Фердинандъ Болъ, отличались простою, незатѣливою обдѣлкой въ портретной живописи, держась больше манеры прежде названныхъ голландскихъ портретистовъ, но стараясь усилить и поднять ее употребленіемъ рембрандтовской свѣтотѣни.

Существенную часть нидерландскихъ, и въ особенности голландскихъ, художественныхъ стремленій составляетъ за тѣмъ такъ-называемая кабинетная живопись (подъ этимъ выраженіемъ понимаемъ мы пейзажъ, жанръ, сцены домашняго затишья и т. д.); къ ней воротимся мы еще впоследствии.

Нѣкоторые, немногіе правда, нидерландскіе историческіе живописцы 17-го столѣтія остаются вполнѣ чужды туземнымъ художественнымъ стремленіямъ, держась исключительно итальянскихъ направленій. Таковы именно Гергардъ Гонтгоретъ, прозванный Герардо далле-Потти (1592—1662), образовавшійся предпочтительно по манерѣ Караваджо, къ которой любилъ присоединять эффекты ночныхъ освѣщеній. Таковъ же былъ Юстусъ Сустермансъ, подражавшій въ портретной живописи главнымъ образомъ Веласкесу. — Одинъ изъ позднѣйшихъ историческихъ живописцевъ въ Нидерландахъ, Гергардъ Лерессъ (1640—1711), слѣдуетъ, напротивъ, больше направленію Николая Пуссена, о которомъ рѣчь впереди.

Сюда же принадлежатъ тѣ немногіе историческіе живописцы въ Германіи, которыхъ стоитъ особенно отмѣтить за этотъ періодъ. Въ нихъ тоже по

четь войти въ своею тестю и получаетъ отказъ. См. убѣдительные его доводы въ прекрасной статьѣ о Рембрандтѣ, помѣщенной въ Историческомъ Альманахѣ Раумера за 1854-й годъ.

¹ Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, 425.

преимуществу видно изученіе итальянскихъ образцовъ, такъ-какъ все они стараются болѣе или менѣе успѣшно соединить эклектической элементъ съ натуралистическимъ. Здѣсь слѣдуетъ назвать: Іоахима фонъ Запдрарта (1606—1688), ученика Г. Гойтгорста, Карла Секрету (1604—1674), Іоанна Купецкаго (1666—1740), и мн. др. Но одновременно съ послѣднимъ замѣчается уже и жалкое усвоеніе ремесленно-декоративнаго стремленія Кортонистовъ у Іосифа Вернера, Петра Бранделя, Петра фонъ Штруделя, и т. д. — Нѣсколько болѣе значительныхъ явленій, возникшихъ въ Германіи втеченіе 18-го вѣка, не были способны пробудить своеобразной жизни въ искусствѣ. Тутъ должно въ особенности указать: на Балтазара Деннера (1685—1749), любившаго съ крайнею тщательностью выполнять характерныя головы въ Рембрандтовскомъ стилѣ, которыя выходили у него однако совершенно безхарактерны; на Христ. В. Э. Дитриха (1612—1774), ловкаго на руку, но въ сущности довольно бездарнаго подражателя Рембрандту и другимъ Голландцамъ, а также французскимъ и итальянскимъ художникамъ; и на Антона Рафаэля Менгеа (1828—1779), очень дѣятельнаго и многопрославленнаго живописца, который, принадлежа равно Германіи, Италіи и Испаніи, никогда однако не шагнулъ за узкій предѣлъ односторонняго и довольно жалкаго эклектицизма въ новомъ видѣ.

§ 3. Испанская живопись.

Въ высшей степени значительнымъ звеномъ исторической живописи 17-го столѣтія является испанское искусство. Здѣсь-то именно новокатолическая живопись (если позволять мнѣ это выраженіе) отпраздновала своей блистательнѣйшій триумфъ, точно такъ, какъ и самъ новый разгаръ католицизма нашелъ себѣ именно въ Испаніи благонадежнѣйшую и сильнѣйшую опору. Страстный элементъ тогдашняго времени утратилъ здѣсь ту мутную свою примѣсь, которая развилась въ другихъ краяхъ изъ гнѣвъ оппозиціи и враждебныхъ противорѣчій. Какъ у Рубенса, но съ несравненно большимъ обращеніемъ къ спиритуалистическимъ интересамъ, преобразился онъ въ пламенное одушевленіе, мощно захватывавшее жизнь въ непосредственномъ реальномъ ея складѣ и тѣмъ не менѣе умѣвшее положить на нее печать восторженности, доходящей до изступленья. Это слѣное соединеніе влнствіи чувственнаго элемента съ бѣгущимъ отъ него сверхчувственнымъ порывомъ, это скорѣе можно сказать свнзываніе, нежели разрѣшеніе величайшихъ противорѣчій жизни, это совмѣстное дѣйствіе реализма и спиритуализма наравнѣ, при чемъ каждый изъ нихъ выступаетъ во всей своей односторонности, — вотъ что должно назвать коренною чертой испанскаго искусства. Изученіе Итальянцевъ въ минувшемъ столѣтіи положило прочную основу необходимой для того художественности; оно продолжалось еще и теперь, на ряду съ изученіемъ Рубенса и ванъ Дейка; но при этомъ рѣшительно уже выступаетъ широкій и свободный взглядъ на туземную природу, который

придаетъ испанскимъ произведеніямъ того времени (равно какъ и нидерландскимъ) такой явно національный отпечатокъ.

Въ испанской живописи 17-го вѣка можно преимущественно отличить три разныя школы, изъ которыхъ важнѣйшею была севильская. Художники послѣдней этой школы, которыхъ лучшая пора относится къ началу 17-го столѣтія, примыкають сперва къ прежнимъ еще мастерамъ, а черезъ нихъ и къ Итальянцамъ. Изъ числа ихъ слѣдуетъ особенно отмѣтить: Франсиско Пачеко (1571—1634), подходящаго, пожалуй, къ Аппибалу Караччи; Гуана де ласъ Роэласъ (1558—1625), и Франсиско де-Герреру эль-вьехо (1576—1656), которые оба отличались превосходною обдѣлкой колорита, по венеціанскимъ образцамъ; потомъ — Алонсо Васкеса, братьевъ Августина и Гуана дель-Кастилью, и сына Августинова, Антонио.

Своеобразіе и шире развернулася севильская школа около середины 17-го столѣтія. Прежде всего въ произведеніяхъ Франсиско Сурбарана (1598—1662), котораго прозвали испанскимъ Караваджо и который дѣйствительно подходитъ къ этому мастеру необыкновенной силой исполненія, но отличается отъ него къ своей выгодѣ болѣе простымъ, вѣрнымъ природѣ колоритомъ и болѣе серьезнымъ, знаменательнымъ достоинствомъ, особенно въ многочисленныхъ изображеніяхъ монаховъ. (Работы его въ музеяхъ севильскомъ, мадридскомъ и берлинскомъ). — Потомъ — у Донъ Діэго де-Веласкеса де-Сильвы (1599—1660).¹ Изъ чисто-натуралистическаго направленія великій этотъ художникъ сумѣлъ развиться до такой высокой, энергической граціи и до такого величаваго благородства, до какихъ не достигъ ни одинъ мастеръ, начавшій съ рѣшительнаго натурализма, подобно ему. При изумляющей вѣрности рукѣ, при широкой, сочной обдѣлкѣ колорита, при удивительномъ развитіи воздушной перспективы и свѣтотѣни, умѣеть онъ выставить самую простую природу съ правдою, подлинно неодолимою. Хотя онъ преимущественно занимался портретами, однакожь былъ не менѣе свободенъ и великъ какъ въ юмористическихъ картинахъ жизни, такъ и въ потрясающихъ душу религіозныхъ изображеніяхъ. Съ 1622-го года онъ, въ качествѣ придворнаго живописца Филиппа IV-го, постоянно жилъ въ Мадридѣ, и тамошній музей обладаетъ первоклассными произведеніями его рукѣ. Въ томъ числѣ превосходною большою картиною «Сдача Бреды», не менѣе удивительною другою «Придворныя фрейлины» и т. д. Другія значительныя его работы находятся въ вѣнскомъ Бельведерѣ. Изъ учениковъ его особенно заслуживаютъ вниманія: Гуанъ-де-Пареха, прозванный эль-Эсклаво, Николасъ де-Вильясисъ и Гуанъ Батиста де-Мазо Мартинесъ. — Другіе отличные мастера севильской школы были: Алонсо Кано (1601—1667), основатель такъ-называемой гранадской школы, который изъ чисто натуралистическаго же направленія старался возвыситься до тончайшаго выбора формъ, присоединяя къ тому цвѣтистый колоритъ, съ превосходною моделлировкой; и Педро де-Мойя

¹ William Stirling, Velazquez und seine Werke. Berlin 1856.

(1610—1666), котораго, какъ и ученика его, Гуана де-Севилю, можно приравнять по направленію къ ван' Дейку (впрочемъ и дѣйствительно служившему для него образцомъ); — въ особеннсти же Бартоломе Эстевацъ Мурильо (1718—1682), въ лицѣ котораго стремленіе всего испанскаго искусства достигло крайней вершины своего развитія. Чтѣ выше было сказано объ испанскомъ искусствѣ вообще, то во всей полнотѣ своей приложимо къ Мурильо, при чемъ надо только оговорить, что въ сравнительно раннихъ его картинахъ замѣтно еще дебеловатое и простое направленіе, а въ позднѣйшихъ проявляется уже болѣе нѣжности и кротости. Онъ одинаково превосходенъ въ передачѣ низкихъ и обиходныхъ явленій жизни, въ картинахъ усладительнѣйшей прелести и граціи, и въ выраженіи самой вдохновенной и полной богопреданности души; часто соединяетъ онъ смѣло эти элементы изображенія въ различныхъ частяхъ одной и той же картины; неподражаема тонкость воздушныхъ его тоновъ, невыразимо прелестенъ его колоритъ. (Главные работы его въ соборѣ и въ госпиталѣ де-ла Кариада въ Севильѣ, въ мадридскомъ музеѣ, въ Луврѣ и т. д.; превосходныя жанры, болѣею частью ранняго періода, въ мюнхенской Пинакотецкѣ и въ Дѣльвичѣ близъ Лондона). — Лучшими подражателями его были: Педро Пуньесъ де-Вильявисенсіо, Менезесъ Озоріо, Алонсо де-Товаръ, и Севастьянъ Гомесъ, «Мулатъ Мурильо». — Вмѣстѣ съ нимъ процвѣтали еще два не такъ значительныхъ художника этой школы: Гуацъ де-Вальдесъ и Хозефъ Антолинесъ.

Другую школой являлась мадридская. Здѣсь особенно господствовало стремленіе къ нѣжной выработкѣ колорита, въ духѣ Венеціанцевъ, и основаніе къ тому положено было еще ранѣе Х. П. де-ла-Крусомъ, Х. Ф. Паварете и другими. Сообразно этому направленію, и притомъ въ качествѣ настоящей придворной школы въ Испаніи, она по преимуществу богата отличными портретистами. Здѣсь выступаютъ во первыхъ нѣсколько итальянскихъ уроженцевъ (именно изъ Тосканы), перенесшихъ сюда, кажется, то стремленіе къ мягкой выработкѣ колорита, котораго представителями были Чиголи и его современники и которое не мало послужило въ пользу мадридской школы: Бартоломе Кардучо (собственно Кардуччіо, 1500—1608) и братъ его Винсенте, Патрисіо Кахесъ съ сыномъ Эвгеніо. Изъ учениковъ В. Кардучо отличились Феликесъ Каастелью и энергическій пейзажистъ Франсиско Кольянтесъ, изъ учениковъ П. Кахеса — Антоніо Лапчаресъ. На ряду съ ними очень славился Лунесъ Тристацъ (1586—1649). — Значительнѣе развернулася эта школа послѣ того, какъ туда прибылъ Донъ Діаго Веласкесъ изъ Севильи. Кромѣ вышеназванныхъ учениковъ этого мастера, должно отмѣтить еще слѣдующихъ: Антоніо Переду (1590—1669), Франсиска Камило, Хозефа Леонардо, Антонія Аріасъ Фернандесъ, и особенно Гуана Каренью де-Миранду (1614—1685); ученикомъ послѣдняго былъ Матео Серезо. — Имештими мастерами той же школы явились: Франсиско Ризи, превозносимый ученикъ его Гуанъ Антоніо Эскаланте (1630—1670), и Клаудіо Козльо (умершій въ 1693) — повидимому простой лишь подражатель прежнимъ великимъ художникамъ Испаніи.

Третьею главной школою считается валенсійская, хотя мы можем поименовать здѣсь только немногихъ изъ принадлежащихъ къ ней художниковъ. Въ члѣ ея стоитъ, вмѣстѣ съ разными другими мастерами 16-го столѣтія, Франсиско Ривальта (1551—1628). Онъ учился въ Италіи, особенно по Фра Себастьяно дель-Пюмбо; вотъ почему въ картинахъ его, какъ и въ произведеніяхъ кисти этого мастера, видна флорентинская формація обрुку съ венеціанскимъ колоритомъ. Изъ учениковъ его заслуживаютъ почетнаго уиомианія: Хаспито Геропимо де-Эениноза и Хозефъ де-Рибера, котораго привели мы выше между Итальянцами подъ именемъ Спаньіолетто; а за тѣмъ Педро Орренте (1530—1640). Последний въ большей части своихъ работъ очевидно подражаетъ семьѣ Бассани и ихъ жанровому способу изображенія.

Пачиная съ конца 17-го вѣка, и стремленія испанской живописи пріобрѣтають далеко не отраднѣй характеръ. Преобладающей становится ремесленная манера нести пѣскоро, особенно поддержанная примѣромъ Неаполитанца Луки Джордано, который много работалъ въ Испаніи. Именитыми художниками позднѣйшей этой поры слѣдуетъ назвать: Антонію Паломпю и Веласко (1653—1726) и Антонію Вильядомату (1678—1735). Тутъ вступаютъ въ испанское искусство Менгесъ, сдерживая паноръ крайней поверхиостности своимъ эклектическимъ направлеиіемъ, но не внося съ нимъ ровню ни какой новой жизни; изъ учениковъ его хвалятъ Франсиска Байё и-Сувіасъ.

Впрочемъ наглядное знакомство наше съ испанскимъ искусствомъ все еще очень ограничено, такъ-какъ въ собраніяхъ по сю сторону Пиренеевъ встрѣчаются обыкновенно только одиночныя картины тамошнихъ мастеровъ; наиболее распространены здѣсь произведенія Мурильо. Учрежденный при Лудовикѣ Филиппѣ въ Луврѣ испанскій музей былъ потомъ снова упраздненъ (распроданъ съ аукціона въ Лондонѣ въ 1853 г.).

§ 4. Французская историческая живопись.

Во французской исторической живописи 17-го вѣка предстають намъ во-первыхъ два художника съ своеобразнымъ направлеиіемъ, составляющимъ какъ бы родъ изытанія среди общихъ стремленій той эпохи. Одинъ изъ нихъ, Николай Пуссенъ (1594—1665), живя постоянно въ Римѣ, предался почти исключительно изученію классической древности. Современники его, особенно изъ итальянскихъ эклектиковъ, правда также не пренебрегали изученіемъ антика, однакожь обыкновенно считали его только за одно изъ много-различныхъ средствъ достигъ болѣе свободнаго художественнаго образованія. Пуссенъ старался напротивъ совершенно погрузиться въ духъ древности и изъ такого уже міросозерцанія создавать свои произведенія. Этимъ именно путемъ усвоилъ онъ особую выработку стили, которая заявляетъ себя въ величавой постройкѣ всей композиціи, въ благородномъ ритмѣ очертаній, въ гармонической обдѣлкѣ колорита и удачномъ распредѣленіи

массъ. Онъ вообще былъ одаренъ тщательно-пытливымъ духомъ, который стремился выкинуть въ сюжетъ со всѣхъ сторонъ и развить изображеніе его съ полною послѣдовательностью изъ внутреннихъ, коренныхъ условій задачи. Къ этому приводитъ у него подлинно-неистощимый запасъ фантазіи, удивительная многосторонность пластической силы, и такое благородство рисунка и форморазвитія, которое обыкновенно соединено съ умѣньемъ придать соответственный сюжету, полный живой правды колоритъ. Важныя эти преимущества сообщаютъ историческимъ картинамъ глубокомысленнаго мастера высокую и непреходящую цѣнность, хотя въ нихъ и ощутительно иногда отсутствіе того живого и свѣжаго чувства жизни, которое безусловно увлекаетъ къ сочувствію и зрителя. (Много важныхъ произведеній его въ Луврѣ и потомъ въ Англии). Онъ непосредственнѣе эффектенъ въ своихъ пейзажахъ, о которыхъ рѣчь будетъ далѣе. — Подражателями Пуссену явились Жакъ Стелла и Шарль Альфонсъ Дюфренуа, оба съ небольшимъ талантомъ. Выше и самостоятельнѣе былъ брюссельскій уроженецъ Филиппъ де-Шампенъ (1602—1674), правда довольно ограниченный и плохой въ большихъ церковныхъ иконахъ, но зато хорошій портретистъ, привлекательный незатѣйливою правдой и яснымъ колоритомъ. Другой первоклассный мастеръ былъ Эташъ Лесюёръ (1617—1655). На него живо подѣйствовало то благороднѣйшее чувство красоты, какимъ проникнуты Рафаэлевы композиціи; онъ съумѣлъ небезуспѣшно подойти къ нему и выѣтъ сдѣлать это высшее благородство формы выраженіемъ кроткаго и какъ-бы эдегически-милаго настроенія души. Не отличаясь особенной энергіей обдѣлки, не обладая той глубиной и силой духа, какія проявляетъ Пуссенъ, привлекательныя картины его, на ряду съ пуссеновскими, принадлежатъ къ достойнѣйшимъ произведеніямъ французской школы. Первокласною его работой были картины изъ житія св. Брунона въ Луврѣ, которыя теперь, правда, уже очень повреждены; тамъ же св. Схоластика, Песеніе Креста, и потолочная роспись съ поэтическимъ изображеніемъ Фазтона.

Господствующее направленіе французской школы знаменуется живописными работами Шарля Лебрёна (1619—1690), который при Лудовикѣ XIV-мъ былъ главнымъ руководителемъ большей части художественныхъ предпріятій. Лебрёнъ — человекъ съ значительнымъ и въ-сущности весьма достоинственнымъ талантомъ; но дѣло въ томъ, что онъ силонъ употреблялъ его только на одну художественную выработку того мнимаго, театральнаго величія, которое вполне характеризуетъ эту эпоху французской исторіи. Его большія и многообъемистыя картины отличаются такимъ пышно-декоративнымъ характеромъ, что онъ почти не уступаетъ въ этомъ своему современнику, Кортоизъ; зато въ нихъ всегда болѣе или менѣе ощутителенъ недостатокъ внутреннего чувства, индивидуализирующей формаціи, ясности и мѣрности въ замыслѣ и общемъ расположеніи. — Съ тѣхъ поръ какъ онъ сталъ владыкою искусства своей родины, оно охотно шло по его слѣдамъ; только въ теченіе 18-го вѣка мѣсто того напускнаго величія болѣе и болѣе заступаетъ какой-то приторно-слащавый элементъ. Достаточно привести только нѣкоторые изъ именитѣйшихъ его современателей и послѣдователей, каковы: Пьерръ Мицьяръ (1610—1695, особенно извѣстный въ качествѣ порт-

ретиста), Поэль Куанель (1628—1697), Шарль де-ла-Фоссеъ (1640—1710), Жанъ Жувенё (1644—1717, у котораго замѣтно стремленіе къ болѣе серьёзному достоинству), Тасентъ Ригò (1639—1743) и Николà Ларжильерè (1656—1746, оба отличались въ портретной живописи), Пьерръ Сюблейра (1699—1749), Франсуа Бушè (1704—1770, прослывшій тогда «живописцемъ граціи») и мн. др.

§ 5. Англійская историческая живопись.

Въ Англии впервые выступаютъ въ 17-мъ вѣкѣ значительные туземные художники, которыхъ дѣятельность ограничивается однакожъ почти исключительно портретной живописью, по образцамъ Гольбейна, ван' Дейка и многихъ другихъ, работавшихъ въ Англии, иностранныхъ живописцевъ. Хорошими этого рода мастерами слѣдуетъ назвать: въ первой половинѣ 17-го вѣка Вильяма Добсона и Шотландца Джоржа Джемеона, во второй половинѣ — Ричарда Гибсона и миниатюриста Самуила Купера. Къ нимъ примыкаетъ, какъ именитѣйшій изъ всѣхъ другихъ, опять-таки одинъ иностранецъ: Петръ ван' дер' Фесъ, прозванный П. Дили, изъ Вестфалии (1618—1680). За тѣмъ слѣдуетъ Готфридъ Кнеллеръ (родомъ изъ Любека, 1648—1723), обдѣлывавшій портреты, въ духѣ своего времени, преимущественно съ театральной эффектною. Въ качествѣ историческаго живописца на ряду съ нимъ славился Джемъ Торригилъ (1676—1744), рѣшительный приверженецъ тогдашней французской школы.

Своеобразные элементы замѣчаются въ англійской живописи 18-го вѣка, и хотя они были сначала довольно безуспѣшны и въ цѣломъ вовсе не свободны отъ общей слабости того времени, однако тѣмъ не менѣе достойны вниманія по своему стремленію, и могутъ почесться предвѣстниками новаго, болѣе оживленнаго состоянія искусства. Мы особенно разумѣемъ здѣсь вновь открывшуюся дѣятельность въ сферѣ романтико-исторической живописи, и притомъ на первомъ планѣ — обширный (разсѣянный теперь) циклъ изображеній, посвященныхъ поэтическимъ созданіямъ Шекспира и посвященныхъ ими «Шекспировской Галереи». Этимъ по крайней мѣрѣ проложенъ былъ путь болѣе свободному движенію искусства и возврату къ простымъ, естественнымъ и въ самомъ дѣлѣ трогательнымъ чувствамъ; къ такого рода изображеніямъ присоединились вмѣстѣ съ тѣмъ, и надобно сказать — небезуспѣшно, разныя картины, почерпнутыя прямо изъ современной исторіи. Къ числу значительнѣйшихъ художниковъ, у которыхъ проявляется это стремленіе, принадлежатъ: Джошуа Рейнольдсъ (1723—1792), энергическій эклектикъ особенно отличившійся въ портретной живописи; Томасъ Генеборо (1727—1788), родственникъ ему по таланту и не менѣе превосходный какъ портретистъ, который своимъ болѣе свѣтлымъ колоритомъ и тонкимъ серебристымъ тономъ напоминаетъ даже иногда ван' Дейка, но остается при этомъ волюта самобытнымъ и Англичаниномъ до конца погтей; Джоржъ Ромни, Американецъ Бенджаминъ Вестъ, Джемъ

Барри, Джонъ Опи, Джемъ Порткотъ, Томасъ Стотгардъ (значительнѣйшій по строгости стиля, притомъ остроумный и граціозный въ изобрѣтеніи), Ричардъ Весталль, и т. д. Хотя, какъ уже замѣчено, эти художники не имѣютъ, пожалуй, самобытно-высшаго значенія, но дѣло въ томъ, что болѣе всѣхъ другихъ они служатъ переходомъ къ современной намъ эпохѣ искусства.

В. КАБИНЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Тѣ роды живописи, которые обыкновенно противопоставляются историческому роду, какъ второстепенные, именно: жанръ, пейзажъ, домашнее затишь и т. д., мы разумѣемъ подъ однимъ общимъ именемъ живописи кабинетной. (Портретъ, по существу всей своей обдѣлки, непосредственно примыкаетъ къ исторической живописи; вотъ почему мы и обозрѣли прежде весь длинный рядъ портретистовъ, выступившихъ въ періодъ 17-го столѣтія). Уже выше было замѣчено, что эти отрасли кабинетной живописи, въ самостоятельномъ своемъ значеніи, преимущественно относятся къ 17-му только вѣку; и что онѣ пуцены были въ ходъ по большей части нидерландскими и въ особенности голландскими художниками. Отрѣшеніе искусства отъ связей съ Церковью, расторгнутыхъ протестантизмомъ, было одною изъ главныхъ причинъ этого явленія; но не слѣдуетъ брать это съ такой односторонностью, что будто кабинетная живопись исключительно принадлежитъ однимъ голландскимъ протестантамъ: тотъ свободный, натуралистическій элементъ, который вообще характеризуетъ это время, долженъ былъ, разумѣется, и въ другихъ мѣстахъ повести къ подобнымъ же явленіямъ; мы вѣдь прежде уже познакомились съ Квинтиномъ Мессенсомъ, какъ однимъ изъ самыхъ раннихъ и рѣшительныхъ жанристовъ. Вотъ почему придется намъ главнымъ образомъ отличать, съ одной стороны — нидерландскія направленія разныхъ родовъ кабинетной живописи, съ другой — итальянскія; представителями послѣднихъ были отчасти сами Итальянцы, отчасти же (и еще болѣе) Сѣверяне, образовавшіеся въ Италіи и исключительно по формамъ тамошней природы.

§ 1. Жанръ.

Сначала мы разсмотримъ жанръ, въ совершенно отдѣльномъ его значеніи, поскольку предметомъ изображенія выбираетъ онъ сцены повседневнаго людскаго обихода и, благодаря приглядному ограниченію маленькимъ пространствомъ и гармонической мѣрности въ формѣ, краскахъ и освѣщеніи, придаетъ ему вообще художественный типъ, а иногда, при помощи вдумчиваго замысла, и поэтической отчасти отпечатокъ.

Лучшія произведенія по этой части принадлежатъ Нидерландцамъ. Здѣсь различаемъ мы два главныхъ направленія жанровой живописи. Одно беретъ

состоянія будничной жизни въ томъ грубомъ видѣ, какъ являются они на-распашку, обдѣлываетъ ихъ по большой части съ остроумною, задорною игривостью, и склоняется къ комизму тамъ, гдѣ выступаютъ у него собственно-поэтическіе элементы. Другое направленіе посвящено передачѣ тѣхъ состояній, гдѣ царитъ законъ нравственнаго обычая; картины выполняются здѣсь съ любовной тщательностью и точностью; поэтическій элементъ выступаетъ въ задушевномъ чувствѣ. Первое направленіе назовемъ мы низшимъ, второе высшимъ жанромъ.

Низшій жанръ подготовили ближайшимъ образомъ тѣ стремленія 16-го вѣка, которыя возникли въ подражаніе жанровымъ картинкамъ Луки Лейденскаго, но еще рѣзительнѣе и прямѣе въ подражаніе Квинтинъ Мессиеу, и которыя особенно выступаютъ въ трудахъ Брѣйгелей. Рядомъ съ Брѣйгелемъ работали въ подобномъ же направленіи и другіе, не столь именитые художники. Невиримѣръ величавѣйшею энергіей отличаются немногія жанровыя вещи, писанныя Рубенсомъ и проявляющія въ дикомъ разгулѣ мужицества тотъ же самый нылъ жизни, какимъ проникнуты историческія картины этого мастера. (Первоклассное въ этомъ родѣ произведеніе — Мужичья свадьба въ Луврѣ). — Велѣдъ за тѣмъ выступаютъ уже такіе мастера, которыхъ можно назвать вполне самобытными въ этой области: Давидъ Теньерсъ (1640—1690), образовавшійся въ Рубенсовоѣ школѣ, выводитъ легкою и бойкою кистью и съ истинно живописнымъ чутьемъ, хотя безъ особенной впрочемъ гениальности, сцены неуклюжаго мужичьяго обихода, и обокъ съ ними такія изображенія, гдѣ, какъ напримѣръ въ военныхъ караульныхъ, алхимическихъ лабораторіяхъ, кухняхъ и т. п. скучено бездна всякаго рода утвари и посуды. Адрианъ Броуэръ (1608—1640), Голландецъ, но также не безъ связи съ Рубенсомъ; онъ сродственъ Теньерсу, только еще размахистѣй, и, правда, не такъ отчетливъ и приглядень въ исполненіи, не такъ ясенъ въ колоритѣ, но зато подвижнѣе и разнообразнѣе, веселѣе и затѣливѣй. — Адрианъ ван' Остаде (1640—1685), Нѣмецъ, образовавшійся въ голландской школѣ; также вращаясь въ мужичкомъ быту, но направленный болѣе къ состояніямъ покойнаго, хотя опять-таки неуклюжаго досуга, онъ отличается тщательною выработкой и первоклассный мастеръ по теплой гармоніи красокъ и по эффектамъ, рассчитаннымъ на свѣтотѣнь. Братъ Адриана, Исаакъ ван' Остаде, почти не уступаетъ ему мастерствомъ, особенно въ картинахъ, представляющихъ сельскія уличныя сцены. — Къ этимъ превосходнымъ живописцамъ примыкаетъ цѣлый рой послѣдователей, изъ которыхъ одни берутъ себѣ въ образецъ Теньерса, но огромное большинство — А. ван' Остаде; таковы: Г. Рокесъ, по прозванью Зоргъ; М. ван' Гельмонтъ; Гиллисъ ван' Тильбургъ; Д. Рейкартъ; Корн. Дюсартъ; Эгбертъ ван' дер' Пуль; Корнелій Бега; Виллемъ Кальфъ; А. Дійнрамъ; I. Моленаръ; Т. ван' Ансховенъ; Кв. ван' Брекеленкамъ, и мн. др. — Свообразно отличается между позднѣйшими мастерами этого направленія Голландецъ Янъ Стеэлъ (1636—1689). Въ тщательнѣйшихъ и наиболѣе удачныхъ своихъ картинахъ равняется онъ Теньерсу и А. ван' Остаду живописной эффектною, но при этомъ обладаетъ чрезвычайно оригинальнымъ и полнохарактернымъ юморомъ, который при-

даетъ его произведеніямъ счастливѣйшій комическій отпечатокъ. Относительно поэтической стороны замысла онъ далеко превосходитъ всѣхъ рѣшительно мастеровъ низшаго жанра. Подражателями его были Яковъ Тооренвлійтъ и въ особенности Регнеръ Бракепбургъ.

Высшій жанръ постоянно носитъ на себѣ характеръ голландской школы; тонкая выработка свѣтотѣни обыкновенно придаетъ картинамъ этимъ ту именно прелесть, которая какъ не лъзя больше идетъ къ выраженію задумевнаго настроенья. Сюжеты берутся отчасти изъ быта высшихъ классовъ общества, отчасти просто изъ обихода домашняго хозяйства, но и въ послѣднемъ даже случаѣ они всегда чужды тѣхъ взрывовъ необузданнаго чувства жизни, которые охотно передаетъ низшій жанръ. Къ превосходѣйшимъ мастерамъ по этой части принадлежатъ: Гергардъ Тербургъ (1608—1681), столько же замѣчательный поэзією замысла, которая придаетъ его картинамъ изъ быта высшихъ сословій часто необыкновенно привлекательный, повеллстическій характеръ, сколько и пѣжнымъ, талантливымъ исполненіемъ, которое однако никогда не выдвигается у него съ самостоятельнымъ значеніемъ впередъ, какъ у разныхъ другихъ художниковъ того же направленья. — Габріэль Метсю (съ 1615-го по 1664-й и пожалуй позже) внутренне сродственъ Тербургу и даже превосходитъ его изящнымъ приличіемъ и аристократизмомъ, да притомъ и живописная его обдѣлка еще плавнѣе, текучѣе, мягче и волшебнѣе. — Гергардъ Доу (1613—1680), ученикъ Рембрандта, отличается удивительной прелестью и неподражаемой законченностью техники, но при этомъ мастерски владѣетъ и содержаніемъ; онъ до чрезвычайности привлекателенъ въ тѣхъ особенно картинахъ, которыя представляютъ всю уютность тѣснаго домашняго кружка, съ его полною прिवѣта материальною обстановкой; менѣе дается ему это тамъ, гдѣ вздумаетъ онъ изобразить какую нибудь сцену высшаго свѣта, и всего менѣе въ тѣхъ случаяхъ, когда покусится вывести идеальныя фигуры. — Какъ отличныя художинки того же направленья, всего ближе стоятъ къ этимъ мастерамъ: Каспаръ Печеръ (1639—1684) и Францъ ванъ Міэрисъ (1635—1681). Однакоже у нихъ, преимущественно у послѣдняго, часто выдвигается впередъ щегольская техника въ ущербъ духовному содержанью. Еще замѣтнѣе это у цѣлага ряда другихъ, болшею частью позднѣйшихъ живописцевъ, особенно когда они пытаются въ изображеніе блестящихъ тканей, мебели и утвари высшаго свѣта или затѣяютъ представить идеальныя личности и положенья. Значительнѣйшими изъ ихъ числа были: Петръ ванъ Слингеландтъ, Ари де-Войсъ, Доминикусъ ванъ Толь, Янъ и Николасъ Верколье, Готфридъ Схалькепъ, Эглонъ ванъ деръ Неэръ, Виллемъ ванъ Міэрисъ и т. д. Холодная щеголеватость обдѣлки достигаетъ высшей степени у Адріана ванъ деръ Верффа (1659—1722), у сына его Петра, у Филиппа ванъ Дейка и другихъ, которые преимущественно обращаются опять къ священнымъ или мифическимъ изображеніямъ, но въ этихъ именно картинахъ даютъ еще сильнѣе ощутить весь недостатокъ духовнаго содержанья. — Отрадно-привлекательнымъ явленіемъ той же поздней эпохи противостоятъ имъ Петръ де-Гоогъ (1659—1722), у котораго мы встрѣчаемъ ту же опять задумевность домашняго житья-бытья; особенно

превосходенъ онъ въ тѣхъ картинахъ, гдѣ изображаетъ свѣтлую игру солнца въ тѣсной комнаткѣ. Темного ранѣ его выступилъ Гонзалесъ Коквесъ изъ Антверпена (1618—1684), который, примыкая къ ван'Дейку, писалъ небольшія семейныя сцены среди пейзажной обстановки, въ духѣ еродетвенномъ теъперовскому.—Какъ подражателя Габріэля Метею, слѣдуетъ въ заключеніе назвать Барента Граата.

Другое направленіе жанра можно пожалуй назвать итальянскимъ. Оно развернулось изъ натуралистическаго направленія итальянской живописи, которое, замѣтвая свои формы прямо изъ повседневной жизни, естественно должно было прійти наконецъ къ тому, чтобъ и предметомъ изображенія выбирать дѣйствительныя сцены и обстоятельства этой повседневности. Такимъ образомъ этотъ итальянскій жанръ идетъ въ-параллель съ первоначальнымъ родомъ нидерландскаго, съ тою только разницей, что здѣсь выступаетъ въ то же время страстный элементъ итальянскихъ натуралистовъ и что за нимъ направленіе къ комизму собственно уже не проявляется. Именитыми мастерами по этой части слѣдуетъ назвать прежде всего нѣсколькихъ Итальянцевъ, отличившихся по большей части батальными картинами. Таковы были два художника, стоявшіе въ связи съ неаполитанскою школою Спаччиолетто: Аивелло Фальконе и названный уже выше Сальваторъ Роза, изъ которыхъ послѣдній—мастеръ также изображать солдатскія группы вообще, разбойничьи сцены и т. п. (о пейзажной его дѣятельности рѣчь будетъ ниже). Равно и Микель-анджело Черквоцци (1602—1660), прозванный за батальныя свои картины Микель-анджело делле-батталле, по блиставшій притомъ и въ передачѣ многочисленныхъ народныхъ сценъ. Ученикомъ его былъ французскій батальный живописецъ Жакъ Бартуа, по прозванію Бургиньонъ (1621—1671). — Изъ нидерландскихъ живописцевъ, отличившихся при подобной же обдѣлкѣ изображеніемъ сценъ народной жизни Италіи, слѣдуетъ назвать: Яна Мійля (1599—1664), Петра ван' Лаара, прозваннаго Бамбоччіо (1613—1674), и Андрея Бота. Къ нимъ примыкаетъ еще много другихъ, о которыхъ однако мы упомянемъ только въслѣдствіи, такъ-какъ въ ихъ картинахъ пейзажу дано почти столь же важное значеніе, какъ и фигурамъ.

За тѣмъ надобно привести здѣсь еще цѣлый рядъ такихъ нидерландскихъ живописцевъ, которые, по примѣру названныхъ сейчасъ Итальянцевъ, предпочтительно избирали сюжетомъ военныя сцены, особенно сраженія, но при этомъ не исключительно держались того натуралистическаго способа обдѣлки, который былъ въ ходу у итальянскихъ художниковъ. Сюда принадлежатъ: Антонъ Паламедесъ, по прозванію Стевенсъ (1604—1680), Жанъ лѣ-Дюкъ (1636—1671), А. Верехурингъ (1627—1690) А. Ф. ван' дер' Мейленъ, I. П. ван' Блуменъ, по прозванію Стайдартъ (1649—1719), I. ван' Хугтелбургъ (1616—1738), и Пѣмецъ Героргъ Филиппъ Ругендасъ (1666—1742).

Нѣкоторыя своеобразныя явленія въ области жанра, особенно характеризующія эпоху 18-го столѣтія, предстаютъ намъ во французскомъ и въ англійскомъ искусствѣ. Въ первомъ выступаетъ одинъ необыкновенно привлекательный мастеръ, принадлежащій еще ранней порѣ 17-го столѣтія. Это именно Жакъ Калло (1594—1635), чьи многочисленныя композиціи, правда выполненныя по большей части грабштихелемъ, а не кистью, раскрываютъ неистощимую бездну фантастическаго юмора. — Въ то же время жили братья Луи и Антуанъ Ленель (Lenain) изъ Лаана, которые воплоти самостоятельно и опираясь на одно безхитрое и простое наблюдение жизни, изображали съ истиннымъ чувствомъ и удивительно эффектно живописною обдѣлкой домашнія сцены изъ близко-огражившей ихъ среды. — Настоящіе французскіе жанристы слѣдуютъ за тѣмъ только уже вначалѣ 18-го столѣтія. Мастера эти обращаются предпочтительно къ той панускной поэзіи и идилличности житейскихъ отношеній, какими щеголяли тогда и на театральнѣй сценѣ, и въ обществѣ, гдѣ кавалеры съ кѣсами въ кошелькахъ и дамы въ растопорченныя фижмахъ воображали себя возвратившимися къ сладостямъ какого-то никогда не виданнаго пастушескаго быта. Сцены этого рода умѣютъ они изобразить, не съ глубокимъ конечно чувствомъ и не съ энергическою правдой живой дѣйствительности, но все-таки съ извѣстной миловидностью и граціей; и въ нихъ, сами того не подозрѣвая, даютъ очень хорошія живописныя пародіи на свой пресловутый вѣкъ. Главной этого направленія былъ Франсуа Ватто (1684—1721), мастеръ съ удивительнымъ живописнымъ дарованіемъ, который въ своихъ многочисленныхъ, щегольски выполненныхъ и вмѣстѣ остроумно оживленныхъ картинахъ, наглядно передаетъ нравы своего времени съ необыкновенной точностью и съ полнѣйшимъ художественнымъ убѣжденіемъ. Ему подражали Патеръ (Pater), Ланкрѣ и мн. др. — Съ гораздо болѣею задумчивостью замысла Ж. Б. С. Шарденъ (1699—1779) и Ж. Б. Грѣзь (1726—1805) стремились, напротивъ, по слѣдамъ голландскаго жанра. — Въ противоположность только-что указаннымъ безсознательнымъ пародіямъ выступаетъ воплоти сознательная и явная сатира въ картинахъ Англичанина Вильяма Гогарта (1697—1764), представляющихъ изнанку общественныхъ отношеній того времени въ рѣзкихъ характерныхъ чертахъ, но ни въ живописной выработкѣ, ни въ свободномъ размахѣ юмора далеко не идущихъ въ сравненіе съ картинами какого-нибудь Яна Стеена.

§ 2. Пейзажная живопись.

Первое сколько-нибудь значительное развитіе пейзажа въ собственномъ смыслѣ относится къ концу 16-го и къ началу 17-го столѣтія. Здѣсь, въ качествѣ особой школы, предстаетъ намъ напередъ всего брабантская. Роскошная, блестящая жизнь растительности, иногда въ связи съ нестрымъ разнообразіемъ царства животныхъ, — вотъ что вызываетъ мастеровъ этой школы на живописное изображеніе. Въ картинахъ ихъ какъ бы отзывается доля радости и блаженства первыхъ дней міротворенія, почему они охотно и

выбираютъ сюжетомъ для своихъ созданій самый земной Рай. Подобно однакожь замѣтить, что въ способѣ обдѣлки у нихъ все-таки еще есть что-то условное, что происходитъ, пожалуй, частію отъ робости первой художественной попытки, частію же зависитъ, кажется, отъ непосредственной ихъ связи съ маньеристами 16 го столѣтія. Къ отличнѣйшимъ художникамъ этой школы принадлежатъ впервыхъ Іоаннъ Брѣйгель (1569—1625), сынъ Петра Брѣйгеля старшаго, обыкновенно называемый бархатнымъ или цвѣточнымъ; учениками его были Петръ Гизецъ и Яковъ Фукъё. Потомъ Давидъ Винкебоомъ и Роландъ Савери (1576—1639), который отличался какимъ то болѣе величавымъ характеромъ. Къ ихъ направленію примыкали многіе другіе. Годокусъ де-Момперъ рознится отъ нихъ своимъ фантастическимъ формованіемъ почвы. — Далѣе, и въ эту область искусства вступаютъ съ своей могучею естественностью Рубенсъ, чтобы разрѣшить всѣ условные ея элементы въ свободную, радостную и полную кипучей силы жизнь. Лучшими послѣдователями его по части пейзажной живописи были Лука ван' Уденъ и Петръ Снайерсъ, въ особенности же Янъ Вильденсъ, котораго самъ Рубенсъ часто занималъ работами.

Иначе заявила себя голландская школа, которой труды, начавшись только послѣ конца 16-го столѣтія, подобно произведеніямъ голландской портретной живописи, направились сперва къ совершенно простому и беззащитчивому воспроизведенію туземной обстановки, но проявили уже и здѣсь привлекательное чувство любви къ своему родному. Съ такимъ именно характеромъ представляются пейзажныя картины Яна Геррига Кѣйна, Теодора Камингѣйзена, особливо Іоанна ван' Гойсена (1596—1636), а также близкихъ къ нему Саломона Рѣйедаала и Петра Молина старшаго. Изъ ван' Гойсовыхъ учениковъ слѣдуетъ назвать Адриана ван' дер' Кабеля, который однакожь очень мало занялъ отъ своего наставника. — Къ значительному развитію повело голландскую пейзажную живопись непосредственное вліяніе Рембрандта, сумѣвшаго внести въ нѣкоторыя изъ пейзажныхъ своихъ картинъ рѣшительную мощь своего субъективнаго таланта и выразить совершенно особое строеніе души въ свѣтовыхъ эффектахъ и въ неуловимой игрѣ свѣтотѣни. — При подобныхъ условіяхъ возникаютъ разнообразныя явленія, знаменательнаго характера; не столько заботясь о величавости формъ и массъ, сколько оставаясь вѣрны простымъ подлинникамъ своего родного края, художники удивительно схватываютъ въ этихъ пейзажахъ все житье-бытье окружающей ихъ природы, такъ что она предстаетъ намъ какъ бы одушевленною, осмысленной, и потому вполне понятной сердцу человѣка. Это мы видимъ въ утренней свѣжести и ясности, какихъ полны картины Іоанна Вейнантса (1600—1677); въ осеребренныхъ мѣсяцемъ милѣйшихъ пейзажахъ Артуса ван' дер' Неэра (1619—1683); въ томъ укромномъ раздольѣ, каковымъ проникнуты граціозныя листки (больше вытравленныя гравюры, нежели картины) Антона Ватерлоо (1618—1660). За тѣмъ слѣдуетъ Альдертъ ван' Эвердингенъ (1621—1675), который большую часть своихъ картинъ основалъ на изученіи норвежской горной природы и, подобно такому элементу, выработалъ себѣ серьезно-

величавый стиль. Его то взялъ въ образецъ глубокомысленно-поэтической Яковъ Рёйседааль (род. около 1655, умеръ въ 1681). Созданія этого мастера дышатъ тѣмъ возвышеннымъ, но вмѣстѣ и жуткимъ чувствомъ пеловальнаго тренета, какое наводитъ на насъ природа въ своемъ уединеніи, — все равно переноситъ ли онъ зрителя въ заброшенную пустыню, въ сумракъ шумящихъ лѣсовъ, на поросшія кустарникомъ развалины прежняго людскаго блеска, или низвергаетъ съ высоты скаль бурный потокъ, освѣщая таинственную мглу падъ нимъ тренетнымъ лучемъ мѣсяца. Къ Якову Рёйседаалу примыкаютъ потомъ много пейзажистовъ, которые съ большею или меньшею своею своеобразностью, съ болѣе или менѣе поэтическимъ талантомъ стараются идти его путемъ. Къ числу ихъ принадлежатъ: Миндергаутъ Хоббема, замѣчательный въ высшей степени энергической естественною правдою, ясностью и законченностью своей техники; І. П. де Врійсъ, А. ванъ Борсумъ, І. ванъ Хагенъ, І. Ронтбаутъ, Іос. Куне и др.

Особую и притомъ весьма значительную побочную вѣтвь голландской пейзажной живописи представляютъ, соотвѣтственно вѣдшимъ бытовымъ условіямъ парода, морскіе виды и картины. Художники по этой части умѣютъ и здѣсь наглядно передать какъ самый характеръ влажной стихіи, такъ и бодрую силу дѣйствующихъ на зыбкомъ ложѣ ея людей. Ходъ развитія тотъ же самый, что и въ собственно-пейзажной живописи у Голландцевъ. Работы первой поры 17-го столѣтія только воспроизводятъ просто и безъ затѣй явленія окружающей природы; таковы морскія картины Адама Виллартеа, Іоанна Парцеллеса, Іоанна Петерса; оживленіе и многоподвижнѣе произведенія Бонавентуры Петерса, Яна Берестратена, Симона де-Влігера, А. Смита и т. д. — Высоко-поэтическими выступаютъ и здѣсь нѣкоторыя созданія Якова Рёйседаала, къ которому примыкаютъ за тѣмъ лучшіе по этой части художники: Лудольфъ Бакгёйзенъ (1634—1709), особенно отличившійся въ морскихъ буряхъ, и Вильгельмъ ванъ де-Вельде (1633—1707), чьи картины преимущественно изображаютъ самый элементъ, столь коротко знакомый голландскимъ мореходамъ. Прекрасными мастерами въ томъ же родѣ были еще: Гендрикъ Дуббельсъ, І. ванъ деръ Канелле, Авраамъ и Іоаннъ Сторкъ, Регнеръ Ноомсъ, по прозванію Зеэманъ, Л. Верехёйръ, М. Маддерстегъ, В. Витринга и мн. др.

Такимъ же образомъ вырабатывается въ особую отрасль и архитектурная живопись. Художники по этой части всё усилие стремятся уловить красивые свѣтовые и воздушные эффекты, и нередко усѣиваютъ въ этомъ; но картины ихъ носятъ въ большинствѣ случаевъ декоративный только характеръ. Одинъ изъ раннихъ и извѣстнѣйшихъ мастеровъ по этому роду живописи былъ Петръ Неэфеъ старшій (род. въ 1570 г.). За нимъ слѣдуютъ въ теченіе 17-го вѣка Петръ Саапредамъ, Г. ванъ Стеэвникъ младшій, Д. де-Блійкъ, В. ванъ Бассенъ, Д. ванъ Деэленъ, Э. де-Витте, І. ванъ Шиккеленъ, І. Герингъ. Выше всего, произведеннаго этими художниками, стоитъ одинокое то, что создалъ и по архитектурной живописи Яковъ Рёйседааль. — Веселымъ, солнечнымъ изображеніемъ

городскихъ площадей особенно отличался Іоаннъ ван' дер' Гейденъ (1637—1732). Хорошимъ подражателемъ ему былъ Гергардъ Беркгейденъ (1645—1698).

Третье направленіе пейзажной живописи, и относительно художественной обработки, и относительно избранныхъ для него образцовъ, вполне принадлежитъ Италіи. Какъ въ области итальянскаго жанра, такъ равно и здѣсь явилось напередъ нѣсколько туземныхъ художниковъ. Важнѣйшимъ изъ нихъ былъ Аннибале Караччи, о которомъ мы упоминали уже въ итальянской исторической живописи, и притомъ какъ объ одномъ изъ самыхъ характерныхъ представителей эклектицизма. Пейзажныя его картины нѣсколько отзываются тиціановскою манерою; вѣрный и здѣсь стилистическому стремленію эклектиковъ, онъ со смысломъ умѣетъ схватить пластическія формы землеочертанія и дроворастительности Италіи, расположить ихъ въ крупныхъ линіяхъ и простыхъ массахъ, и придать имъ рѣшительнымъ тономъ колорита серьезный и спокойный характеръ. Ему усгѣнно соревновали: Джованни Франческо Гримальди (1606—1680), настоящій пейзажистъ Караччиевской школы; Доменикино, Гверчино и Альбани, послѣдній, соотвѣтственно его своеобразности, съ болѣею склонностью къ негольски-приглядной обработкѣ. — Далѣе подходит къ Аннибалу Караччи его современникъ и собственно говоря образецъ, Нидерландецъ Пауль Брилъ (1554—1626), который вышелъ изъ старо-брабантской школы пейзажистовъ, но освободившись вскорѣ отъ условной ея обработки, чрезвычайно способствовалъ развитію болѣе свѣжаго и вмѣстѣ наблюдающаго свѣтовые и воздушные эффекты — итальянскаго направленія. — Затѣмъ слѣдуетъ Французъ Николай Пуссенъ, уже приведенный выше историческій живописецъ. И въ пейзажахъ его замѣчаются то же пластическое спокойствіе, та же опредѣленность, только доведенныя еще рѣшительнѣй до болѣеаго спокойствія, до высшей серьезности; въ нихъ есть что-то напоминающее простоту и четкую ясность антика (немногія пейзажныя картины классической древности, уцѣлѣвшія до нашихъ дней, дѣйствительно носятъ на себѣ тотъ же самый характеръ); и здѣсь это еще прямѣе бросается всякому въ глаза, нежели въ историческихъ его картинахъ. Часто, для болѣе отчетливой характеристики своего пейзажа, употребляетъ онъ красивыя архитектуры въ стилѣ древности. — Обокъ съ нимъ стоитъ его ученикъ, Гаснаръ Дюгдъ, прозванный Гаснаркомъ Пуссеномъ (1613—1675); у него эта строгая серьезность отрадно умягчается тѣмъ, что онъ проводитъ по своимъ пейзажамъ творчески-живительное дыханіе воздуха, то въ ясномъ новѣвѣ легкаго вѣтерка, то въ мрачномъ напорѣ грозной бури. — Но высшей своей законченности итальянское направленіе достигаетъ въ картинахъ третьяго мастера, Лотарингца Клода Желё, прозваннаго Клодъ Лорреномъ (то-есть Лотаринцемъ, 1600—1682). Въ его очаровательныхъ пейзажахъ пластическая строгость линій разрѣшается въ са-

мую граціозную гармонію; какая-то мягкая, плавно-текучая жизнь развертывается въ свѣтотѣни лѣса и стелется по яркимъ коврамъ луговъ; какой-то эфирный свѣтъ, въ своихъ дивныхъ постепенностяхъ и переливахъ, живительно наполняетъ и даль и близость. Подобно тому какъ захватывающій душу Рёйсдааль спускается въ глубочайшіе тайники природы, такъ точно Клодь-Лорренъ возводитъ на свѣтлыя, солнечныя ея высоты.

Къ этимъ великимъ мастерамъ примыкаетъ значительное число послѣдователей, преимущественно Нидерландцевъ. У большей части изъ нихъ грандіозныя пуссеновскія формы сливаются съ тѣмъ особеннымъ блескомъ воздушныхъ пространствъ, который свойственъ Клодь-Лоррену; только необходимо замѣтить, что почасту, особенно у пейзажистовъ сравнительно позднѣйшей эпохи 17-го и начала 18-го столѣтія, эта блестящая обдѣлка воздуха переходитъ въ какую-то стоячую манеру, и что влѣдствіе того картины ихъ хотя и бьютъ на идеальный эффектъ, но достигаютъ послѣдняго только искусственными средствами. Важнѣйшими въ ряду такихъ художниковъ слѣдуетъ вонервыхъ назвать: Германа Сваевельта, Клодь-Лорренова ученика (1620—1680), Іоанна Бота (1610—1651) и Адама Пейнакера (1621—1673). У этихъ больше проглядываетъ въ цѣломъ элементъ Клодь-Лоррена. Другимъ вліяніямъ слѣдуютъ: Яковъ ванъ Артуъ и отличныи ученикъ его Корнелисъ Гёйзманъ изъ Мехельна, Варооломей Брезенбергъ, Петръ ванъ Асхъ, Каспаръ и Петръ де-Витте, Іоаннъ Францъ Эрмельсъ (изъ Пѣмцевъ), Фредерикъ Мушеронъ и т. д. Уже не советѣмъ удовлетворительнымъ является этотъ стиль въ исходѣ 17-го вѣка у Альбрехта Мейеринга, Исаака Мушерона, и у мн. др. Большая часть пейзажистовъ конца 17-го и начала 18-го вѣка держится напротивъ болѣе пуссеновскаго направленія; таковы Францъ Милье, по прозванію Франсискъ, Іоаннъ Глауберъ, по прозванію Полидоръ, І. Ф. ванъ Влуменъ, по прозванію Оризонте, Н. Рейсбраакъ, Римлянинъ Крешенціо ди-Оццоріо, и мн. др.

Совершенно самостоятельнымъ явленіемъ въ области той пейзажной живописи, которая беретъ за образецъ формы итальянской природы, выступаютъ пейзажи Сальватора Розы. Правда, и они напоминаютъ иногда отчасти идеальную манеру Клодь-Лоррена; но обыкновенно природа является здѣсь болѣе съ мрачной своей стороны, задуманная съ какою-то страстной свирѣпостью. Дикія горныя ущелья, сквозь которыя несетъ бурный вихрь, воздухъ отягченный грозными тучами, штафажъ, состоящій изъ разбойниковъ или одинокихъ пустыножителей, часто придаютъ этимъ картинамъ особенную фантастическую прелесть. Учениками Сальватора Розы по пейзажной живописи были Бартоломмео Торреджани и Доменико Гарджуоли, по прозванію Микко Спандаро. Въ близкомъ къ этому направленіи даль себя замѣтитъ Нидерландецъ Петръ де-Молинь, по прозванію Темпеста (1636—1704).

Почти противоположное явленіе представляетъ Германъ Сахтлевенъ или Зафтлевенъ (1609—1685), съ своими картинами сѣверной природы (преимущественно романтическихъ береговъ Рейна, которыми оль силошъ

пользуется свободно, только как мотивами, разсыная на нихъ, въ видѣ штафажа, ярмонки, и т. п.). Последователемъ этого художника былъ Іоаннъ Гриффѣ.

Въ 18-мъ столѣтіи заслуживаютъ вниманія: Венеціанцы Антоніо Канале (1697—1768) съ племянникомъ и ученикомъ своимъ Бернардо Беллотто, оба прозванные Каналетто, оба отличные въ перспективахъ городовъ, особенно венеціанскихъ каналовъ; первый изображаетъ ихъ обыкновенно просто, безъ великихъ затѣй, при отличной живописной обдѣлкѣ, а послѣдній—нѣсколько декоративнѣе; (изъ подражателей Антоніо слѣдуетъ назвать Джакомо Маріэски и сверкающаго остроуміемъ Франческо Гварди);—дальше замѣчательны, принадлежащіе больше къ вышеуказанному идеалистическому направленію: Французъ Жозефъ Вернетъ (1714—1789), особенно извѣстный своими морскими бурями, и Англичанинъ Ричардъ Вильсонъ, писавшій почти только одиѣ классическія мѣстности во вкусѣ Гаспара Пуссена, тогда какъ современникъ его, Томасъ Генебордъ, о которомъ мы упоминали въ числѣ портретистовъ, переносилъ на холстѣ самыя простыя закоулки своей родины, обнаруживая при этомъ бойкость кисти и блестящій колоритъ.

§ 3. Соединеніе пейзажа съ жанромъ.

За особый родъ кабинетной живописи должно считатьъ тѣ картины, гдѣ жанръ и пейзажъ соединяются въ одно взаимно-обусловливающееся цѣлое, а не такъ, чтобы одинъ служилъ другому только обрамовкою или штафажемъ. Нѣсколько знаменательныхъ произведеній въ этомъ родѣ встрѣчаются уже около начала 17-го столѣтія. Нѣкоторыя изъ нихъ подходятъ къ работамъ старобрантековской пейзажной школы; въ нихъ по большей части передаются какія-нибудь нестрыя гульбища, наполняющія своей суматохой игривый и цвѣтистый блескъ природы. Именитымъ мастеромъ этого направленія слѣдуетъ назвать Адріана ванъ деръ Вейне (1589—1662).—Другіе, подобно Павлу Брилю, отъ пріемовъ этой школы, переходятъ, къ итальянскому направленію; ихъ лицевыя изображенія принадлежатъ по большей части священной исторіи или мноу классической древности, такъ что если формы природы здѣсь поидеальнѣе, зато имъ противопоставлены и идеальныя также фигуры. Особенно отличился въ такомъ родѣ одинъ нѣмецкій художникъ, Адамъ Эльцгеймеръ (1574—1620), чьи картины выполнены обыкновенно очень нѣжно и миловидно. Подражатель его, Корнелій Пуленбургъ (1586—1660), замѣчательенъ прекрасными тонами воздуха и тонкой плавностью обдѣлки. Менѣе привлекательны ученики его: Іоаннъ ванъ деръ Лисъ, Варооломей Бреэнбергъ, І. ванъ Гаансбергенъ и А. Кёйленбургъ, являясь то просто бездарными, то холодными и манерными.

Всего знаменательнѣе развернулся этотъ родъ живописи въ тѣхъ картинахъ, для которыхъ сюжетомъ избирались собственно идиллическія состоя-

нія быта, безмятежное еще сожителство чловѣка съ природою, — особенно сцены пастушеской жизни и тому подобныя отношенія, при чемъ естественно выступаютъ наружу тонкое наблюденіе различныхъ фигуръ животныхъ и естественнаго обихода ихъ въ своемъ собственномъ кругу. Это идиллическое, болѣе или менѣе поэтизирующее направленіе отводитъ однако взоръ сѣверныхъ художниковъ отъ простыхъ и скромныхъ явленій родного края; блескомъ и ароматомъ южной природы, куда охотно переносится такого рода сцены, стараются они вызвать болѣе поэтическое настроеніе и въ зрителѣ. Такимъ образомъ, относительно пейзажной части, картины эти примыкаютъ обыкновенно къ итальянскому направленію и слѣдуютъ его дальнѣйшему ходу. Иногда, отступаясь уже отъ настоящей идилліи, онѣ выводятъ сцены итальянской пародной жизни, которыхъ обдѣлка въ такомъ случаѣ приближается къ натуралистическому направленію исторической живописи у Итальянцевъ. — Прекраснѣйшая и благороднѣйшая выработка этой идиллической манеры представляется въ картинахъ Альберта Кейна (род. 1606), съ кѣмъ въ теплотѣ свѣта и бойкой игрѣ кисти не сравнится ни кому; далѣе — у полнаго задумчивости Адриана ванъ де-Вельде (1639—1672), у щеголевато-изящнаго К. Дюжардена (1635—1678) и у Николая Беркгема (1624—1683), хотя послѣдній, при большой многосторонности, не всегда бываетъ чистъ въ художественномъ чувствѣ, и любитъ немного пустить пыль въ глаза одной вышнностью; наконецъ — у Іоанна Асселина (1610—1660). Вслѣдъ за ними можно назвать еще Дирка ванъ Бергена, П. ванъ деръ Лейя, В. ванъ Ромейна, К. Кломна, Авраама Бегейна и мн. др. — Къ значительнѣйшимъ мастерамъ, болѣе выводившимъ сцены итальянской пародной жизни, нежели идиллическія состоянія, принадлежатъ Іоаннъ Мійль (1599—1664) и Іоаннъ Лингельбахъ (1625—1687); послѣдній, родомъ изъ Франкфурта, преимущественно любилъ писать итальянскія морскія пристани. (Также точно Беркгемъ и Везникъ). У большинства этихъ живописцевъ важнѣйшую часть картины составляетъ изображеніе стада рогатаго скота; изъ нихъ особенно отличился: Іоаннъ Генрихъ Роосъ (1631—1685) и сынъ его Филиппъ, прозванный Роза ди-Тиволи (т. е. тиволийскою розой), а равно живописцы овецъ Яковъ ванъ деръ Дусъ и Іоаннъ ванъ деръ Меэръ младшій.

У послѣднихъ менѣе замѣтно умысла изобразить идиллическое состояніе, а потому и самый пейзажъ получаетъ здѣсь опять нехитрый сѣверный характеръ. Какъ совершенно простыя, но съ неподражаемою вѣрностью природѣ выполненныя картины прозаичной пастушеской жизни сѣвера, пользуются самой высокой и заслуженной славою работы Павла Поттера (1625—1654).

Самобытнымъ въ своемъ родѣ художникомъ противустоитъ ему Филиппъ Вуверманъ (1620—1668). Онъ любитъ изображать полевою, въдомашнюю жизнь высшихъ сословій, — охотничьи сцены по преимуществу, и при этомъ, подобно живописцамъ идиллическаго направленія, выводитъ пасущійся скотъ, и особенно лошадь, во всемъ благородствѣ ея склада и со всею смѣлостью въ движеніяхъ. Щегольская приглядность обдѣлки вполне отвѣчаетъ выбору такихъ сюжетовъ, а ясный, свѣтлозарный блескомъ на-

питанный воздух обвѣваетъ ихъ съ своей стороны какою-то поэтической гармоніей. У него нашлось множество подражателей, въ томъ числѣ братья его Петръ, потомъ Іоаннъ изъ Бреды и К. ван' Фаленсъ.

§ 4. Картины животныхъ и домашняго затишья.

На ряду съ пейзажемъ и жанромъ развиваются въ то же время разнородныя другія изображенія, и притомъ такія, въ которыхъ именно то, что историческія картины допускали только въ видѣ побочной принадлежности или прикрасы, обдѣлывалось уже самостоятельно и съ высокоразвитымъ художественнымъ смысломъ въ отрадную для чувства и вмѣстѣ блестящую декорацию.

Сюда относится вопервыхъ живопись животныхъ. Въ саомытномъ своемъ значеніи и въ противоположность сейчасъ упомянутымъ пейзажно-идиллическимъ картинамъ, она особенно занимается гонимыми животными, которыя, всего чаще для украшенія охотничьихъ замковъ знати, ишнута въ большомъ размѣрѣ, схваченныя или въ полномъ выраженіи своей живости, или же въ видѣ только-что умерщвленной добычи, сложенной въ пеструю кучу, какъ трофей, при чемъ мягко-волнистый лоскъ звѣриной кожи и красивый блескъ птичьяго пера представляютъ разнообразныя и пріятныя для глазъ контрасты. И здѣсь опять знаменательно выступаютъ Рубенсово вліяніе; нѣсколько охотничьихъ картинъ его руки совершенно вводятъ насъ въ бытъ животнаго царства. Такою жъ въ своемъ родѣ величавою энергіей отличаются картины животныхъ его друга, Франца Снейдера (1579 — 1637), который неключительно принадлежитъ этой области, какъ превосходнѣйшій въ ней художникъ. Къ нему примыкаютъ даровитый Пауль де-Восъ, Іоаннъ Фейтъ (1625—1700), Карлъ Рутгартъ, Авраамъ Гондіусъ, К. Леліэнбергъ и Іоаннъ Везпикъ (1644—1749) съ подражателемъ своимъ Диркомъ Валькенбургомъ; послѣдніе особенно замѣчательны въ живописномъ изображеніи пернатой дичи. Однимъ изъ позднѣйшихъ живописцевъ гонимыхъ звѣрей былъ Нѣмецъ Іоаннъ Эліасъ Ридингеръ (1695—1767), не на столько уже законченный въ художественной обдѣлкѣ. — Нѣкоторые, какъ наприм. Мельхіоръ Гондекутеръ (1636—1695), Адріанъ ван' Утрехтъ и Нѣмецъ Петръ Карлицъ спустились съ высотъ аристократической сферы, довольствуясь изображеніемъ скромныхъ птичьихъ дворовъ.

Другой, важный также, отдѣлъ этого рода живописи состоитъ изъ фруктовыхъ картинъ, гдѣ на красивыхъ столикахъ выставлены всѣ снадобья хорошей голландской закуски, художественныя кубки и кружки, сверкающая хрустальная посуда, омары, крабы, устрицы, и наконецъ разнообразнѣйшіе плоды, и гдѣ, обруку съ глубокимъ погруженіемъ художественнаго смысла въ избранный сюжетъ, обнаруживается очаровательнѣйшая гармонія красокъ и миловидно игривая свѣтотѣнь. Изъ отличныхъ мастеровъ по этой части, принадлежащихъ началу и срединѣ 17-го столѣтія, должно привести: Іоаннъ

Давида де-Геэма (1600—1674) и сына его Корнелия, Адриансена, Хеду, Петра Назона, Томаса Лиеговена (уже разъ названнаго въ числѣ подражателей Теньерса) и мн. др. — Совѣтъ особымъ направленіемъ идетъ Янъ ванъ Кессель, который, подражая Брѣйгелю, писалъ цвѣты, насѣкомыхъ, рыбъ, потомъ разные бездушные предметы, особенно вооруженія, наконецъ забавныя обезьяныя штуки, на манеръ Теньерса. Эвертъ и Виллемъ ванъ Лалъстъ, принадлежащіе также къ закусочнымъ живописцамъ, были мастера, въ особенности послѣдній, на щегольски-законченныя изображенія охотничьихъ снарядовъ, ружей, ягдташей и т. п. съ битой пернатой дичью.

Третій главный отдѣлъ составляетъ, наконецъ, живопись цвѣтовъ, которыхъ милостивые облики, иногда въ соединеніи съ плодами, подбираются въ прелестнѣйшія декоративныя картины. Здѣсь чувство красокъ, въ малѣйшихъ цвѣтооттѣнкахъ и переходахъ, чувство гармоническаго ихъ сочетанія въ подробностяхъ и въ цѣломъ, находитъ себѣ сподручнѣйшее поле для совершенно свободнаго и самостоятельнаго развитія. Тонкая и вдумчивая наблюдательность къ разнообразной игрѣ садовыхъ цвѣтовъ наглядно предстаетъ намъ и въ той чужь не страстно-поэтической особенноти голландской торговли, что отъ развитія какой-нибудь цвѣточной луковичы тамъ часто зависитъ блестящій или бѣдственный жребій богатѣйшихъ коммерческихъ домовъ. — Къ сравнительно раннимъ мастерамъ, непытавшимъ свои силы надъ самостоятельными цвѣточными картинами, принадлежитъ Іоаннъ Брѣйгель, который и обязанъ имъ своимъ прозвищемъ «цвѣточный Брѣйгель», а также братъ его Авраамъ. Съ бѣльшимъ вкусомъ и уже помягче писалъ его ученикъ Даніиль Сегерсъ (1590—1660), къ которому примыкаетъ ванъ деръ Спелтъ; далѣе идутъ: Авраамъ Миньіонъ (изъ Нѣмцевъ), Марія ванъ Остервикъ, Яковъ Вальскапсель и Янъ ванъ Соппъ. Чрезвычайная утонченность и щеголеватость, даже иногда въ ущербъ общей гармоніи, обнаруживаются наконецъ въ работахъ знаменитой цвѣтописицы Рахили Рѣйшъ (1663—1750) и въ картинахъ Іоанна ванъ Гѣйсеума (1682—1749).

Произведенія двухъ послѣднихъ, по своей самобытной художественной цѣнности, рѣшительно принадлежать къ важнѣйшему изъ всего того, что представляетъ намъ 18-й вѣкъ вплоть до новыхъ уже явленій въ самомъ его неходѣ. Въ милостиво-свѣтлой игрѣ ихъ прозвучалъ какъ бы прощальный, дружескій привѣтъ стараго искусства новому.

Въ заключеніе должно сказать еще нѣсколько словъ о подобныхъ же стремленіяхъ по этимъ частямъ въ Италіи и Испаніи. Въ обѣихъ названныхъ странахъ также были туземные живописцы, изображавшіе плоды, цвѣты, домашнее затишье и т. под., но почти ни одинъ изъ нихъ не обладалъ свойственными Нидерландцамъ тонкостью и приглядностью, тѣмъ полнымъ любви исполненіемъ и той законченностью, которая составляютъ главную прелесть этого рода. Въ Италіи слѣдуетъ назвать: Маріо де' Фіорпи (собственно Пизци), Микельанджело ди-Кампидолью и П. П. Бонци, по прозванью иль-Гоббо де' Караччи или да' Фрутти, изъ римской школы; Джованни Баттиста Кассану и другихъ художниковъ его

семьи, изъ Генуи; Гаспаро Лопеса изъ Неаполя и др. Бартоломмео Беттера и Эваристо де-Баскенисъ, оба изъ Бергамо, писали тщательно и эффектно ковры, музыкальные инструменты и т. п.

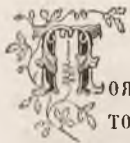
Въ Испаніи есть не только пейзажи, но даже фруктовыя и цвѣточныя картины такихъ мастеровъ, какъ Веласкесъ и Мурильо. При живыхъ сношеніяхъ съ Нидерландами, и въ Испаніи необходимо долженъ былъ возникнуть сильный спросъ на произведенія разнаго рода пейзажной и кабинетной живописи, что разумѣется вызвало туземныхъ художниковъ испытать свои силы по этой части. Такъ мы видимъ, что Эстебанъ Марчъ пишетъ батальныя картины, Гуаиъ де-Толедо морскія сраженія, Генрике де-лае' Маринасъ славится какъ морской живописецъ; въ пейзажахъ особенно отличаются вышеупомянутый даровитый ученикъ и зять Веласкеса, Гуаиъ Баттиста дель-Мазо, и Игнасіо Иріарте. Но чрезвычайно полюбились тамъ въ 17-мъ столѣтіи картины домашняго затишья, въ особенности изображенія фруктовы и цвѣтовы, врозванныя *bodegon*, *bodegones* (то есть мясными лотками, разносными харчевнями), которыхъ бездна въ мадридскомъ музеѣ. Старѣйшими изъ этихъ живописцевъ были Гуаиъ ван' дер' Гамеъ (род. около 1590) и одноименный ему отецъ его, родомъ изъ Нидерландовъ. Вислѣдствіи особенно отличались по той же части: Гуаиъ де-Арельяно изъ Мадрида (1614—1676) и ученикъ его Бартоломе Пѣресъ; еще позже — Геронимо А. Эскверра и Луисъ де-Менендесъ (1716—1780).



ГЛАВА СЕДМАЯ.

ПОЛИТИШАЖЪ (КСИЛОГРАФІЯ) И ГРАВИРОВКА НА МЪДИ, ДО КОНЦА ОСЬМНАДЦАТАГО
СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.



оявленіе ксилографіи (деревогравюры) и гравюры на мѣди, то-есть размноженіе рисунка посредствомъ печати, составляетъ самый характеристическій признакъ всего художественнаго періода новѣйшей эпохи. На работы по этой части уже не разъ было указано въ предъидущихъ главахъ, поскольку оно было необходимо для удовлетворительной оцѣнки многосторонняго стремленія и направленія разныхъ художниковъ въ частности; теперь предстоитъ намъ прослѣдить въ болѣе обширномъ обзорѣ ходъ технической выработки политинажа и гравюры, начиная съ первыхъ ея шаговъ. Потому что, хотя объ эти отрасли, по духовному содержанію доставляемыхъ ими изображеній, и примыкають къ тѣмъ ступенямъ художественнаго развитія, о которыхъ говорено выше; однакожь собственно техническая ихъ выработка (въ особенности выработка гравюры на мѣди) идетъ почти независимой, часто даже противоположною тѣмъ ступенямъ дорогой; она движется въ правильной постепенности отъ перваго опыта къ возрастающему совершенству и обыкновенно всего замѣчательнѣе развертывается въ тѣ времена, когда болѣе или менѣе оцѣтительнѣе недостатокъ истинно-глубокаго художественнаго смысла. Есть иѣчто самобытное, своеобразно-вѣское въ этой техникѣ, что имѣеть право на особую оцѣнку; преимущественно приложима она къ тѣмъ работамъ, которыя имѣють цѣлью воспроизведеніе наличныхъ уже художественныхъ созданій. Вообще можно сказать, что эти размножающія и воспроизводящія искусства составляютъ противоположный полюсъ къ (ослабѣвшей) архитектурѣ новѣйшаго времени.

§ 2. Политинажъ.

Изъ двухъ главныхъ видовъ этой техники первымъ предстасть намъ политинажъ,¹ изображающій рисунокъ вырѣзаннымъ въ рельефъ; зачало и главная разработка его принадлежатъ Германіи; но относительно высшаго своего значенія онъ вскорѣ подчиняется младшему по времени гравировальному дѣлу. Различные болѣе или менѣе грубые клейма, чеканы, штемпели, изготовляемые съ незапамятныхъ временъ для разнородныхъ цѣлей, служили для политинажей ближайшимъ образцомъ. Съ началомъ 15-го вѣка встрѣчаемъ мы первые такого рода оттиски грубо-очерченныхъ рисунковъ на игорныхъ картахъ и на образахъ святыхъ. Самую раннюю помѣтой, какую находимъ на одномъ изъ подобныхъ листковъ, изображающемъ св. Христофора, оказывается 1423-й годъ; (этой ксилографіи извѣстны два оттиска: одинъ, изъ буксгеймской чертозы, въ библіотекѣ лорда Спенсера въ Алъторпѣ, другой въ парижской Библіотекѣ). Однако недавно возникло сомнѣніе насчетъ того, относится ли означенный годъ ко времени происхожденія этого листочка; самое изображеніе носитъ еще явно готическій пошибъ.² Къ такого рода листкамъ примыкаютъ потомъ разныя книги съ ксилографическими картичками, возникшія около середины или въ третьей четверти 15-го вѣка, изображенія къ Апокалипсису, къ Пѣсни Пѣсней, такъ-называемая Библія Нищихъ, Зеркало спасенія и т. п. И въ нихъ обдѣлка ещѣ простая и грубая; на контурныхъ рисункахъ только мѣстами, и то скудно, обозначается иногда тѣнь. Значительное вліяніе на выработку политинажа оказалъ подконецъ столѣтія Михаилъ Вольгемуть; въ листкахъ, исполненныхъ подъ его руководствомъ, впервые замѣтно стремленіе къ болѣе опредѣленному тѣневому эффекту.

Въ первой половинѣ 16-го столѣтія развернулась въ области политинажа столько же значительная, сколько и благоусиѣнная дѣятельность. Главнымъ образомъ принадлежитъ она франконской школѣ и художникамъ еродственнаго ей направленія. Всѣ почти именитые мастера этого времени обращались къ рѣзцу ксилографа для размноженія своихъ композицій, иногда въ цѣлыхъ многолистныхъ серіяхъ или рядахъ; такъ дѣлалъ въ особенности Альбрехтъ Дюреръ, такъ же потомъ Бургкмайръ, Шёйффелинъ, Лука Крапахъ и ми. др. Чтобы мастера эти сами рѣзали по дереву, можно допустить развѣ какъ рѣдчайшій только случай; одинъ Шиклаусъ Мануэль, изъ Берна, является прямо самостоятельнымъ рѣзчикомъ. Вообще ксилографіи этого времени имѣютъ характеръ рисунковъ перомъ отъ руки, которые, по крайней мѣрѣ отчасти, вырѣзываются съ большимъ тщаніемъ и точностью, но обыкновенно безъ всякой особенной заботы къ

¹ Главный трудъ по этой части: A treatise on wood-engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson. — ² Открытый въ 1841 г. въ Мехельнѣ политинажъ, принадлежащій теперь барону Рейффеибергу въ Брюсселѣ (Мадонна посреди четырехъ сидящихъ святыхъ въ саду), помѣченъ правда 1418-мъ годомъ, но, судя по стилю и по костюму, вѣроятно возникъ нѣсколькими десятилѣтіями позже этого.

техническому совершенству самой рѣзбы. Важнѣйшимъ исключеніемъ представляются политипажи, изготовленные по рисункамъ Гольбейна, гдѣ соблюдены своеобразныя техническія условія и вмѣстѣ разработаны на геніально-художественный ладъ; форморѣзцемъ, выполнившимъ значительнѣйшія изъ этихъ работъ по Гольбейну, называютъ, съ большою вѣроятностью, Ганса Лютцельбургера.¹ — Одновременно съ этимъ являются подобныя произведенія и въ Нидерландахъ, между прочимъ политипажи съ рисункомъ Луки Лейденскаго.

Итальянскія ксилографіи были вообще не такъ значительны, даже и при высокомъ развитіи искусства въ 16-мъ столѣтіи; потому что здѣсь меньше заботились о технической выработкѣ и удовлетворялись болѣе одной эскизною обдѣлкой. Гораздо лучше выработался вошедшій тамъ въ большое употребленіе особый родъ этого производства, хотя первоначальное его изобрѣтеніе также принадлежитъ Германіи. Это такъ-называемыя кьярескуры (свѣтотѣпки), подражаніе тушованнымъ рисункамъ, при чемъ контурныя линіи и разные слои тѣней оттикеваются другъ на другѣ разными досками. Въ раннюю пору 16-го столѣтія отличался по этой части Уго да-Карри, а впоследствии Андреа Андреани (мастеръ впрочемъ и на простые политипажи).

Уже во второй половинѣ 16-го вѣка ксилографія значительно отстаетъ передъ гравюрой. Стремленіе догнать послѣднюю въ ея выработанный обдѣлкѣ свело политипажъ на такой путь, котораго условія векорѣ оказались ему не подеилу. Лучшія художественскія дарованія сплошь обратились къ блестящему грабштихелю или къ легко-подвижной радировальной иглѣ. — Въ 17-мъ вѣкѣ политипажъ, безъ всякаго уже почти художественнаго значенія, обыкновенно употребляется только для грубаго украшенія книгъ. Важнымъ въ своемъ родѣ изытаніемъ можно назвать лишь нѣкоторыя попытки въ Нидерландахъ, гдѣ, благодаря Рубенсу, пробудилась новая и небезуспѣшная на ту пору дѣятельность и по этой части. Въ качествѣ отличныхъ ксилографистовъ слѣдуетъ въ этомъ отношеніи замѣтить К. ван' Сихема и К. Легера, изъ которыхъ послѣдній удачно работалъ по Рубеновымъ образцамъ. — Такъ же неблагоприятно было для политипажа 18-е столѣтіе, пока въ послѣдней его половинѣ не сталъ онъ снова подыматься въ Англии. Томасъ Бьюнкъ (1753—1828) основалъ здѣсь отличную школу, которая собственно и повела къ пышному блестящему развитію ксилографіи.

§ 3. Гравюра на мѣди.

Гравюра на мѣди² имѣла значительныхъ себѣ предшественниковъ въ тѣхъ рѣзныхъ по металлу рисункахъ, которые часто выполнялись еще въ

¹ Мы не можемъ коснуться здѣсь ближе великаго спорнаго вопроса о томъ, самъ ли Гольбейнъ вырѣзывалъ свои политипажи, или предоставлялъ это другимъ художникамъ. См. на этотъ счетъ статью Hans Lützelburger въ Нидерландскомъ Künstlerlexicon. — ² Ср. особенно I. G. v. Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst.

древности (преимущественно у Этрусковъ) и въ Средніе Вѣка. Между послѣдними особенно важны черневые изображенія (ніэлы), въ которыхъ углубленные штрихи наполнялись темнопѣвнымъ славомъ и которыя, при мелкой и отчетливой выработкѣ, служили украшеніемъ разной утвари и посуды. Сколько однакожь ни обыкновенны были подобныя издѣлія, кажется лишь не многимъ ранѣ середины 15-го вѣка возникла мысль о томъ, что ими весьма удобно дѣлать оттиски. Ближайшій къ этому поводъ данъ безъ сомнѣнія ксилографіей, да и вообще стремленіемъ той эпохи къ выработкѣ размножающихся изобразительныхъ средствъ; самое открытіе могло произойти въ разныхъ мѣстностяхъ. Обыкновенно (хотя по всей вѣроятности напрасно) приписываютъ его флорентинскому золотыхъ-дѣль-мастеру Мазо Финигверрѣ, который очень славился черевой работой; ему первому пришло, говорятъ, на умъ, до наполненія рѣзбы темнымъ славомъ, вымазать ее жидкой чернотью и оттиснуть прежде на сѣрномъ слѣнкѣ, а потомъ отпечатать и на бумагѣ. Первый оттискъ на бумагѣ сдѣланъ имъ будто бы съ одного, въ 1452 г. изготовленнаго, «Мира» (Рах, то-есть маленькой, художественно-украшенной металлической дощечки, которую давали вѣрующимъ цѣловать, говоря при этомъ: «Миръ тебѣ», Рах тесити), — прямо ли съ этой дощечки, или съ сѣрнаго ея слѣнка, не рѣшено. Этотъ «Миръ», съ черевымъ изображеніемъ Увѣщанія Царицы Небесной, дѣланъ для церкви Санъ Джованни во Флоренціи и находится теперь въ тамошнемъ музее; старый листъ, будто бы оттиснутый съ него до покрытія рѣзбы славомъ, хранится въ парижскомъ Кабинетѣ гравюръ. По различныя подробности всего этого дѣла, а также и годъ изготовленія помянутой дощечки, далеко еще не вполне выяснены.¹ Стиль ея указываетъ, повидимому, на нѣсколько позднѣйшее время, и чуть ли, пожалуй, не вѣроятнѣе, что изобрѣтеніе это, подобно ксилографіи и книжной печати, сдѣлано и первоначально выработано въ Германіи. Здѣсь находимъ всего болѣе старѣйшихъ гравюръ, повидимому восходящихъ отчасти ко времени до 1450-го года (таковы наприм. Страсти 1446-го, которыхъ извѣстно семь листовъ); да и вышняя сторона техники выработалась здѣсь ранѣе, тогда какъ въ Италіи она и вилоть до начала 16-го вѣка остается еще на довольно низкой ступени.

Между тѣмъ для ясности обзора все-таки будетъ выгоднѣй начать съ итальянскихъ гравюръ въ 15-го и 16-го столѣтіи. Характеристическая особенность ихъ та, что, согласно ближайшимъ условіямъ гравировальной техники, они преимущественно налегаютъ на пластическое обозначеніе формы, тщательно заботясь о контурной линіи и за тѣмъ почти только уже намекая на

¹ Такъ наприм. Руморъ (Untersuchung der Gründe etc. Leipzig 1841) утверждаетъ положительно, что этотъ «Миръ» вовсе не тотъ, который заказанъ былъ у Мазо въ 1452 въ году, а скорѣе работа Маттео Ден, 1455 го года. Даже отиудъ не лзя доказать, чтобы бумажный оттискъ, въ которомъ здѣсь главное дѣло, былъ одного времени съ дощечкою; и даже если допустить вѣрность Вазаріева показанія, который относитъ его къ 1460-му году, то и въ этомъ случаѣ извѣстныя намъ съ 1466-го превосходныя гравюры нѣмецкихъ мастеровъ заставляютъ полагать, что искусство это должно было начаться здѣсь задолго до 1460-го.—Ср. статьи Schuchardt'a, въ Kunstblatt 1846, № 12, 17, 24, и статью того же автора въ Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, IV Jahrgang. — Passavant, Peintre graveur.

округлость формъ болѣе или менѣе совершенною оттѣнкой. Первымъ именитымъ мастеромъ по этой части должно выставить Флорентинца Баччіо Балдиини, работавшаго по рисункамъ Саидро Ваттичелли; первая достойная гравюра его рукъ находится въ одномъ печатномъ изданіи 1477-го года. Невиримѣръ его важнѣе былъ живописецъ Андреа Мантенья; онъ возвелъ развитіе и обдѣлку гравюры на гораздо высшую ступень; притомъ вся его пластически-античная манера, съ свойственною ей рельефностью, представляла себѣ сейчасъ указанному направленію самое сподручное поле. Его приѣмамъ слѣдовали Джованни Антонио да-Брешія и Флорентинецъ Робетта. Другіе, какъ наприм. Марчелло Фоголино, Джуліо Кампаньюола, Джованни Марія да-Брешія, Николетто да-Модена, Джироламо Мочетто, Бенедетто Монтанья, Доменико Кампаньюола (о которомъ упомянуто уже какъ о живописцѣ), иногда соединяли съ этимъ стремленіемъ къ живописному еще эффекту.

Новымъ подспорьемъ усѣху итальянской гравировки, въ параллель нынѣшнему тамъ расцвѣту искусства вначалѣ 16-го столѣтія, явился Марк' Антонио Раймонди (рожденный около 1488 г.). Обучившись сперва у Франческо Франчині золотыхъ-дѣлъ-мастерству, онъ въ раннихъ своихъ гравюрахъ обнаруживаетъ понятное сродство съ этимъ художникомъ, а впоследствіи идетъ по стопамъ Андреа Мантени. Вскорѣ однакожь обратился онъ къ Рафаэлю и гравировалъ предпочтительно съ его рисунковъ, а также съ рисунковъ нѣкоторыхъ его сверстниковъ и учениковъ. Величіе Раймонди состоитъ въ пріимчивости къ духу, оживляющему эти рисунки, и въ умѣнны воспроизводить его съ свободнымъ сознаніемъ; и онъ передаетъ опять съ тонкимъ смысломъ черты контура, а въ оттѣнкахъ, не гонясь за одно-стороннимъ техническимъ блескомъ, довольствуется лишь очень незатѣпчивымъ штрихомъ. Гравюры этого мастера существенно необходимо брать въ разсчетъ при оцѣнкѣ той великой эпохи, которой принадлежитъ его дѣятельность. ¹ Къ Марк' Антонио примыкаетъ значительное число послѣдователей. Вонервыхъ два ученика его — Агостино да-Венеція, очень даровитый рисовальщикъ, и Марко да-Равенна. Потомъ неизвѣстный намъ по имени Мастеръ съ игральной костью, который очень близко подходитъ къ Марк' Антонио; Беатрицетъ, скорѣе машинальный подражатель; Энеа Вико и художническая семья Гизи, чьи труды доходятъ уже отчасти чуть не до конца 16 го столѣтія. Значительнѣйшимъ и наиболѣе выработавшимся изъ членовъ этой семьи былъ Джорджіо Гизи, послабѣе — Адамъ и Діана Гизи. Сюда же принадлежитъ еще венеціанскій живописецъ Батиста Франко, или-Семолси, чье художественное направленіе должно было найдти себѣ сподручный элементъ въ гравюрѣ. — Джуліо Боназоне, ученикъ Лоренцо Саббатини, переходитъ уже къ болѣе легкимъ приѣ-

¹ Недавно одна гравюра въ собраніи дюссельдорфской академіи, выполненная также Марк' Антоніемъ, только невиримѣръ грубѣе обыкновеннаго, съ одной изъ Рафаэловскихъ Мадоннъ, подала поводъ приписать самому Рафаэлю по крайней мѣрѣ хоть одинъ опытъ въ этомъ искусствѣ и такимъ образомъ занести великаго мастера въ число гравировъ. См. А. Müller, Ein Kupferstich von Rafael (съ точнымъ спискомъ). Düsseldorf 1860.

мамъ въ смыслѣ маньеристики. Еще несравненно болѣе — Джуліо Саниути. Въ маньеристическій періодъ подконецъ 16-го вѣка итальянская гравировка упадаетъ вообще, и тогдашнія поверхностно-радируемые (вытравленныя) гравюры не способны уже замѣнить благородную серьезность прежнихъ.

Въ Германіи, какъ было замѣчено, гравюра, распространилась и выработалась прежде нежели въ Италіи. Притомъ, сообразно всему сѣверному направленію искусства, въ ней изначала видно болѣе стремленія къ живописной эффектиности; здѣсь особенно соблюдается игра свѣта съ тѣнями, порождаемая слоями тонкихъ, иногда многократно пересѣкающихся, штриховъ. Гравированіе какъ будто болѣе примыкаетъ здѣсь къ отчетливо-приглядной обдѣлкѣ миниатюристовъ, нежели къ техникѣ золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ; работы 15-го вѣка, со стороны внутренняго характера изображеній, обнаруживаютъ тѣ же самыя вліянія ван' эйковской школы, какія мы выше замѣтили въ нѣмецкой живописи. Здѣсь впервыхъ слѣдуетъ привести одного неизвѣстнаго намъ мастера, котораго листки, помѣченные буквами E. S. и годами 1465-мъ и 1467-мъ, носятъ уже отпечатокъ превосходной технической выработки, заставляя слѣдовательно предполагать многолѣтнее предшествовавшее упражненіе и производство. Къ гравюрамъ его присоединяются многія другія, неизвѣстныхъ также мастеровъ, и отчасти раннѣйшей, пожалуй, эпохи. Именитыми гравѣрами конца 15-го вѣка особенно должно выставить: Франца фон' Бохольта, чьи работы носятъ характеръ ван' эйковской школы; Израиля фон' Мекенена, ремесленнаго послѣдователя первому; главное же — Мартина Шонгауэра, чьи важныя заслуги оцѣнены при обзорѣ живописи.

Высшее развитіе искусства, по все еще въ указанномъ чисто-нѣмецкомъ направленіи, представляютъ въ первыя десятилѣтія 16-го вѣка гравюры Альбрехта Дюрера; вышепомянутый живописный принципъ вырабатывается здѣсь съ подлинно мастерской свободою, и вмѣстѣ съ утонченнѣйшею, тщательнѣйшею техникой. Многочисленныя гравюры Дюрера и масса сдѣланныхъ по его рисункамъ политипажей доказываютъ всю неистощимость его гения. Надо притомъ замѣтить, что ему принадлежитъ изобрѣтеніе вытравной гравировки, которой суждено было породить затѣмъ такія интересныя явленія. Къ Дюреру примыкаетъ значительный рой учениковъ и послѣдователей, изъ которыхъ иные, какъ наприм. Г. Альдегреверъ и А. Альтдорферъ, держались своеобразно-нѣмецкой обдѣлки, а другіе умѣли соединить ее съ итальянскою манерой Марк' Антонио, и по большой части не безуспѣшно; въ послѣднемъ отношеніи должно привести Г. Сенса, потомъ І. Бинка, Бартоля и Ганса Зебальда Бегама. Изъ Шоренбергцевъ принадлежать сюда: Лудвигъ Кругъ, о которомъ мы упоминали, какъ объ иконорѣзцѣ, и живописецъ по стеклу Августъ Гиршфогель, преимущественно разработавшій вытравную гравировку. На ряду съ ними слѣдуетъ назвать Луку Крайнаха, чьи гравюры отличаются свободою и смѣлою манерой — Другіе нѣмецкіе мастера, также процвѣтавшіе еще въ первой половинѣ 16-го столѣтія, рѣшительнѣе знаменуютъ переходъ къ итальянскому направленію искусства, и притомъ уже къ извѣстнаго рода манерности; таковы Даниэль Гонферъ изъ Аугсбурга и Шорнберецъ Виргилій Солисъ.

Между Нидерландцами той эпохи особенно выдается Лука Лейденскій чрезвычайной тонкостью и ловкостью въ механизмѣ гравировки, а Диркъ ван' Старенъ (умершій въ 1544 г.) благородною выработкой своеобразно-нидерландскаго типа.

Во второй половинѣ 16-го вѣка, когда наступило общее распространеніе той чистѣйшей обдѣлки формы, которую выработали великіе итальянскіе художники и которая усвоивалась, положимъ, хотя только съ ея вѣншей, болѣе манерной стороны, — тогда достигла высшей ступени и гравировка, по крайней мѣрѣ вразумленіи формальной техники. Это совершилось въ Нидерландахъ, и преимущественно черезъ Голландца Генриха Гольціуса (1538—1617). Ту пластическую обдѣлку, которая проявлялась у старыхъ Итальянцевъ болѣе только намеками, довель онъ до удивительнаго превосходства, умудрившись выполнять съ величайшей точностью все законы моделировки, благодаря размашистому движенію своихъ тѣневыхъ линій, благодаря ихъ наплыву и исчезновенью, благодаря, наконецъ, различнымъ способамъ ихъ взаимнаго пересѣченія. Духовное содержаніе работъ его правда малоцѣнно; но поистинѣ хотѣлось бы почти сказать, что недостатокъ этотъ былъ необходимымъ условіемъ для достиженія такого полновластнаго господства надъ матерьяломъ. Къ нему примкнуло не малое число подражателей; изъ учениковъ его особенно отличились: Яковъ Матгамъ, Іоаннъ Миллеръ и Іоаннъ Сапредамъ. У другихъ, какъ наприм. у братьевъ Саделеръ, изъ которыхъ значительнѣйшимъ былъ Іоаннъ (род. въ 1550), эта обдѣлка переходила въ манерность даже и вѣншею своею стороною.

Усиліями Гольціуса впервые открылось для гравировки такое поле, на которомъ она могла развиваться въ полномъ своемъ значеніи; только при помощи подобныхъ пріемовъ была она способна воспроизводить съ самобытною художественностью произведенія высшаго искусства, передавать, какъ они, полную выработку формы, все вещественныя разности въ явленіи и самую даже видимость цвѣтооттѣнковъ. Эта степенъ технической выработки требовала однакожъ со стороны мастера, желавшаго вступитъ на такой путь, и исключительной отдачи себя гравировальному дѣлу; она перестала уже быть подручною для живописца, который захотѣлъ бы непосредственно выразить и размножить черезъ нее свои художественныя идеи. Вотъ почему живописцы для подобныхъ цѣлей приобѣтали съ тѣхъ поръ къ помощи ради рованія, гдѣ легкая игра радировальной иглы невинимѣрь удобнѣе и прямѣе подчинялась ходу мыслей. Такимъ образомъ нидерландскіе, и особенно голланд-

скіе живописцы 17-го столѣтія (а также нѣкоторые и изъ иноплемѣнныхъ) оставили намъ бездну геніально-набросанныхъ и болѣе или менѣе выработанныхъ радировокъ. Довольно будетъ назвать между ними нѣкоторыхъ, отличившихся по этой части передъ всеми остальными; таковы Павелъ Рембрантъ, который и здѣсь является великимъ мастеромъ свѣтотѣни; Адрианъ ванъ Остаде и К. Дюсартъ; Антонъ Ватерлоо, превосходный въ мелкихъ радированныхъ пейзажахъ; Яковъ Рёйсдааль (оставилъ лишь нѣсколько листовъ); Клодъ-Лорренъ, чьи созданія и въ этой области обличаютъ глубоко-искреннее чувство природы, Г. Сваневельтъ, Іоаннъ и Андрей Ботъ; Николай Беркгеми (радируетъ по большей части картинки животныхъ), Павелъ Поттеръ и ми. др. Иныхъ, какъ наприм. П. ванъ Лаара и ванъ деръ Кабеля, сравнительная легкость техники увлекла къ поверхностной и грубоватой обдѣлкѣ.

Совершеннымъ особнякомъ можно противопоставить сейчасъ названнымъ художникамъ нѣсколько старѣйшаго по времени мастера, Генриха ванъ Гаудта (род. въ 1585), который въ щегольскомъ и свободномъ радирномъ стилѣ выгравировалъ грабштахелемъ цѣлый рядъ композицій Адама Эльцгеймера.

Настоящая усовершенствованная гравировка, въ томъ видѣ, какой далъ ей Гольдцусъ, обязана всесторонней дѣятельности Рубенса первымъ толчкомъ къ новому опять развитію. Онъ собралъ вокругъ себя цѣлый кругъ гравировъ, умѣвшихъ соединить съ новооткрытымъ способомъ обдѣлки ту энергическую полножизненность, ту свободную и эффектную манеру исполненія, которая прямо отвѣчала Рубенсову характеру. Къ числу ихъ принадлежатъ Востерманъ, особенно славившійся портретами; Пауль Понтіусъ Саутманъ, пріятельный утонченностью рисунка; Схелте а-Больвертъ, замѣчательный по живописной болѣе эффектности, и Гондцусъ. Какъ даровитыхъ учениковъ Саутмана должно привести Гону Сёйдеггуфа и Корнелія Вишера, изъ которыхъ послѣдній особенно отличенъ въ свѣтотѣни.

Воинѣ законченная выработка гравюры принадлежитъ Франціи. Нѣсколько произведеній гравировальнаго искусства появились здѣсь уже и под-конецъ 16-го столѣтія; къ внешнемяпущей фонтелеблоской школѣ примкнули также и гравёры, ставши однакожъ къ живописцамъ въ существенную зависимость. Значительнѣйшимъ явленіемъ вначалѣ 17-го вѣка предстаетъ намъ впервые Жакъ Каллб, выполнившій свои фантастико-юмористическія композиціи въ простой, но солидной техникѣ, относительно гравировки. Обокъ съ нимъ шелъ Клодъ Меланъ (род. въ 1604), который съ какимъ-то своеобразнымъ упорствомъ любилъ подводить все силою подъ одинъ слой штриховъ, только что усиленный въ тѣневыхъ частяхъ и разжиженный въ свѣтлыхъ; сечь даже большая голова Христа, его руки, вся изъ одной спиральной (витой) линіи, начинающейся съ конца носа. Сколь ни мало состоятельна такого рода обдѣлка сама по себѣ, несомнѣнно, что и она должна была содѣйствовать усиленіямъ техническаго развитія. — Лучшіе французскіе гравёры процвѣтали во второй половинѣ 17-го вѣка, въ тотъ періодъ, когда достигла своей вершины и французская живопись. Тутъ является вопервыхъ Антуанъ Массонъ (род. 1636 г.), въ чьихъ трудахъ чисто пластическій элементъ,

равно какъ и эффектъ свѣта и тѣни, вообще весь тонъ цѣлаго выработаць до чрезвычайности. За тѣмъ идутъ такіе же превосходные мастера: Франсуа де-Пуальи (1623—1693), Жанъ Непъ (1623—1700) и Клоди-на Бузоннѣ Стелла, отлично гравировавшіе съ Н. Пуссена, далѣе — Робертъ Нантѣй (Nanteuil, 1630—1678); наконецъ всѣхъ выше стоятъ: Жераръ Одранъ (1640—1703) и Николъ Дориньи; изъ нихъ особенно послѣднему посчастливилея выборъ образцовъ; такъ онъ между прочимъ превосходно выгравировалъ Рафаэлевы картоны. Моложе ихъ Пьерръ Древе (1697—1739), чрезвычайно изящный и выразительный въ исполненіи; вещественность воспроизводитъ онъ до того вѣрно, что почти можно принять ее за настоящую, и особенно отличался въ портретахъ. — Разнородныя преимущества французской и нидерландской гравировальной школы соединилъ въ себѣ Гергардъ Эделикъ (1649—1707), который хотя и родился въ Литвернегъ, но образовался въ Парижѣ, и потому скорѣе долженъ быть причисленъ къ Французамъ. Уступая правда инымъ мастерамъ въ нѣкоторыхъ частныхъ элементахъ техники, онъ стоитъ далеко выше всѣхъ совокупной цѣлостью художественной обдѣлки. Имъ гравированы между прочимъ знаменитый кавалерійскій бой Леопардо да-Винчи и Рафаэлево Святое Семейство, написанное для Франциска I-го. — У разныхъ французскихъ гравёровъ проглядываетъ, наконецъ, стремленіе передать не только форму, не только игру свѣта и тѣней, не только матерьяльное свойство изображаемыхъ предметовъ, но вмѣстѣ и самый колоритъ черезъ разнообразное видоизмѣненіе приѣмовъ передачи. Это не могло, однакожъ, повести къ особенно благоприятнымъ послѣдствіямъ, но должно было, напротивъ, дѣйствовать въ ущербъ всѣмъ остальнымъ средствамъ исполненія. Стремленіе это вырождается уже въ явную манерность у нѣкоторыхъ мастеровъ 18-го столѣтія, какъ наприм. у Жака Боварлѣ (род. въ 1731) и у Жака Балёшу (1715—1764).

Въ Германіи, за весь 17-й вѣкъ, гравировка, наравнѣ со всѣми прочими искусствами, остается безъ всякаго важнаго значенія. Матѳеи Меріанъ (1593—1650) и сомнѣнный ему сынъ его произвели много перспективныхъ вещей, въ которыхъ обнаруживается то благодушно фантастическій замыселъ, на манеръ Павла Бриля, то совершенно трезвый, прозаическій. Варооломей Киліанъ, вмѣстѣ съ другими членами своей семьи, заслуживаетъ упоминанія, какъ гравёръ портретовъ. Единственнымъ отличнымъ гравёромъ въ Германіи былъ тогда Венцель Голларъ (1607—1677), умѣвшій воспринимать данныя явленія съ нѣжнымъ и глубокимъ чувствомъ и изображать столь же тщательно, какъ и легко. — Надо сверхъ-того замѣтить, что въ это же однако время сдѣлано было въ Германіи новое изобрѣтеніе по части гравировки, именно такъ-называемая «черная манера», меццотинтъ, или гравированіе въ-подкобку, гдѣ изъ самыхъ темныхъ тоновъ легко исподволь перейти въ самые свѣтлые. Изобрѣтателемъ былъ Лудвигъ фонъ Зигенъ; самыя раннія его гравюры относятся къ 1642-му году*.

* Французы приписываютъ это открытіе Францу Аспруку, неизвѣстному впрочемъ художнику 1600-хъ годовъ, какъ видно изъ помят. на его гравюрахъ хранящихся, говорить, въ парижской Библіотекѣ.

Осьмнадцатому вѣку принадлежитъ Яковъ Фрей (1682—1771), хорошій, но ремесленный подражатель итальянской гравюрной школы того времени. — Гораздо болѣе оживили эту часть искусства другіе вѣмецкіе мастера 18-го столѣтія, обучавшіеся въ Парижѣ и сѣумѣвшіе воспользоваться какъ не лъзя лучше успѣхами французскаго гравированія. Къ нимъ, воервыхъ, принадлежитъ, какъ значительнѣйшій изъ всѣхъ, Георгъ Фридрихъ Шмидтъ, берлинскій уроженецъ (1712—1775), который, при большой тщательности и чистотѣ выполненія, достигалъ подлинно-живописнаго эффекта; равно замѣчательный и въ гравированіи и въ радировкѣ, онъ достоинъ занять мѣсто на ряду иногда съ Эделикомъ, иногда съ Рембрандтомъ. Далѣе идетъ Іоаннъ Георгъ Вилле (1717—1808), отличавшійся особенно въ выработкѣ технической стороны, не безъ излишняго къ ней однако пристрастія. Ученикъ его, Іоаннъ Готгардъ фонъ Мюллеръ (1747—1830), соединялъ съ тѣми же преимуществами гораздо болѣе геніальности въ замыслѣ; тогда какъ другой ученикъ Вилле, Шмудеръ, довелъ одностороннюю его манеру до преувеличенія. Г. Г. фонъ Мюллеръ былъ отецъ Христіана Фридриха Мюллера (1783—1846), знаменитаго гравѣра Рафаэлевой Сикстинской Мадонны.

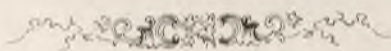
Въ Италіи, какъ уже было замѣчено, под конецъ 16-го вѣка очень полюбилась вытравная гравировка. То же продолжалось и въ 17-мъ столѣтіи; особенно пускали ее въ ходъ члены семьи Караччи и многочисленные ихъ ученики. Однакожь въ противоположность къ этой легкой техникѣ, Агостино Караччи основалъ въ то же время настоящую гравюрную школу, которая сѣумѣла усвоить себѣ плоды опыта нидерландской школы того времени и самостоятельно выработать способъ энергической передачи формъ. Самымъ рѣшительнымъ образомъ, но въ болѣе свободной обдѣлкѣ, установилъ это направленіе Піетро Санти Бартоли (1635—1700), избравшій предметомъ для своихъ изображеній преимущественно пластическіе памятники древности. Изъ послѣдователей этого художника должно въ особенности привести братьевъ Піетро и Фарао Аквила. Геніальныя радировки оставили по себѣ Гвидо Рени, Симоне да-Пезаро и др., также еще нѣсколько позднѣйшіе Венеціанцы, особенно Антонио Канале, Джов. Бат. и Домен. Тьеноло и т. д. — Значительнѣйшія явленія въ области итальянской гравировки представляетъ намъ 18-е столѣтіе. Гравѣры обратились теперь съ особенной любовью къ мастерскимъ созданіямъ старыхъ итальянскихъ живописцевъ и, воспроизводя ихъ, достигли для своей отрасли искусства тѣхъ же преимуществъ, какими отличались достопамятные образцы. Стремленіе къ грандіозному, гармонически-живописному эффекту выработалось у нихъ до удивительной законченности. Первый значительный мастеръ, давшій ходъ этому стремленію, былъ Доменико Кунего (1725—1794). По его стопамъ шелъ съ обширнѣйшимъ успѣхомъ Джованни Вольнато (1738—1803). Ученику послѣдняго, Рафаэлю Моргену (1758—1833), суждено было достигнуть вполне выработаннаго мастерства.*

* Французы считаютъ и Вольнато и Моргена монотонными гравѣрами, которые, не понимаясь характеромъ своихъ образцовъ, всюду вносятъ одну и ту же блестяще-вялую манеру, приходится ли имъ передать Пуссона, или Корреджіо, все равно.

На ряду съ Моргеномъ развернулось много другихъ талантовъ, также имѣющихъ право на величайшій почетъ: Джов. Фоло, Піетро Беттелини, Піетро Андерлони, Джовита Гаравалья, Піетро Фонтана и т. д.

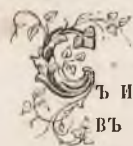
Живая дѣятельность по части гравировки обнаруживается въ 18-мъ столѣтіи и у Англичанъ; только здѣсь вообще болѣе замѣтно желаніе щегольнуть блистательною техникой, нежели проникнуть въ сущность сюжета. Самымъ благороднымъ и сдержаннымъ изъ англійскихъ гравёровъ былъ Робертъ Стренджъ (1723—1792), который, при пѣжности своей обдѣлки, оказался наиболѣе способнымъ воспроизводить Тиціановы композиціи. Обокъ съ нимъ стоялъ Франческо Бартолоцци (1730—1813), иноземецъ, трудившійся однакожь преимущественно въ Англии, талантливый въ вытравныхъ гравюрахъ, но оказавшій вредное вліяніе слишкомъ обширнымъ и одностороннимъ введеніемъ мягкаго пунктирнаго приѣма. Другіе, какъ наприм. Вильямъ Шарпсъ (род. въ 1746), старались поднять смѣло и эффектно линейную манеру; а нѣкоторые, наприм. Чарльзъ Таупли (род. въ 1746), и особенно Ричардъ Эрломъ (1728—1794), выработали по преимуществу пѣжнѣйшій подскобной приѣмъ, меццотинтъ. Важную заслугу англійской гравюрной школы составляетъ въ высшей степени эффектная обдѣлка пейзажныхъ изображеній; однимъ изъ отличнѣйшихъ мастеровъ по этой части былъ Вильямъ Вуллетъ (род. въ 1735).

Высокая разработка, до какой дошло гравировальное искусство въ теченіе 18-го столѣтія, ведетъ отчасти непосредственно къ подробностямъ художественнаго развитія настоящей эпохи. Съ этой стороны рѣшительное значеніе имѣли въ особенности стремленія итальянскихъ гравёровъ, успѣвшихъ снова ввести въ житейскій обиходъ великія созданія живописи 16-го столѣтія.



ГЛАВА ОСЬМАЯ.

ВЗГЛЯДЪ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТРЕМЛЕНІЯ ПАСТОЯЩЕЙ ЭПОХИ. ¹



Съ неходомъ 18-го столѣтія началась обновленная опять дѣятельность въ цѣлой сферѣ искусства, — яркій отблескъ тѣхъ движеній, которыя такъ сильно измѣнили весь внутренній бытъ европейскихъ народовъ, которыя такъ глубоко проникли въ души и умы, которыя вызвали не только новую жизнь въ наукѣ, но и совсѣмъ новое чувство бытія, личнаго человѣческаго значенія. То, что началось въ 15-мъ столѣтіи и достигло въ 16-мъ пышнаго расцвѣта, а за тѣмъ векорѣ пришло къ распаденію; то самое, за что съ обновленными силами взялись-было въ 17-мъ, что разработали до самобытныхъ результатовъ и потомъ опять должны были бросить; то же самое, только видоизмѣнившееся, стремленіе предстасть намъ и въ художественныхъ созданіяхъ настоящей эпохи. Наступилъ повѣйшій еще періодъ того искусства, которое прозвали мы новымъ вообще; несмѣтное число произведеній, по большей части характеристически-разнящихся съ прежними, много чрезвычайно цѣнныхъ по себѣ вещей, служатъ яснымъ доказательствомъ той истины, что и эта эпоха имѣетъ полное право на своеобразное значеніе. Но, хотя прошло уже гораздо за полвѣка съ тѣхъ поръ что она началась, мы все еще не въ состояніи произнести полного и рѣшительнаго приговора насчетъ художественныхъ стремленій повѣйшаго времени; мы вѣдь еще не знаемъ, достигли ли они своей цѣли, или же какъ далеко она впереди; мы стоимъ въ самой сутолокѣ разподѣйственныхъ силъ, столько же ошеломляющей зрителя, сколько и возбуждающей въ немъ радостнаго участія; у насъ нѣтъ еще той отдаленной, свободной точки зрѣнія, откуда бы оглянуть всю эту пеструю суетню, отдѣлать существенное и знаменательное отъ того, что одиночно и случайно, оцѣнить совокупный вѣсь цѣлаго и опредѣлить относительно къ нему значеніе частей. Вотъ почему мы и не отважился свести въ одну общую, замкнутую въ себѣ картину художественныя стремленія настоящаго; а войти въ ближайшій разборъ отдѣльныхъ произведеній въ частности, не позволяетъ уже и самая цѣль этого руководства.

¹ Denkmäler der Kunst, ряс. 102—136.

Тѣмъ не менѣе, состояніе современнаго искусства даетъ намъ по крайней мѣрѣ случай къ нѣсколькимъ общимъ замѣчаніямъ, которыя хоть отчасти укажутъ на характеристическія разности пылѣвшихъ его стремленій сравнительно съ прежними.

Начать съ того, что участіе, принимаемое теперь европейскими народами въ художественныхъ интересахъ, существенно разнится отъ того, какое обнаруживалось при прежнихъ условіяхъ. Италія, которую въ теченіе вѣковъ призывали владычицей и наставницей въ сферѣ художественнаго творчества, глубоко низошла теперь съ той завидной высоты, и развѣ одиночныя только явленія еще предстаютъ намъ здѣсь въ видѣ отголосковъ прошлой славной эпохи. На нее первую отраднo повѣялъ духъ новаго времени, но она насильно его подавила и съ нимъ вмѣстѣ оттолкнула отъ себя зародышъ новой жизни, а старая блекла между тѣмъ отъ немощи, будто неспособная уже ни къ какому больше обновленію. Наступитъ ли оно, и какое именно, вслѣдствіе повѣйнаго пробужденія народнаго духа въ Италіи, мы этого еще не знаемъ. То же было и съ Испаніей; здѣсь также началось недавно бурное возрожденіе, но плодовъ его и здѣсь надо ждать только въ будущемъ. Франція и Германія, напротивъ, — тѣ края, которымъ, какъ бы по преимуществу, принадлежитъ новая жизнь искусства; блистательнѣй, казистѣе навидѣ, отчасти и объемистѣй, развернулась она во Франціи; скромнѣй и проще, но зато съ болѣе глубокимъ и чистымъ чувствомъ — въ Германіи. Бельгія, хоть и не теряя изъ виду старой національной манеры, примыкаетъ ближе къ Франціи; Голландія не безуспѣшно вновь пошла путемъ, котораго держались предки. Въ Англіи выступило не мало художественныхъ силъ, отчасти и значительныхъ, и своеобразныхъ; но совокупную дѣятельность ихъ все-таки не лзя сравнить съ тѣмъ, что дѣлается во Франціи и въ Германіи. Еще меньше идетъ здѣсь въ сравненіе то художественное стремленіе, которое пробудилось въ скандинавскихъ и славянскихъ краяхъ, хотя и отсюда вышли уже художественныя созданія, отчасти замѣчательныя въ высшей степени.

Потомъ, мы по крайней мѣрѣ на столько отошли отъ первыхъ началъ повѣйнаго искусства, что и въ немъ уже можемъ распознать нѣсколько особыхъ степеней развитія. Въ послѣдовательномъ порядкѣ этихъ степеней находимъ мы извѣстную внутреннюю необходимость, которая, наравнѣ съ разными мастерскими произведеніями въ отдѣльномъ ихъ значеніи, можетъ служить намъ порукою за самостоятельную цѣнность настоящей эпохи.

Первою ступеню этого развитія слѣдуетъ намъ, кажется, признать нѣкоторыя, хотя отчасти и одиночныя стремленія, появившіяся преимущественно въ 18 мѣ еще вѣкѣ, начиная съ середины его до конца. Это именно такія стремленія, въ которыхъ высказывается начало простой и вполне безоглядной естественности, весьма удачно противодействующей преобладавшему тогда господству условной насковозъ манеры. Мы встрѣчаемъ ихъ особенно въ Германіи, и главнымъ ихъ гнѣздомъ былъ, повидимому, Берлинъ. По живописи должно указать съ этой стороны на радированныя гравюры Д. Ходовецкаго (1726—1801), чрезвычайно привлекательныя

своей неподражаемой наивностью; по ваянію — на разныя портретныя статуи I. Г. Шадова (род. въ 1764).¹ Архитектура обнаруживает такое же стремленіе въ извѣстной простотѣ общаго плана, старающагося избѣгнуть въсѣхъ ненужныхъ прикрасъ, иняющаго больше въ виду одни ближайшія условія конструкціи и бьющаго главнымъ образомъ на спокойно-гармоническую эффектность массъ. Небольшія постройки такого рода перѣдко попадаются въ Берлинѣ и его окрестностяхъ; а въ качествѣ обширнѣйшаго, по вѣстѣ уже и болѣе виднаго вообще зданія, должно привести берлинскій монетный дворъ, возведенный Г. Гентцемъ подконецъ 18-го столѣтія.

Но одновременно являются и другія, несравненно болѣе объемчивыя стремленія, въ которыхъ мы видимъ вторую степень развитія цинѣшняго искусства. Это именно тѣ, которыя опираются на новое, глубочайшее противъ прежняго изученіе антика, и благодаря которымъ искусство добыло себѣ очищенный, безподмѣсный стиль. Могучимъ глашатаемъ этихъ стремленій предшествовалъ имъ Іоаннъ Випкельманъ (1717—1768); современники удивлялись его пророчески-вдохновенному слову, но возродить его въ живомъ творествѣ суждено было только слѣдующему поколѣнію. За научными, теоретическими его разысканьями двинулись изслѣдованія самыхъ памятниковъ Греціи; и то, что онъ по большей части могъ только предчувствовать, предстало въ нихъ непосредственному созерцанію. Со времени Стюарта и Реветта усердно принялись за съемку и измѣреніе древнихъ греческихъ построекъ; потомъ (особенно лордомъ Эльгиномъ) вывезены были въ музеи западной Европы цѣлыя сокровища греческихъ скульптуръ, и повсемѣстно распространились въ гипсовыхъ слѣпкахъ. — Такъ, что касается вопервыхъ архитектуры, отъ преузорчатаго стиля рококо воротились опять къ чистымъ классическимъ формамъ; правда, что отчасти, особенно Французы, приняли ихъ сначала въ римской еще оболочкѣ; отчасти, какъ наприм. въ иныхъ англійскихъ постройкахъ, явилось прямое подражаніе греческимъ образцамъ; отчасти, наконецъ, усвоивали ихъ себѣ и такъ, что старались въ греческомъ же духѣ создать что-нибудь новое. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи замѣчательныя вещи произвела Германія; и преимущественно постройки К. Шинкеля (1781—1841), именно: Оперный театръ, Музей, Новая Гауптвахта въ Берлинѣ, планы Оріанды въ Крыму и т. д., впервые обнаруживаютъ опять такое чистое сознаніе классической формации, какого не найти нигдѣ во всѣхъ прочихъ памятникахъ новаго искусства.² Къ Шинкелю примыкаетъ, въ его особенно направленіи, Персіусъ, Штракъ, Золлеръ, Штюлеръ, но отрасли частныхъ построекъ Хитцигъ и Кноблаухъ, а также брауншвейгскій уроженецъ Отмеръ.³ Съ мѣньшею самобытностью и болѣе какъ классическій эклектикъ обратился Лео Фонъ Кленце въ главныхъ своихъ постройкахъ, Вальгаллѣ въ Регенсбургѣ, Глиптотекѣ, Храмѣ Славы, Вратахъ Побѣды и Прошлеяхъ въ Мюнхенѣ, къ античнымъ формамъ, а въ другихъ зданіяхъ, каковы Пинакотека и Королевскій дворецъ тамъ же, подражалъ образцамъ лучшей

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 103. — ² Тамъ же, рис. 102 и 107. — ³ Тамъ же, рис. 107 и 108.

поры Возрожденія. ¹ Волюнѣ, гешальнѣ и разнообразіѣ усвоилъ себѣ Земперъ въ дрезденскихъ театрѣ и музеѣ стиль Возрожденія въ смыслѣ пышнѣшаго нашего познанія античнаго искусства и придавъ ему положительное развитіе. ² Подобнымъ же путемъ идетъ и штутгартская архитектура, гдѣ трудился классически-образованный фонъ Цантъ, нашедшій себѣ свободныхъ послѣдователей въ Лейпсѣ и Эгле. Въ Дармштадтѣ и Майнцѣ достопочтенный художникъ Г. Моллеръ возвелъ нѣсколько истинно-хорошихъ построекъ, простого, строго-классическаго стиля; ³ Лавесъ въ Ганноверѣ — ограниченный немножко классикъ. Во Франціи школа значительнаго художника Персье отличилась искуснымъ примкновеніемъ къ классической архитектурѣ и къ благороднѣйшимъ образцамъ эпохи Возрожденія. Главными представителями этого направленія являются Гитторфъ, Дюбанъ, Фонтенъ, Норманъ и др. ⁴

Въ ваяніи рѣшительно-классическій способъ обдѣлки впервые выступаетъ у Итальянца А. Кановы (1757—1822); однакожь онъ стоитъ еще на грани между маньеризмомъ 18-го столѣтія и стремленіемъ къ благороднѣйшей формациі. Другіе, преимущественно французскіе ваятели этого направленія (какъ наприм. Шодѣ, 1763—1742), дошли, отчасти не безъ сильнаго вліянія со стороны Кановы, только до внѣшняго усвоенія античныхъ пластическихъ мотивовъ. ⁵ Тонкое чувство естественной правды, особенно въ женскихъ формахъ и въ портретныхъ статуяхъ, обнаружилъ Данпекеръ въ Штутгартѣ (1758—1844). Въ еродственномъ этому направленіи отличились шведскіе ваятели Сергель (1740—1844), Бюстрёмъ и Фогельбергъ. Какъ представитель классическаго воззрѣнія, замѣчательны также и Берлинскіе Фридрихъ Тикъ. Но выше всѣхъ своихъ современниковъ стоитъ Датчанинъ Б. Торвальдсенъ (1770—1844), сумѣвшій воплотить себѣ благородство и цѣломудренность лучшихъ греческихъ образцовъ и перелить ихъ съ истинной гениальностью, съ глубокимъ, задумчивымъ чувствомъ, въ совсѣмъ новыя и своеобразныя созданія.

Въ живописи подражающей антику стиль нашель себѣ сначала самаго блестящаго представителя въ лицѣ Француза Ж. Л. Давида (1748—1825), ⁶ къ которому прижила цѣлая масса учениковъ и послѣдователей, каковы Жераръ, Гро, Жиродѣ, Геренъ и др.; но ихъ и его работы не свободны отъ манерности и внѣшняго театрализма. Более близкое пониманіе антика обнаружилъ граціозно-мягкій П. П. Придонъ (1758—1823) и умершій слишкомъ рано высокодаровитый Т. Жерикд, который принадлежитъ уже исходу этого періода. Многіе изъ значительнѣйшихъ учениковъ Давида обратились къ другой манерѣ, о которой рѣчь будетъ далѣе. Не такъ казисты, но зато выработаны съ большимъ благородствомъ и съ чистѣйшимъ чувствомъ красоты, картины нѣкоторыхъ нѣмецкихъ художниковъ, особенно произведенія А. Г. Карстена (1754—1798), къ которому примыкаютъ

¹ Denkm. d. Kunst, рис. 109. — ² Тамъ же, р. 110. — ³ Тамъ же, р. 110. — ⁴ Тамъ же, р. 112. — ⁵ Для этихъ и для непосредственно слѣдующихъ за ними скульпторовъ см. Denkm. d. Kunst, рис. 103. — ⁶ Тамъ же, рис. 104.

Э. Вехтеръ, Г. Шикъ и др. ¹ Сюда же, по своему поэтическому значенію, принадлежатъ эскизы Шикеля по части исторической живописи.

Третья ступень повѣйшаго искусства развилась въ отпоръ тому холодному, по односторонности, художественному взгляду, какой слишкомъ часто порождался вышесказаннымъ античнымъ направлениемъ. Въ противоположность этому формальному стремленію повернули къ лучшей порѣ романтическаго періода; старались совершенно погрузиться въ задумчивость того времени и изъ глубины ея дойти потомъ до внутренне-знаменательнѣйшихъ художественныхъ формъ. Тутъ также не обошлось безъ разныхъ одностороннихъ попытокъ и произведеній; да притомъ это направленіе оставалось въ тѣсномъ сравнительно кругу (вырабатываясь сплошь почти только нѣмецкими художниками) и было очень кратковременно, ограничившись вторымъ и третьимъ десятилѣтіемъ нынѣшняго вѣка; тѣмъ не менѣе стремленіе такого рода не могло не оставить по себѣ многодѣйственныхъ слѣдовъ. — Въ архитектурѣ должно привести здѣсь вонервыхъ поворотъ къ готическому стилю. Этотъ вновь воскресенный готизмъ особенно распространенъ тогда въ Англии, гдѣ вообще между Средними Вѣками и новымъ временемъ не легло такой рѣзкой межи, какъ въ другихъ странахъ западной Европы; здѣсь часто удачно примѣняли его къ свѣтскимъ зданіямъ (которыя впрочемъ и сами по себѣ допускаютъ готику вѣдь только условнымъ образомъ). ² Во Франціи Лассюсъ и Виоллелле-Дюкъ явились талантливыми представителями этого направленія; но оно выступило тамъ не безъ примѣси полемической тенденціи, перенесенной въ художественную сферу. Въ Германіи возведены разные немаловажные монументы готическаго стиля, въ которыхъ однакожъ, съ одной стороны, замѣтно болѣе усвоеніе только его внѣшностей, а съ другой — явное преобразование его въ духъ классическихъ формъ (прямо ему противоположномъ). ³ Нѣкоторые изъ нѣмецкихъ архитекторовъ стали недавно употреблять романскій стиль на мѣсто готическаго. Всего талантливѣе и усѣбнѣе сдѣлалъ это Эйзелоръ во многихъ общественныхъ постройкахъ баденскаго великаго герцогства, особенно въ высокихъ сооруженіяхъ при желѣзной дорогѣ. Гюбшъ, развернувшій обширную дѣятельность въ Карльсруэ и другихъ мѣстахъ, нѣсколько чертвѣе; притомъ стремленіе къ новымъ, небывалымъ формамъ часто увлекаетъ его къ неизящному. ⁴ Въ этомъ смыслѣ всего болѣе повліялъ Фр. Гертнеръ своими многочисленными постройками въ Мюнхенѣ, гдѣ, при удачномъ общемъ эффектѣ, поражаетъ недостатокъ тонкаго и благороднаго даже чувства въ обработкѣ подробностей. ⁵ Направленіе Гертнеровой школы, съ разными значительными отнѣнами, которыя общають отчасти благоуспѣшное и живое движеніе впередъ, распространилось, за послѣдніе годы, особенно въ Вѣнѣ ⁶ и Гапновѣрѣ. — То, что сдѣлано въ этомъ направленіи по скульптурной части, имѣетъ вообще гораздо меньше значенія. Несравненно важнѣе живописныя работы, и въ особенности тѣ, гдѣ художественный взглядъ готическаго періода является разработаннымъ по требованіямъ болѣе развитаго искусства.

¹ Denkm. d. Kunst, рис. 105. — ² Тамъ же, рис. 112. — ³ Тамъ же, р. 102, 107, 109, 111. — ⁴ Тамъ же, р. 110. — ⁵ Тамъ же, р. 109. — ⁶ Тамъ же, р. 111.

Значительнѣйшимъ мастеромъ, рѣшительно державшимся такого направле- нія, должно назвать Овербека. ¹ На ряду съ нимъ, какъ представители той же самой идеи, заслуживаютъ упоминанія, въ Германіи: Филиппъ Вейтъ, Іосифъ Фюрхъ, Штейнле, Генрихъ Гессе; ² во Франціи: благородный Ипполитъ Фландрейъ, рано умершій В. Орсель и Перепъ. Изъ числа художниковъ, старающихся примирить религіозную живопись со вполне естественною выработкою тѣлесной формы, къ значительнѣйшимъ принадлежитъ Э. Дегеръ, ³ расписавшій Аполлинаріевскую церковь близъ Ремагена. Слѣдуетъ также указать здѣсь на Штраудольфа (живописныя работы въ шейерскомъ соборѣ) и потомъ на Юлія Шпорра фонъ Карольсфельда за его многочисленныя и богатыя красотами картины къ библии.

За этими различными ступенями художественнаго развитія послѣдовало наконецъ то состояніе искусства, которое всего ближе къ нашему собственному времени и котораго своеобразность намъ поэтому всего труднѣе обсудить. У иныхъ мастеровъ для насъ ясно, какъ направленіе ихъ выработалось изъ той или другой предъидущей ступени; другіе предстаютъ намъ, повидимому, въ совершенной свободѣ и независимости. Вообще можно сказать, что примки новіе къ моментамъ развитія прежнихъ эпохъ не считается уже вовсе обязательнымъ, что искусство хочетъ опять быть свободнымъ и совершеннѣйшимъ (вышедшимъ изъ-подъ всякой опеки). — Съ значительнымъ, правда, ограниченіемъ относится это напримѣръ къ архитектурѣ; здѣсь видимъ мы на первыхъ порахъ весьма отрывочныя лишь намеки на большую знаменательность въ будущемъ. Кажется однако, что упомянутое нами усвоеніе романскаго стиля (разумѣется, не въ видѣ чистаго подражанія) можетъ повести къ дальнѣйшимъ и своеобразнымъ результатамъ, не несовмѣстнымъ съ условіями пышнѣйшаго быто развитія. Потомъ — насколько мы извѣстны послѣднія архитектурныя попытки — въ нѣкоторыхъ невыполненныхъ планахъ церквей, проектированныхъ Шинкелемъ, ⁴ нахожу я особенно такую разработку арочныхъ и сводчатыхъ построекъ, которой нельзя не признать вполне своеобразною и чрезвычайно подходящею къ пышнѣйшему настроенію художественнаго чувства. То же должно сказать о замысловатой и вмѣстѣ граціозной архитектурнои системѣ, какую примѣнилъ онъ къ фасаду Строительной Школы въ Берлинѣ. ⁵ Вообще надо здѣсь указать на замѣтное повсюду движеніе къ естественному преобразованію строительнаго искусства путемъ здравомысленнѣйшей конструкціи, — движеніе, которое заявляетъ себя отбросомъ всего нестраго набора прикрасъ и вычуровъ штукатурной отдѣлки, невиданнымъ прежде оживленіемъ и характерною разработкой туземнаго матерьяла — кирпича (впервые и преимущественно отличился этимъ Шинкель), наконецъ художественною об- формкою новыхъ строевыхъ элементовъ, главное — входящаго теперь въ та-

¹ Denkm. d. Kunst, рис. 106 и 119. — ² Тамъ же, р. 119. — ³ Тамъ же, р. 12. —

⁴ Въ пятнадцатой и шестнадцатой тетради Шинкелевыхъ проектов. — Сравни впрочемъ статью Куглера: K. F. Schinkel; eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. —

⁵ Denkm. d. Kunst, рис. 108, фиг. 1—3.

кое обширное употребленіе желѣза (особенно, и съ большимъ усѣхомъ, у Французовъ).

Въ скульптурѣ, обокъ съ тѣмъ полнымъ мысли классическимъ направлеиіемъ, котораго высшій представитель былъ Торвальдсенъ и котораго все еще держится предпочтительно или даже исключительно цѣлый рядъ даровитыхъ художниковъ, каковы Итальянецъ Тегерани, Англичанинъ Гибсонъ, Нѣмецъ Штейнгейзеръ, Голладецъ Кессельсъ, Сѣвероамериканецъ Крофордъ и др., заявляетъ себя въ особенности другое направлеиіе, которое всего лучше бы назвать историческимъ, такъ-какъ, преимущественно въ памятникахъ знаменитыхъ личностей, изображаетъ оно индивидуальную жизнь съ полною естественною свободой и вмѣстѣ съ благородно-сдержанною стилистикой. Главнымъ представителемъ этого направленія былъ первый мастеръ новой берлинской школы Хр. Раухъ (1777—1857), который, въ идеальныхъ фигурахъ своихъ Побѣдъ, своего молящагося Моисея и т. д., правда умѣетъ совершенно войти въ духъ классической обдѣлки, но который мастерски провелъ новое это направлеиіе особенно въ статуяхъ полководцевъ, въ памятникѣ Фридриху Великому и въ статуѣ Таара.¹ Къ нему примыкаетъ, впереди всѣхъ, гениальный, необыкновенно чуткій Эрнстъ Ритчель (1804—1861),² который въ своей статуѣ Лессинга для Брауншвейга, въ своемъ памятникѣ Шиллеру и Гете для Веймара, въ своей статуѣ Карла Маріи фонъ Вебера для Дрездена и своемъ Лютеровскомъ монументѣ для Вормса, особенно въ фигурѣ самого великаго реформатора, которую еще удалось ему долѣзать собственноручно, выставилъ неоподражасно-благородныя образцы полножизненныхъ, полнохарактерныхъ, но въ то же время стилистически-завершенныхъ и проникнутыхъ историческимъ духомъ портретныхъ статуй. Съ немѣлшимъ искусствомъ творилъ онъ идеальныя созданія въ классически-чистой формѣ, какъ доказываютъ многочисленныя его изваянія для театра и музея въ Дрезденѣ и для Опернаго театра въ Берлинѣ; наконецъ въ своей Штѣ, сработанной для Сансузи, близъ Потсдама, онъ умѣлъ сочетать благородство высокой завершенности формъ со всею задушевностью христіанскаго чувства и настроенія. Въ ряду всѣхъ другихъ учениковъ и послѣдователей Рауха³ первое мѣсто занимаетъ Фр. Драке, энергическій, многосторонне-одаренный мастеръ (его памятники: Фридриху Вильгельму III-му въ Звѣрицѣ, близъ Берлина, князю Шутбусу на остр. Рюгенѣ, курфириту Фридриху Мудрому въ Генѣ; его мраморная группа на берлинскомъ замковомъ мосту и др.); далѣе, идутъ: Шифельбейцъ, Блезеръ, Альбертъ Вольфъ, А. Фишеръ, Афингеръ и, какъ ваятели животныхъ, В. Вольфъ и А. Киссъ (группа Амазонокъ передъ берлинскимъ музеемъ и разныя конныя статуи, послѣднія, при всей натуралистической тонкости, правда безъ монументальной постановки). Въ противень описанному направленію заявилъ себя, въ лицѣ богатаго фантазіей Л. фонъ Шванталера (1802—1848)² въ Мюнхенѣ, тотъ болѣе романтично-идеальный взглядъ,

¹ Denkm. d. Kunst, p. 113, фиг. 5—8. — ² Тамъ же, рис. 114, фиг. 3 и 4: рис. 117, фиг. 1. — ³ Тамъ же, рис. 113 и 114. — ⁴ Тамъ же, рис. 115.

который въ колоссальной мюнхенской Баваріи, въ Валгаллѣ близъ Регенсбурга, а также и въ рельефахъ тамошней Глинтотеки и Королевскаго дворца, выступаетъ съ полной творческой силою, хотя по большей части и съ отсутствіемъ болѣе утонченной, полноклассической разработки. Къ этому направлению примыкаютъ въ Дрезденѣ шликій, энергичный Эрнстъ Гепель, въ Берлигѣ — очень даровитый также Г. Гейдель, въ самомъ Мюнхенѣ — Виндманъ и Бруггеръ, а въ Вѣнѣ — Ферикорнъ. — Во Франціи ¹ классическое направление нашло себѣ главнѣйшаго представителя въ лицѣ Бозіо, къ которому примыкаетъ много талантливыхъ учениковъ, какъ наприм. Дюрё и др. То же направление поддерживалъ Рюдъ съ благороднымъ чувствомъ естественности и высокимъ дарованіемъ, тогда какъ Желевецъ Жамъ Прадъё развилъ его со стороны чуть не преутонченно-щегоольской обдѣлки, а Клезингеръ (по французскому произношенію — Клезенжé) старался соединить съ этимъ болѣе страстные аффекты. Изображенію индивидуальной жизни во всей характеристической ея рѣзкости преимущественно отдался энергическій Давидъ, родомъ изъ Анжера; въ монументальныхъ произведеніяхъ (по фронтону Пантеона) онъ правда часто доходитъ до натуралистическихъ крайностей, но во множествѣ портретныхъ изваяній развиваетъ дивную полноту жизни и души. То же самое значеніе для царства животныхъ имѣеть превосходный подлинно ваятель Барі (Вагье), одинъ изъ первыхъ въ этомъ родѣ мастеровъ по естественности, тонкости и самоувѣренности рѣзца въ исполненіи.

Разнообразнѣйшая жизнь открывается намъ въ сферѣ живописи. ² Самымъ дѣятельнымъ и благоуспѣшнымъ участіемъ пользуются какъ историческій родъ ея, и притомъ въ очень обширныхъ иногда произведеніяхъ, такъ и различные виды кабинетной живописи, въ многочисленнѣйшихъ еще подраздѣленіемъ чѣмъ у нидерландскихъ кабинетныхъ живописцевъ 17-го вѣка. При этомъ, отдѣльныя направленія, какъ во взглядѣ и замыслѣ, такъ и въ исполненіи, даже въ самыхъ коренныхъ основахъ всего художественнаго творчества, расходятся между собой такъ далеко, что здѣсь встрѣчаемъ мы представителей всѣхъ возможныхъ ступеней и оттѣнковъ, лежащихъ между двумя крайними противоположностями. Мы говорили уже прежде о тѣхъ строго-религіозныхъ мастерахъ, которые только и видятъ спасеніе искусству въ томъ, если оно примкнетъ къ средневѣковому взгляду. Съ ними обокъ стоитъ группа серьезныхъ и глубокихъ художниковъ, которая отличается стремленіемъ къ величавому стилистическому замыслу. Она бьетъ на мыслелюбильныя, вдумчивыя композиціи, на благородство контурныхъ линий и на торжественный приемъ группировки, соединяя съ этимъ рѣшительно-пластическое формозначеніе въ смыслѣ антика и римской школы 16-го столѣтія. При этомъ надо однако сознаться, что и лучшіе изъ этихъ мастеровъ далеко не такъ умѣютъ владѣть красками, какъ владѣли ими не только уже Рафаэль, но и какъ Микеланджело. Важнѣйшій между ними Петръ фонъ Корнеліусъ, ³ не первый живописецъ, но конечно первый художникъ нашего

¹ Denkm. d. Kunst, рис. 118. — ² Тамъ же. рис. 119—136. — ³ Тамъ же, рис. 106-фиг. 2, и рис. 119, фиг. 2.

времени. Вызванный королемъ Лудовикомъ баварскимъ въ Мюнхенъ, онъ создалъ тамъ съ 1825-го года тѣ обширные циклы фрескъ въ Глиптотекѣ, въ Цинакотекѣ и въ церкви св. Лудовика, гдѣ обнаружилъ равно величавый художественный взглядъ на кругъ античныхъ, такъ же какъ и христіанскихъ идеаловъ. Сюда же примыкаютъ начертанные еще смѣлѣе и энергичнѣе эскизы фрескъ для предполагаемыхъ Фридрихомъ Вильгельмомъ IV-мъ королевскихъ гробницъ въ Берлинѣ. Глубиной и силой однороднаго стремленія въѣхъ ближе къ великому мастеру былъ рано умершій А. Ретель.¹ (Фрески въ ахенской городской думѣ, эскизы къ походу Аннибала и проч.). Въ Мюнхенѣ, вмѣстѣ съ Корнелиусомъ (и съ прежде названнымъ церковнымъ живописцемъ Г. Гессомъ) особенно трудился Ю. Шорръ фонъ Карольфельдъ;² обширныя его фрески въ королевскомъ дворцѣ представляютъ смѣло выполненную исторію Шибелушговъ, Карла Великаго и Фридриха Барбароссы. Къ этой мюнхенской группѣ, у которой впрочемъ стремленіе къ величію и страстности переходитъ иногда въ мишуристость и пустоту, принадлежитъ также Вюртембергецъ фонъ Гегенбауръ,³ который въ штуттгартскомъ дворцѣ написалъ рядъ фрескъ изъ вюртембергской исторіи и развернулъ при этомъ такой блескъ и силу колорита, какихъ не достигъ, кромѣ его, ни одинъ художникъ въ Германіи. Изъ учениковъ Корнелиуса единственно лишь В. фонъ Каульбахъ⁴ приобрѣлъ самостоятельное значеніе своими полными фантазіи и щегольскими композиціями въ сѣняхъ новаго музея въ Берлинѣ, и еще болѣе своими сатирическими плюстраціями къ Гётеву Рейнке Лису. Строго-пластическаго, полуантичнаго направленія держится Болавентура Дженелли,⁵ прежде работавшій въ Мюнхенѣ, а затѣмъ переселившійся въ Веймаръ, тогда какъ Морицъ фонъ Швидъ,⁶ съ подобнымъ же стремленіемъ къ классическому благородству формы соединяетъ романтическое содержаніе; ему меньше удаются большія монументальныя работы (Галерея искусствъ въ Карльсруэ и отчасти фрески въ Вартбургѣ), чѣмъ не такъ обширныя картины изъ нѣмецкихъ сагъ и легендъ (безподобная акварель изъ сказки о семи вѣронахъ и картины изъ житія св. Елисаветы въ Вартбургѣ). — Во Франціи⁷ живописецъ Эггръ былъ одинъ значительнымъ представителемъ этого строго-классическаго направленія, которое однакожь мѣтило тамъ болѣе на виѣшнюю представительность (аннобоза Гомера и проч.), нежели на внутреннее богатство мысли.

И у Французовъ произошелъ гораздо болѣе общій поворотъ къ романтикѣ, съ которымъ тамъ соединилось энергическое изученіе колорита, въ малѣйшихъ его подробностяхъ. Важнѣйшимъ въ этомъ направленіи художникомъ явился Леопольдъ Робёръ, чьи жанровыя картины южнопароднаго быта доходятъ до высоты историческаго пониманія. Велѣдъ за нимъ должно назвать Штѣйбена, Шнетца и, въ особенности, — благороднаго, выразительнаго, хотя чуть не слишкомъ элегически-сентиментальнаго Ари Шеф-

¹ Denkm. d. Kunst, рис. 122, фиг. 4. — ² Тамъ же, рис. 106, фиг. 4; рис. 119, фиг. 4. — ³ Тамъ же, рис. 128, фиг. 3. — ⁴ Тамъ же, рис. 125, фиг. 1 и 2. — ⁵ Тамъ же, рис. 125, фиг. 3. — ⁶ Тамъ же, рис. 125, фиг. 4 и 5. — ⁷ Тамъ же, рис. 129 и 130.

фера. Насильственнѣе, безъ всякой уже сдержки и даже можно-сказать необузданно реакція противъ классическаго направления пробиваетъ себѣ путь въ лицѣ Эжена Делакруа, который своими страстными, смѣло-подвижными картинами содѣйствовалъ торжеству и школы колористовъ, и вмѣстѣ отъявленнаго реализма вообще. Съ тѣхъ поръ французская живопись почти исключительно отдалась разработкѣ этой стороны творчества, что, не безъ рѣзкой впрочемъ односторонности и не безъ многихъ очевидныхъ заблужденій, и доставило ей блистательнѣйшій успѣхъ. Въ то же самое время смыслъ художниковъ повернулъ къ возможно-сильному изображенію историческихъ событій, стараясь онаяглядить въ интересныхъ образахъ достопамятныя дѣла французскаго народа. Постоянную навремя пиццу доставило этому стремленію при Людовикѣ Филиппѣ основаніе версальской ой исторической галереи, гдѣ тысячи очень разноцѣнныхъ конечно картинъ передаютъ великіе подвиги «великой націи». Итъ спору, что этимъ выиграно не мало, и что искусство тѣсно соединилось съ дѣйствительною жизнью и съ исторіей народа; но съ другой стороны не лзя отвергнуть и того, что задача въ смыслѣ превознесенія «шумной славы», *gloire*, понята была слишкомъ вышнимъ образомъ, и въ результатѣ вышли почти только одни изображенія блестящихъ церемоній или побѣдъ. Какъ ни удивительны созданія кисти Ораса Верне въ его знаменитыхъ гигантскихъ картинахъ войны въ Африкѣ, надо однакоже сказать, что глубокое участіе къ нимъ скоро притупляется и въ концѣ концовъ умъ и сердце ровню ни чего изъ нихъ не выносятъ. Хорошими историческими живописцами выступаютъ за тѣмъ Кудеръ, А. Декампъ (*Decamps*), мастеръ также и на изображенія восточно-народнаго быта, благородный Поль Деларошъ, который въ своихъ историческихъ картинахъ бьетъ на тонкую психологію; далѣе забористый (драстичный) живописецъ страшныхъ средневѣковыхъ сценъ Робертъ Флёрі, полный эффекта Леопольдъ Конъдэ, наконецъ блестящій ученикъ Делароша, Т. Кутюръ и др. Какъ на блистательнаго портретиста знати должно указать на нѣмецкаго уроженца Фр. Винтергальтера. — Въ Бельгіи, ¹ вельдъ за національнымъ движеніемъ, поведшимъ къ освобожденію страны и къ водворенію самобытной государственности, непосредственно шло и новое оживленіе искусства. Вапперовъ Геройскій подвигъ бургомистра ван' дер' Верффа, Галлетово Отреченіе Карла V-го, Соглашеніе (Компромиссъ) нидерландской знати, работа Бифве, и батальныя картины П. де-Кейзера, — вотъ значительные результаты этого дышащаго жизнью, основаннаго на энергическомъ реализмѣ, направления. Однакоже большая часть этихъ мастеровъ впала впоследствии въ одностороннюю колоритную виртуозность и въ пустое молодечество (бравурность); одинъ только Галлетъ остался высокъ попрежнему, какъ видно изъ позднѣйшихъ его произведеній: Стрѣлецкая гильдія при тѣлахъ Эгмонта и Горна, и друг. — Въ Германіи, только руководимая Вильгельмомъ Шадовомъ дюссельдорфская школа ² впервые склонилась къ болѣе свободному, но все же на сердечности основанному натурализму. Въ начальный періодъ этой школы онъ, по своему содержанию, оставался еще

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 131. — ² Тамъ же, рис. 131.

романтичнымъ и сантиментальнымъ, направляясь только по формѣ и технику къ болѣе естественной разработкѣ колорита. Произведенія Бендемана (Перемія, Стягующіе Іудей и проч.), Зѡна (двѣ Леоноры, Ромео и Юлія, Тассо и др.), Гильдебрантъ (Сыновья Эдуарда) вызвали въ свое время всеобщій восторгъ и преимущественно содѣйствовали тому, что на нѣмецкую живопись сталъ участливѣе смотрѣть образованный слой народа. Въ такомъ же направленіи трудились Юл. Гюбнеръ, Н. Штильке, Штейнбрюкъ и особенно К. Ф. Лессингъ; но послѣдній вскорѣ успѣлъ перейти къ исторической передачѣ важнѣйшихъ моментовъ національной жизни (картины Гуса и Лютера). — Средственными этому путями шли вначалѣ и берлинскіе художники,¹ хотя не соединяясь ни какой внутренней связью, ни какою строгою общностью стремленій. Религіозныя картины Ваха, романтично-повѣстныя сцены Кольбе, многосторонняя дѣятельность К. Беги, знаменательныя историческія композиціи рано умершаго К. Шорна, мнѡлогическія картины А. фонъ Клябера, прекрасныя конныя и большія церемональныя картины Крюгера (Празднованіе присяги на вѣрность, Парады и т. д.), и особенно благородныя, вѣрные жизни, мастерски-писанные портреты Э. Магнуса, даютъ нѣкоторое понятіе о разнообразіи тамошняго творчества. — Едва нѣмецкія школы успѣли ознакомиться съ лучшими произведениями Бельгійцевъ и Французовъ, какъ всѣ они устремились къ рѣшительно реалистическому способу воззрѣнія и къ возможно-естественной колоритной обдѣлкѣ. Мартерштейгъ въ Веймарѣ (Подача Лугсбургскаго исповѣданія), Юліи Шрадеръ² въ Берлинѣ (Сдача Калѣ и разныя позднѣйшія работы), Эйбель тамъ же (Битва подъ Фербеллиномъ), Адольфъ Менцель³ со многими гениальными и характерными изображеніями эпохи Фридриха Великаго, среди которыхъ особенно выдаются безподобныя, животренетныя иллюстраціи къ Куглеровой исторіи великаго короля, Карль Раль въ Вѣнѣ (Христіане въ катакомбахъ потомъ, эскизы для вѣнскаго арсенала, къ сожалѣнію не выполненные), Лейтце въ Дюссельдорфѣ (Переправа Вашингтона черезъ Делаверъ), Блейбтрей съ своими батальными картинами и т. д. шли успѣшно тою же дорогой. Что Нѣмцамъ недостаетъ доброй живописной техники и что объ ней слѣдуетъ имъ особенно позаботиться, это можетъ отрицать разве крайняя только односторонность; но не менѣе справедливо и то, что за самый эффектный колоритъ и за блестящую технику охотно укрывается извѣстная плоскость мысли и чувства; живымъ тому доказательствомъ недавно явился мюнхенскій художникъ К. Пилоти. Неоспоримо также, что сильная, истино-народная эффектность, а съ ней и будущность нѣмецкой живописи вообще, зависятъ отъ умѣнья живо передавать характеръ и исторію народа, какъ вѣрно сознавали уже Альбрехтъ Дюреръ и другіе великіе мастера Германіи; но повѣйшій реализмъ уже черезчуръ склоненъ переходить въ совершенную плоскость и безстильность, такъ что почасту въ немъ не видно и слѣда того вышшаго раснорядка и той круглой общей законченности, безъ которыхъ нѣтъ художественнаго созданья.

¹ Denkmäler der Kunst, p. 131. — ² Тамъ же, p. 124, фиг. 4. — ³ Тамъ же, p. 124, ф. 3.

Еще далѣе шагнула потомъ въ дѣйствительную жизнь жанровая живопись, выводи въ самомъ широкомъ объемѣ и въ величайшей многосторонности характерныя сцены своенароднаго быта, равно какъ и быта чужихъ племенъ или минувшихъ столѣтій со всевозможной вѣрностью, и при томъ или съ глубоко-поэтическимъ чувствомъ, или съ явно-юмористическимъ умысломъ. Для такого рода изображеній необходимое условіе успѣха — умѣнье войти во всея подробности, свѣжая живость колорита, вообще здоровый реализмъ. Мы прежде говорили о величавыхъ картинахъ южнонароднаго быта Леоп. Робера; подобнымъ же путемъ старается изобразить итальянскій народъ сэръ Чарльзъ Истлекъ въ Лондонѣ; ¹ Ридель въ Римѣ ² пользуется легкоподвижными фигурами южанъ для того, чтобы проявить на нихъ утонченныя чудеса своихъ блестящихъ свѣтовыхъ эффектовъ; А. Декаиъ ³ (ср. о немъ сказанное выше), вмѣстѣ съ разными другими Французами, обращается къ Востоку и къ африканскимъ племенамъ; Біаръ столько же у себя дома въ Ланландіи и Гренландіи, сколько и въ юмористическихъ сценахъ мелкаго парижскаго мѣщанства; миниатюрно-щегольскія картинки Мейсонъ дѣлаютъ какимъ-то мирно-идиллическимъ досугомъ; К. Рокё-планъ — многостороненъ, остроуменъ и полонъ живости. — Въ Германіи особенно Дюссельдорфы ⁴ отличаются большимъ разнообразіемъ жанровыхъ произведеній. Таковы: Гордашъ съ своими матрозскими сценами, Норвежецъ Тидемандъ ⁵ съ поразительными живостью картинами своенароднаго быта; Карль Гюбнеръ, Генрихъ Риттеръ, Яковъ Бекеръ, юмористическій А. Шрётеръ и своеправно-веселый изобразитель прирейнскаго мѣщанства Н. Хазенклеверъ, наконецъ, въ послѣднее время, высокодаровитыя живописцы душъ и правовъ — Кнаусъ и Вотъдъ. Въ Берлинѣ ⁶ Эд. Мейергеймъ неутомимо занятъ полною любовью и мастерскою по исполненію передачей сельскаго быта въ Гарцѣ и Тюрингенскомъ Бору; Г. Крёцшмеръ умѣетъ выставить забавно и сердцу мило какъ восточныя, такъ и отечественныя сцены повседневности, тогда какъ Т. Хёземанъ любить передавать грубоватыя отношенія низшихъ сословій и пролетаріевъ, а Карль Бекеръ придаетъ весь блескъ своего цвѣтистаго колорита картинамъ пышной жизни болѣе чинныхъ минувшихъ временъ. Въ Дрезденѣ живетъ отличнѣйшій художникъ Лудвигъ Рихтеръ, чьи полныя души и сердечности рисунки изъ домашняго быта Германіи, — рисунки, гдѣ выведенъ и старый и малый, радуютъ рѣшительно всѣхъ, кто съ ними знакомъ. Въ Мюнхенѣ ⁷ слѣдуетъ назвать Петра Гессеа, А. Адама и Дитриха Мюлтена въ качествѣ батальныхъ живописцевъ; Кирнеръ и Бюркель изображаютъ бытъ дѣякаго горскаго населенія Баваріи; А. фонъ Хагнъ мастеръ передавать щегольскую обстановку эпохи рококо. Вѣна, ⁸ въ свою очередь, также вноситъ сюда свой художественный пай въ лицѣ бодраго Петра Краффта, полнаго сердечности І. Даугаузера и прекрасно владѣющаго кистью, наивнаго и привлекательнаго народнаго живописца, Ф. Вальдмюллера.

¹ Denkmäler der Kunst, рис. 132, фиг. 1. — ² Тамъ же, рис. 128 А, фиг. 4. —

³ Относительно его и слѣдующихъ см. Denkmäler der Kunst, рис. 130. — ⁴ Тамъ же, рис. 123. — ⁵ Тамъ же, рис. 128 А, фиг. 6. — ⁶ Тамъ же, рис. 124. — ⁷ Тамъ же, рис. 126. — ⁸ Тамъ же, рис. 127 А.

Наконецъ должно особенно отмѣтить въ Бельгій Лейса, а въ Англии — безподобнаго Давида Вилькѣи, стоящихъ выше цѣлаго ряда другихъ хорошихъ жанристовъ.

Сильно поднялась опять и пейзажная живопись. ¹ Иосифъ Антонъ Кохъ (1768—1839) возвратилъ ей высокій идеальный полетъ великихъ итальянскихъ художниковъ, присоединивъ къ тому свойственное сѣверному характеру любовное стараніе о характеристической выработкѣ малѣйшихъ подробностей. К. Роттманъ (1798—1850) сумѣлъ въ своихъ итальянскихъ видахъ по аркадамъ дворцоваго сада и въ греческихъ, которыми украшена Пинакотека въ Мюнхенѣ, начертать идеальныя картины природы, полныя красоты, благоухающаго блеска и серьезной величавости. Изъ живыхъ еще художниковъ первое мѣсто по высотѣ смысла, силѣ кисти и богатству фантазіи занимаетъ Фридрихъ Преллеръ въ Веймарѣ (Эскизы къ Одиссеѣ). Родственъ ему по характеру Іоаннъ Вильг. Ширмеръ, работавшій прежде въ Дюссельдорфѣ, а затѣмъ переселившійся въ Карльсруэ. Берлинецъ Вильгельмъ Ширмеръ особенно передаетъ съ тонкимъ чувствомъ поэзію свѣта, чары солнечнаго сіянія, легкой ароматы вечерней и утренней зари. Изъ ряда дюссельдорфскихъ пейзажистовъ сильно выдаются талантомъ историческій живописецъ К. Фр. Лессингъ, критикъ реалистъ Андрей Ахенбахъ и глубоко-поэтический братъ его, Освальдъ, полный думы А. Веберъ и энергичные Норвежцы Гуде и Лёй. Въ Мюнхенѣ къ разряду лучшихъ мастеровъ въ этомъ родѣ принадлежатъ Христіанъ Моргенштернъ, Генрихъ Гейнлейнъ, А. Циммерманъ и Шлейхъ: въ Берлигъ представителями тонкой и вполнѣ любовной передачи житья-бытья природы явились рано умершій Блехенъ и потомъ Бёнишъ, за послѣднее время въ ряду именитѣйшихъ художниковъ по этой части стали многодумный Рифшталь, отличный въ альпійскихъ видахъ Э. Папё, блестяще-бойкій виртуозъ Шарль Гогё и талантливый, но слишкомъ падкій на хитрую ловлю ослѣпительныхъ свѣтовыхъ эффектовъ, Эд. Гильдебрандтъ. — У Французовъ переходъ къ болѣе тонкому наблюденію и болѣе правдивому изображенію природы совершилъ Ватёллэ; представителемъ серьезнаго, высокаго, идеальнаго пейзажнаго стиля явился почти исключительно Жапъ Поль Фландренъ. Блестящими морскими живописцами слѣдуетъ назвать Гюдена, Аспуаттёвёна и Изабё. Почти все остальные пейзажисты, съ Теодоромъ Руссо во главѣ, отдались безоглядному натурализму, который бьетъ только на то, чтобы передать въ крупныхъ чертахъ и съ блестящею обдѣлкой колорита свѣтовые эффекты и общій моментъ «настроения». * Поль Гюэ, Франсё, Ш. Флерсё, Л. Кабá, Жюль Андрё, Дюпрё и многіе другіе работаютъ въ этомъ направленіи, и къ большой эффектности часто умѣютъ присоединить поэтическое чувство. Тѣмъ не менѣе это все-таки очень скользкій путь; онъ повелъ уже къ небрежности въ линияхъ, къ забвенію пластическаго элемента, даже къ

¹ Denkmäler der Kunst, рисс. 133—136.

* Мгновенный тинъ цѣлаго, исключительно лишь въ данную минуту.

совершенной пошлости и дряни. Не смотря на то, въ самой Германіи, и прежде всѣхъ нѣкоторые изъ берлинскихъ живописцевъ, слѣпо подражаютъ этимъ образцамъ и услаждаются безстильными попури изъ красокъ, — попури, которыя доходятъ иногда до крайнихъ предѣловъ безмыслія и безформности. — Сродственнаго этому направленія къ блестящимъ свѣтовымъ эффектамъ держался и даровитый англійскій пейзажистъ Тернеръ. Въ Нидерландахъ живописецъ І. Б. Куккукъ стремится къ вѣрному изображенію природы своего отечества; въ Швейцаріи особенно замѣчательнень Женевецъ Каламъ своими грандіозными, мастерскими картинами альпійскаго міра.

Наконецъ и живопись звѣрей также нашла себѣ многихъ даровитыхъ представителей, изъ которыхъ мы назовемъ здѣсь только геніальнаго Англичанина Лепдсира, крайне замѣчательныхъ Французовъ: Труойна, Розу Бонёръ и Браскасса, Бельгіяца Вербукховена, мюнхенскаго художника Фр. Фольца, берлинскаго — Штеффеса, и цюрихскаго — Коллера.

Благодаря большимъ строительнымъ предпріятіямъ нашего времени также вызвана опять къ жизни и оставленная-было живопись по стеклу, и особенно въ Парижѣ (Метцѣ) и Мюнхенѣ, подъ влияніемъ новыхъ успѣховъ рисовки и живописи, достигла она высокой степени совершенства. Обокъ съ нею чрезвычайно выработалась опять стеклянная кабинетная живопись, а также и живопись по эмали доведена до замѣчательной художественности въ исполненіи. — Входитъ здѣсь ближе въ частности нынѣшнихъ произведеній искусства считаемъ мы, какъ сказано, неумѣтнымъ. Въ книгахъ и журналахъ, гдѣ характеризуется болѣе или менѣе подробно каждое изъ нихъ, недостатка нѣтъ, равно какъ и въ мастерскихъ иногда воспроизведеніяхъ, облегчающихъ возможность всесторонняго нагляднаго знакомства съ сущностью ихъ композицій.

Это самое ведетъ насъ къ воспроизводительнымъ и размножающимъ искусствамъ нашего времени. Въ нихъ также видимъ мы передъ собой самую разнообразную и обширную вмѣстѣ дѣятельность, не уступающую прежней въ доброкачественности отборныхъ произведеній, и далеко опередившую ее по громадному числу работъ вообще. П о л и т и п а ж ъ, за который принялись опять съ середины 18 го вѣка, чрезвычайно развился у Англичанъ, у Французовъ, а въ последнее время и у Нѣмцевъ; достоинствомъ произведеній и обширнымъ ихъ распространеніемъ онъ вполне поровнялся съ политипажами ранней поры 16-го столѣтія, и отчасти сталъ даже выше. — Работы по части гравировки на мѣди успѣшно примыкаютъ къ тѣмъ, какія создала она въ два прошедшія столѣтія. Здѣсь соревнуютъ между собой о первенствѣ Итальянцы, Французы, Нѣмцы и Англичане. Гравировка на стали обѣщаетъ распространиться невинимѣръ болѣе прежняго. — Другое еще искусство, исключительно принадлежащее нашему вѣку, — это литографія, которая, при своей общедоступности, имѣетъ полное право на ваше вниманіе относительно ко всему ходу художественнаго развитія въ массахъ. Обокъ съ литографіей открытъ въ последнее время еще цѣлый рядъ другихъ способовъ размножающаго воспроизводства, изъ которыхъ

каждый интересовал собой и художниковъ и любителей, и которые во всякомъ случаѣ могутъ способствовать дальнѣйшей популяризаціи искусства.

Очевидно, что такое разнообразіе, такое многостороннее приложеніе раз-
множающихъ художественныхъ производствъ должно имѣть сильное и отрицательное противъ прежняго вліяніе на общее развитіе искусства. Не входя въ ближайшее опредѣленіе его свойствъ, не отрицая даже, что вліяніе это во многихъ отношеніяхъ, пожалуй, и не выгодно, мы не можемъ однако не допустить, что оно должно повести вездѣ за собою никогда не чаянное прежде распространеніе художественнаго смысла и радужнаго участія къ художественной изобразительности вообще.—Вотъ почему здѣсь кстати еще указать на различныя орудія, служащія чисто-механическимъ путемъ къ производству самобытно-значительныхъ пластическихъ изображеній, и также придуманныя въ наше только время; таковы Колласова машина для копировки рельефовъ, таковы чудеса нашей эпохи — дагерротипъ, фотографія и многія другія. Разумѣется, что при такихъ механическихъ работахъ духовно-художественные интересы сплошь остаются въ сторонѣ; но не льзя, чтобы въ свою очередь онѣ также не оказывали многообразнаго воздѣйствія и на настоящее художественное производство.

Искусство нашей эпохи чрезвычайно богато средствами и силами. Если эти многоразличные способы поведутся, каждый въ свою мѣру, къ одной общей цѣли; если они примкнутъ опять къ своему общему родоначальнику, монументальному искусству; если, напередъ всего, они будутъ крѣпко держаться за здоровую почву всякаго развитія, за жизнь, за созерцанія народа, * за великіе общественные интересы, какъ единую твердую основу; если потомъ архитектура доработается до самобытно-жизненныхъ формъ, то отъ начатаго въ наши дни намъ можно ожидать величайшихъ послѣдствій. Да признаютъ же значеніе архитектуры, почти забытое въ теченіе послѣднихъ четырехъ вѣковъ, и да воспринетъ силами сама архитектура, чтобы опять идти вчетѣ времени, во главѣ искусства.

* То-есть за особый характеръ созерцательности каждаго народа въ любомъ данномъ случаѣ.



МѢСТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

(А значить архитектура, Ск. — скульптура, Ж. — живопись; I. — первый томъ, II. — второй. Цыфры показываютъ страницы, на которыхъ упомянуты приводимыя мѣста или храняща. Если которое-либо изъ нихъ встрѣчается на одной и той же страницѣ два раза или болѣе, то это обозначено особою цыфрой въ скобкахъ.)

А.

- Аальсъ.
Церковь, А. I. 479.
- Ааргусъ
Соборъ, А. II. 130.
- Аббевиль.
Св. Вульфранъ, А. II. 227.
- Аббедонъ.
Базилка, А. I. 247.
- Абенебергъ.
Кармелитск. церковь, А. II. 207.
Приходская, А. II. 207.
- Абери
Кельтскій памятникъ, I. 4.
- Абернети.
Круглая башня, А. I. 406.
- Абтсгмюндъ.
Церковь, А. I. 448.
- Абу-Симбелъ.
Пещерныя храмы, А. и Ск. I. 42. 47.
- Аваллонъ.
Лазаревск. церковь, А. I. 552.
- С. Авантень.
Церковь, А. I. 458.
- Авенъ.
Церковь, Ск. I. 501.
- Авила.
Соборъ, А. I. 566. Ж. по стеклу, II. 420.
С. Педро, А. I. 566.
С. Тоясъ, Ск. II. 464.
- Авиньонъ.
Соборъ, А. I. 457.
Св. Петръ, А. II. 231.
- С. Авитъ-Сенъсръ.
Церковь, А. I. 462.
- Авиотъ.
Кладбищная часовня, А. II. 201-
- Агадо.
Церковь, А. I. 477.
- Агаузъ.
Церковь, А. II. 220.
- Агвампро.
Дворецъ Гуапуко эль-вехо, А. I. 11.
Цитадель, А. I. 11.
- Аггебахъ.
Картузиск. церковь, А. II. 107.
- Агра.
Мечеть Джемна, А. I. 348.
— Моти, А. I. 348.
Мавзоль Джигана, А. I. 348.
Зимокъ Агберабадъ, А. I. 348.
- Агригентъ.
Храмъ Согласія, А. I. 129.
Остатки т. н. Храма Иракла, А. I. 111.
Храмъ Юноны Лацини, А. I. 129.
Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I. 129. Ск. I. 140.
Остатки храма Зевса Подіэвса, А. I. 129.
Архитектурн. остатки, I. 165.
Монеты, I. 141.
- Адамсталь.
Церковь, Ск. II. 451.
- Аддербёрн.
Церковь, А. II. 129.
- Адельбергъ.
Монастырскій храмъ, Ж. II. 427.
- Аденау.
Церковь, Ск. II. 451.
- Аджунга.
Пещерныя постройки, А. I. 285 (2). 288. (2)
294. Ск. I. 286. Ж. I. 290.
- Адрианополь.
Мечети, А. I. 340. 345.

- Ажанъ.**
 Церковь С. Капрѣ, А. I. 553.
- Азе-лѣ-ридо.**
 Зѣмокъ, А. II. 287.
- Аззахра.**
 Мавританскій дворець, А. I. 323.
- Азуаръ.**
 Гранитныя постройки, А. I. 483.
- Айтергофенъ.**
 Церковь, А. I. 449.
- Аквила.**
 С. Бернардино, А. II. 271.
 С. Къара, Ж. II. 343.
 Церковь Коллемаджо, А. II. 76.
- Акенъ.**
 Церк. Пресв. Богородицы, А. II. 51.
- Акеръ.**
 Базилика, А. I. 480.
- Акеръ, въ Уиландъ.**
 Церковь, Св. II. 154
- Аккеркуфъ.**
 Развалины, I. 64.
- Акра.**
 Ахитектурн. остатки, I. 165.
- Аксумъ.**
 Обелиски, I. 54.
- Акчеренца (Аччеренца).**
 Столповая базилика, А. I. 493.
- Алабаида см. Лабранда.**
- Але.**
 Развалины церкви, А. I. 457.
- Александрія.**
 Катакомбы, I. 163.
- Аленъ.**
 Маринск. церковь, Ж. I. 598.
- Алессандрія.**
 С. Марія дель-Кастелло, А. I. 570.
- Алжиръ.**
 Монументальн. постройки, А. I. 343.
- Аллахабадъ.**
 Колонны, А. I. 283 (2).
 Мугамьсанск. архитектура, I. 348.
- Алость.**
 Городская дума, А. II. 38.
- С. Альбансъ.**
 Церковь аббатства, А. I. 405. II. 61.
 Надгробн. памятники, II. 146. 243.
- С. Альбанъ, во Франціи.**
 Церковь, А. I. 415.
- С. Альбанъ, въ Баваріи.**
 Церковь, А. II. 208.
- Альби.**
 Соборъ, А. II. 34. 123. 231. Св. II. 462. Ж. II. 418. Кларосн ограда и лекторій, II. 231. Крытый ходъ, I. 551.
- Альвастра.**
 Церкви. развалины, А. I. 481.
- Аль-Гимеръ.**
 Остатки зданій, I. 64.
- Алькала де-Генаресъ.**
 Церковь С. Ильдефонсо, А. II. 291. Св. II. 464.
 Архіепископск. дворець, А. II. 292.
 Наранифо, А. II. 291.
- Алькобака.**
 Монастырск. храмъ, А. I. 567.
- Альнь.**
 Развалина церкви, А. II. 36.
- Альпирсбахъ**
 Церковь, А. I. 448. Св. I. 499.
- Альспахъ.**
 Развалина церкви, А. I. 447.
- Альстадъ.**
 Церковь, А. II. 243.
- Альсфельдъ.**
 Церковь, А. II. 48. 113.
- Альтенаръ.**
 Церковь, А. I. 433
- Альтенбергъ, близъ Кельна.**
 Церковь, А. II. 43. Св. II. 147. 153. 459.
 Ж. II, 172. Свѣнь, II. 201. Остатки монастырск. зданій, А. I. 522.
- Альтенбергъ на Ланъ.**
 Церковь, А. II. 48. Св. II. 151. 158.
 Ж. II. 174.
- Альтенбургъ.**
 Церк. св. Варооломея, А. I. 446.
 Францисканская церковь, А. II. 51.
 Развал. церкви Пресв. Богород. А. I. 532
- Альтенкирхенъ, въ Помераніи.**
 Церковь, А. I. 549.
- Альтенкирхенъ, на нижнемъ Рейнѣ.**
 Церковь, А. I. 433.
- Альтенфуртъ.**
 Часовня, А. I. 442.
- Альтенштадтъ.**
 Церковь, А. I. 540.
- Альторпъ.**
 Картинная галерея, II. 393.
 Библиотека лорда Сиенсера, ксилогр. II. 522.
- Альтъ-Бунцлау.**
 Св. Вацлавъ, А. I. 450.
- Аль-Хатръ.**
 Дворецъ, А. I. 272.
- Альцей.**
 Фундуш. церковь, А. II. 206.
- Амада.**
 Остатки храма, А. I. 40.
- Амальфи.**
 Соборъ, А. I. 573; бронзовыя двери, I. 423.
- Амара.**
 Остатки храма, А. I. 53.
- Амаравати.**
 Топа, А. I. 284.

- Амбергъ.**
 Церкви: Св. Георгія }
 Богородицкая } А. II. 207.
 Св. Мартина }
- Амбренъ.**
 Церковь, А. I. 552.
- Амерсфортъ.**
 Церковь св. Георгія, А. I. 523. II. 236.
- Амкла.**
 Престольное сооруженіе, I. 113.
 Бронзовый ликъ Аполлона, I. 102.
- Аміанъ.**
 Соборъ, А. II. 25. 227. Ск. II. 81. 82.
 462 (2).
- Аммоновъ Оазисъ.**
 Остатки храма, А. I. 51.
- Амрамовъ холмъ.**
 Остатки зданій, I. 64.
- Амстердамъ.**
 Церкви: Пресв. Богородицы, А. II. 235.
 Св. Николая, А. II. 236.
 Ратуша, А. II. 295. Ск. II. 485.
 Музей, Ж. II. 498. 499
- Ангіанъ.**
 Замковая часовня, Ск. II. 144.
- Ангулемъ.**
 Соборъ, А. I. 462. 553. 555. Ск. I. 584
- Андели.**
 Св. Клотильда, А. II. 287.
- С. Анджело.**
 Баптистерій, А. I. 493.
- С. Анджело ии'формисъ.**
 Церковь, Ж. I. 608.
- С. Андрианъ.**
 Развал. церкви, А. I. 457.
- Андрія.**
 Вблизи:
 Кастель дель монте, А. I. 573.
- С. Андрусъ.**
 Церковь св. Рула, А. I. 563.
 Коллегиумъ св. Маріи, саркофагъ, I. 587.
- Апе.**
 Замовъ, А. II. 288.
- Анжеръ.**
 Соборъ, А. I. 556. II. 34. 35
 Св. Іоаннъ, А. I. 556.
 Св. Мартинъ, А. I. 398.
 С. Обенъ, крытый ходъ, А. I. 556.
 Св. Сергій, А. I. 556.
 Св. Троица, А. I. 556.
 Пантеонъ, Ск. II. 539.
- Ани.**
 Церковь, А. I. 325, 326.
- Анкара.**
 Храмъ св. Климента, А. I. 244.
 Древнія развалины, А. I. 182.
- Анкамъ.**
 Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II.
 158. 453.
 Николаевская, церк., А. II. 117. Ск. II. 453
- Анкапа.**
 Соборъ, А. I. 492.
 С. Марія дельла-Шацца, А. I. 492.
 Арка Траяна, А. I. 199. 200.
- Авиабургъ.**
 Церковь св. Анны, А. II. 219. Ск. II. 442.
 444 (2). 450 (2). Ж. II. 437. 450.
- Аннуа.**
 Базилика, А. I. 219.
- Антверпенъ.**
 Соборъ, А. II. 124. 232. Ж. II. 496.
 Августинск. церковь, Ж. II. 496.
 Церк. св. Іакова, А. II. 232. Ж. II. 417. 496.
 Церк. св. Карла, А. II. 294.
 Биржа, А. II. 232. 294.
 Ратуша, А. II. 294.
 Картинная галерея въ Академіи, II. 168.
 189. 338. 412 (2). 415. 416 (2). 418.
 423. 474 (2). 475. 496.
- Антонополь.**
 Остатки храма, А. I. 51.
- Анти-Датополь.**
 Памятники, А. I. 51.
- Антиноэ.**
 Развалины, А. I. 198.
- Антифелъ.**
 Могильные памятники, А. I. 96.
- Аптіохія**
 Архитектура, I. 163. 164.
 Главная церковь, А. I. 224. 225.
 Монастырь Св. Симеона Столпника, А. I. 225.
- С. Антуанъ, близъ Вьенны.**
 Церковь, * А. II. 32.
- Анураджанура.**
 Тѣны и другіе памятники, А. I. 284. 287.
- Анцбахъ.**
 Церковь, А. II. 211.
- Аншахъ.**
 Церковь св. Гумберта, А. II. 215
- Аоста.**
 Арка Августа, А. I. 185.
 Крытый ходъ, А. I. 570.
- Апатфальва.**
 Церковь, А. I. 543.
- Аплербекъ.**
 Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
- Аплернъ.**
 Церковь, А. I. 438
- Аполлинополь.**
 Храмъ, А. I. 51.

* Ошибочно названа въ текстѣ церковью Св. Антонія,

- Аптъ.
 Церковь, А. I. 398.
 Арадъ, Островъ.
 Береговая постройка, I. 76.
 Арангуэсъ
 Замокъ А. II. 291.
 Арбанъ.
 Ассирійск. памятники, А. I. 59. Сж. I. 62.
 Арбе.
 Соборъ, А. I. 569.
 Арвадъ, см. Арадъ.
 Арвейлеръ*.
 Городская церковь, А. II. 42.
 Арголида.
 Кивлюскія крѣпости, стѣны, А. I. 82.
 Пирамидальные памятники, I. 103.
 Аргось.
 Героонъ, А. I. 128.
 Колоссальный ликъ Геры, Сж. I. 135.
 Арендзэ.
 Монастырск. церковь, А. I. 548.
 Арещо.
 Соборъ, А. II. 73. Сж. II. 92 (2). 305.
 Падр. памятники Гвидона Тарлати, II. 135. 162.
 Церковь св. Аннуциаты, А. II. 264.
 С. Марія делья Анджели, Ж. II. 187.
 С. Марія делья Пиэве, А. I. 569.
 С. Франческо, Ж. II. 328.
 Ла-Мизерикордіа, Сж. II. 164.
 Аббатство, А. II. 279.
 Братство Милосердіа, А. II. 134.
 Аркона.
 Храмъ, А. I. 6.
 Арль.
 Соборъ, А. I. 457. 550. Сж. I. 583.
 Крытый ходъ, А. I. 551. Сж. I. 583.
 Церковь: Гробъ св. Цезарія, А. I. 457.
 Арль-сюр-Текъ.
 Фасадъ церкви, А. I. 399.
 Крытый ходъ, при ней А. II. 32.
 Аригеймъ.
 Церковь св. Вальбурги, А. II. 126.
 Арисбергъ.
 Приходск. церковь, А. II. 50.
 Арисбургъ.
 Развалины церкви, А. I. 526.
 С. Ариуаль.
 Церковь, А. II. 41.
 Ариштадтъ.
 Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 533.
 II. 112.
 Ароиа.
 Церковь, Ж. II. 370.
 Аррасъ.
 Соборъ, А. II. 36.
 Ратуша, А. II. 235. 286.
 Обои II. 389.
 Арчевія.
 Госпиталь, Ж. II. 343.
 Асбекъ.
 Крыло крытаго хода, А. I. 438.
 Асколи.
 Соборъ, Ж. II. 336. 337.
 С. Анджело Кустоде, Ж. II. 337.
 Баптистерій, А. I. 493.
 С. Грегорио, Ж. II. 336.
 С. Джакомо, Ж. II. 337.
 С. Доменико, Ж. II. 337.
 С. Кроче, Ж. II. 537.
 С. Марія делья-Каритѣ, Ж. II. 337.
 Аспейтія.
 С. Севастьянъ, А. II. 131.
 Ассизи.
 Соборъ, А. I. 492. Ж. I. 252.
 С. Даміано, Ж. II. 347.
 С. Катерина (С. Антонио ди-Віа Суверба),
 Ж. II. 342.
 С. Марія, Ж. I. 605.
 Св. Францискъ (С. Франческо), А. II. 73.
 Ж. I. 605 (2). II. 181. 182. 185 (2). 347.
 Ворота С. Джакомо, Ж. II. 346.
 Монастырь св. Андрея, Ж. II. 346.
 По близости:
 Ла-Бастія, Ж. II. 343.
 Ассось.
 Остатки храма, А. I. 113.
 Изванія, I. 118.
 Ассура.
 Триумфальная арка, А. I. 206.
 Ассуръ.
 Остатки памятниковъ, I. 53.
 Асти.
 Соборъ, А. I. 570. II. 74.
 С. Секондо, А. I. 570.
 Баптистерій, А. I. 491. Сж. I. 587.
 Асторга.
 Архитектурн. памятники, I. 482.
 С. Астье.
 Церковь, А. I. 462.
 Аугебургъ.
 Соборъ, А. I. 394. II. 203. Сж. I. 416.
 II. 148. Ж. I. 600. II. 171; Часовня
 при крытомъ ходѣ, Сж. II. 414.
 Св. Ульрихъ и св. Аора, А. II. 203.
 Городская дума, А. II. 296.
 Арсеналь, Сж. II. 477.
 Картинная галерея, Ж. II. 440. 426 (2).
 431. 437.
 Августовскій и Гервулесовскій колодцы,
 Сж. II. 477.
 Аупкофенъ.
 Церковь, сѣнь, II. 209.
 Ауцзэ.
 Приходск. церковь, А. II. 212.

* Альвейлеръ осталось въ текстѣ по недосмотру.

Больничная церк., Ж. II. 429.
Афродизія.
 Остатки древн. зданія, А. I. 182. 206.
Ахень.
 Мюнстеръ, А. I. 254. 523. II. 104. Ск. I. 419. Ж. I. 264. Ризница, дорогая утварь, I. 514. 609. II. 155. Миниатюры, I. 380.
 Св. Адальбертъ, А. I. 433.
 Доминиканская церковь, А. II. 200.
 Францисканская тожь, А. II. 200.
 Дворецъ Карла Великаго, Ж. I. 264.
 Городская дума, А. II. 201. Ж. II. 540.
Ашаффенбургъ.
 Фундушевая церковь, Ск. II. 458 (2);
 Крытый ходъ, А. I. 525.
 Библиотека, и миниатюры, I. 592. II. 436 (2).
Аонины.
 Въ Акрополѣ:
 Пропилеи, А. I. 125.
 Храмъ Пикле Литеросъ (Безкрылой Побѣды), А. I. 126. Ск. I. 136. и дал. 154.
 Нароней, А. и Ск. I. 112. 125 (2). 136. и дал.
 Эрхейейонъ, А. и Ск. I. 126. 138.
 Статуи Аонины, I. 117.
 Статуя Аонины Поборницы (Промахосъ), I. 133.
 Бронзовое изваяніе Троянскаго коня, I. 132.
 Большой рельефъ, I. 117.
 Въ Городѣ:
 Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I. 112. 164. 182. Ск. I. 201.
 Храмъ Посейдона, Ск. I. 201
 Храмъ Тезея, А. I. 124. Ск. I. 11.
 Музей Тезеова Храма, Ск. I. 116. 118.
 Монументъ Лисикрата, А. I. 147. Ск. I. 136. и дал.
 Монументъ Фразилла, А. I. 147.
 Вѣтровая Башня, А. I. 164. Ск. I. 169
 Пропилеи новаго рынка, А. I. 182.
 Арка Адриана, А. I. 198.
 Монументъ Филопана, А. I. 197. Ск. I. 201.
 Церкви визант. стила, А. I. 261.
 Могильные камни или столбы, Ск. I. 141.
 Загородомъ:
 Храмъ на берегу Иласса, А. I. 126.
 Водопроводъ, А. I. 198.
Б.
Бабъ-эль-Мелюкъ см. Бибанъ-эль-Мелюкъ.
Бавіанъ.
 Изваянія на утесахъ, I. 59. 62.
Багдадъ.
 Мечеть, А. I. 324.
Бадахосъ.
 Соборный храмъ, А. II. 72.
Бадень.
 Большая приходск. церковь, А. II. 211,

Базасъ.
 Соборъ, А. II. 35.
 Церковь Меркадель, А. II. 35.
Базель.
 Мюнстеръ, А. I. 536. 537. II. 106. 205. Ск. I. 417. 580. 582. II. 148. 151. 446. Ж. I. 578; Каедрa, II. 441.
 Доминиканская церковь, А. II. 44.
 Собраніе картинъ, II. 426 (2). 430. 431 (2). 432.
 Музей, Ск. II. 155.
Байгесъ.
 Крытый ходъ при церкви С. Бенито, А. I. 565.
Балагеръ.
 С. Франсиско, А. II. 71.
 Фундушевая церковь, А. II. 131.
Балсарскіе Острова.
 Талахоты, А. I. 76.
Бальве.
 Церковь, А. I. 437. 438.
Бальяргъ.
 Церковь, А. I. 398.
Бамбергъ.
 Соборъ, А. I. 526. Ск. I. 418. 420. 579. 580. II. 84 и дал. 442 (2). 449. 456 (2) 459. Ж. I. 600; въ ризницѣ: Миниатюры, I. 425.
 Церковь св. Іакова А. I. 441.
 Главная приходск. церковь, А. II. 111. Ск. II. 449.
 Церковь Михельбергскаго монастыря, А. I. 442.
 Библиотека, миниатюры, I. 379. 425 и дал. 592.
Баміанъ.
 Скульптуры, I. 291.
Бангоръ.
 Церковь, А. I. 475.
Банъ.
 Церковь, А. I. 547.
Баньё.
 Церковь, А. II. 15.
Барселона.
 Соборъ, А. II. 131. 247. Ж. по стеклу, II. 420.
 С. Анна, А. I. 565.
 П. С. дель Карменъ, А. II. 71.
 С. Франсиско, А. II. 131.
 С. Марія де-ласъ Хунгерасъ, А. II. 131.
 С. Марія дель-Маръ, А. II. 131.
 С. Марія дель Пино, А. II. 131.
 С. Павло дель Кампо, А. I. 408.
 Крытый ходъ при С. Павло дель-Кампо, А. I. 565.
 Монастырь Сіонъ, крытый ходъ, А. II. 132
 Лудіансія Реаль, А. II. 247.
 Шеполадеку:
 Крытый ходъ при С. Кукуфате дель-Вальесъ, А. I. 565.

- Барзингхаузенъ.**
Церковь, А. I. 529.
- Бари.**
Соборъ, А. I. 492.
С. Грегорио, А. I. 492.
Храмъ св. Николая, А. I. 412. 492.
Горнее мѣсто (епископскій престолъ), Сж. I. 424.
- Барлетта.**
Колоссальная статуя, I. 247.
- Барнакъ.**
Церковь, А. I. 404.
- Баронгилль.**
Собрание картинъ, II. 385.
- Бартонъ на Гумберъ.**
Церковь св. Петра, А. I. 404.
- Бартфельдъ.**
Св. Эгидъ, А. II. 108. Сж. II. 450.
- Баръ-сюр' Объ.**
Церковь С. Маглу, А. II. 15.
— Св. Петра, А. II. 15.
- Барфрислопъ.**
Церковь, А. I. 561.
- Бассано.**
Музей, Ж. II. 470.
- Баталья.**
Монастырскій храмъ, А. II. 132.
Мавзолей Дол'Эмануэля, А. II. 248.
- Бать.**
Церковь, А. II. 237.
Собрание картинъ г-на Бекфорда, II. 386.
- Баугъ.**
Пещерные памятники, А. I. 288 (2).
Ж. I. 290. (2).
- Бауценъ.**
Церковь св. Петра, А. II. 219.
- Бахарахъ.**
Приходская церковь, А. I. 522.
Развалины церкви св. Вернера, А. II. 43.
- Бахра.**
Колонны, А. I. 283.
- Баэса.**
Соборъ, А. II. 72.
- Баязидъ.**
Скульптуры, I. 273.
- Бгильза.**
Топы, А. I. 283. Сж. I. 286.
- Бгитари.**
Колонны, А. I. 283.
- Бегенгаузенъ.**
Церковь, А. I. 448. II. 106. 203. 204.
Камера Заложниковъ, А. I. 538.
- Беверлей (Беверли).**
Мюнстеръ, А. II. 61. 128.
Маринская церковь, А. II. 238.
- Бегаръ.**
Пещерныя постройки, А. I. 284.
- Бегерауйе.**
Остатки памятниковъ, А. I. 53.
- Бегигъ.**
Остатки памятниковъ, А. I. 33.
- Бегистапъ (Бизутунъ).**
Остатки здания, I. 273.
Скульптуры, I. 70.
- Бёдакшанъ.**
Серебряная чара, I. 276.
- Безансонъ.**
Соборъ, А. I. 441.
Ворота, А. I. 206.
- Безьё.**
Соборъ, А. I. 550. II. 123.
- Бейё.**
Соборъ, А. I. 557. II. 31. 227; коверъ, I. 507.
- Бейльштейнъ.**
Церковь, А. II. 199.
- Бейрутъ.**
Ценодалеку:
Рельефы на утесахъ, I. 72.
- Бейтешъ.**
Церковныя постройки, А. II. 58.
- Бектайвъ.**
Церковь аббатства, А. II. 67.
- Бескумъ.**
Церковь, А. II. 220. Сж. I. 498. (2).
- Бёле.**
Церковь, А. I. 437.
- Белемъ.**
С. Геронимо, А. II. 248.
- Беллстъ.**
Церковь, А. I. 455.
- Белльвилль-сюр-Сонъ.**
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 552.
- Бельверъ, близъ Пальмы.**
Зямокъ, А. II. 132.
- Бельгардъ.**
Маринская церковь, А. II. 117.
- Бельпучъ (Вельпучъ.)**
Францисканская церковь, Сж. II. 464.
- Бендорфъ.**
Церковь, А. I. 522.
- Беневентъ.**
Соборъ, А. I. 493.
Церковь, Сж. I. 505 591.
Арка Траяна, А. I. 196. Сж. 201.
- Белевивере.**
Приоратъ, А. I. 567.
- Бенедиктсйренъ.**
Монастырскій храмъ, Ж. I. 424.
- Бениггасанъ.**
Гробницы, А. I. 34.
Стѣнная живопись, I. 35.

- Бенсонъ.
 Церковь, А. I. 558.
- С. Бенуа-сюр-Луаръ.
 Церковь аббатства, А. I. 397. Ск. I. 422.
- Бенъ-Нага.
 Остатки Храма, А. I. 53.
- Бергамо.
 С. Марія Маджоре, А. I. 491. Ск. II. 273. 317; часовня Колеонн, А. II. 272.
 С. Томмазо, А. I. 491.
 Брелетто, А. II. 137.
 Академія, Ж. II. 333.
 Собраніе картинъ графа Локисъ, II. 238.
 Загородомъ:
 С. Джулія, А. I. 490.
- Берггаузенъ.
 Церковь, А. I. 437.
- Бергенъ, въ Норвегіи.
 Соборъ, А. II. 69.
 Маріинская церковь, А. I. 480. II. 69.
- Бергенъ, на остр. Рюгенъ.
 Маріинская церковь, А. I. 549.
- Бергенъ, монастырь, въ Баваріи.
 Церковь, А. I. 540.
- Берлейгаузь.
 Собраніе картинъ, II. 408.
- Берлинъ.
 Соборъ, Ск. II. 455.
 Монастырская церковь, А. II. 56.
 Маріинская — А. II. 116. Ск. II. 485
 Николаевская — А. I. 547. II. 116.
 Строительная школа, А. II. 537.
 Королевскія гробницы. Эскизы фрескъ, II. 540.
 Монашій дворъ, А. II. 534.
 Музей, А. II. 534; въ сѣняхъ. Ж. II. 540; группа Амазонокъ, Ск. II. 538.
 Оперный театръ, Ск. II. 538.
 Оріанда (Прокты), А. II. 534.
 Театръ, А. II. 534.
 Корол. Замокъ, А. II. 296. Ск. II. 486.
 Звѣринецъ, Ск. II. 534.
 Новая гауптвахта, А. II. 534.
 Арсеналь, А. II. 296. Ск. II. 486.
 Длинный мостъ (Лангебрюке), Ск. II. 486.
 Замковый мостъ, Ск. II. 538.
 Памятникъ Фридриху II, Ск. II. 538.
 Статуя Таэра, Ск. II. 538.
 Королевскіе музеи.
 Античная галерея, I. 33 (2). 35. 47. 90. 141 (2). 169 173.
- Картинная галерея, II. 173. 174. 175. 177 (2). 183. 185. 187. 189. 195. 196. 197. 323. 327. 329. 222 (2). 335 (2). 338. 339. 340 (2). 341. 347 (2). 348 (2). 370 (2). 375. 382. 384 (2). 385. 386. 394 (2). 400. 401. 402. 408 (2). 409 (2). 410. 411 (3). 414. 416 (2). 417 (2). 418. 422 (2). 423. 427. 428. 431. 439 (2). 474. 497. 499. 502.
- Новая скульптура, II. 155. 301. 305. (2). 307. 310. 313 (2). 455. 362. 448. 485.
 Майолики, II. 471.
 Кунстшамера, I. 233. 263. II. 155. 458. 460 (3). 461. 473. 478.
 Королевск. бібліотекъ, Ск. I. 229. Миниат. I. 426. 593. 594 (2). II. 99.
 Прусск. Государств. Архива печать, I. 421.
 Оружейное собраніе принца Карла, Ск. II. 358
 У г. Фёрстера, Ж. II. 189.
 У г. Бартельса, Ж. II. 174. 179.
- Бернау.
 Церковь, А. II. 116.
- Бернбургъ.
 Маріинская церковь, А. II. 217.
- Бернѣ.
 Церковь, А. I. 397.
- Берне.
 Церковь, А. I. 530.
- Бернекъ. *
 Церковь, А. II. 212.
- Берръ.
 Мюнстеръ, А. II. 204. Ск. II. 444; ковры, II. 413.
 Доминиканская церковь, А. II. 44. Ж. II. 430.
 У семьи Мануэлей, Ж. II. 430.
- Берръ.
 Церковь, А. I. 457.
- Бертѣнъ.
 Аббатство, Ск. I. 516.
- Бертокуръ-лѣ-Дамъ.
 Развалины церкви аббатства, А. I. 558. Ск. I. 586.
- С. Бертрамъ-де-Комменжъ.
 Крытый ходъ, А. I. 551.
- Берхтесгаденъ.
 Фундушная церковь, А. I. 541.
- Берхтольдсдорфъ.
 Приходская церковь, А. II. 107. 211.
- Бетгяхъ.
 Колонны, А. I. 283.
- Бибанъ-эль-Молюкъ (Бабъ-эль-Мелюкъ)
 Горнокаменные гробницы, А. I. 42.
- Биберъ.
 Церковь, А. I. 522.
- Бибургъ.
 Мюнстеръ, А. I. 449. 539.
- Биджануръ.
 Мугаммед. архитектура, I. 348.
- Бидивинта см. Ницунда.
- Бизутунъ см. Бегистанъ.
- Билефельдъ.
 Церковь св. Мартина, А. II. 113.

* Въ текстѣ осталось *Берисскъ* по недосмотру.

- Церковь св. Николая, А. II, 313. Ст. II. 452.
- Биллербекъ.**
Тоанновская церковь, А. I 529.
- Бильбао.**
Церк. Сантьяго, А. II 131; крытый ходъ, А. II. 132.
- Бингамъ.**
Приоратская церковь, А. I. 474. II. 64.
- Бингемъ.**
Приходская церковь, А. II. 199.
- Бингстедъ.**
Бронзовая плита, II. 154.
- Бирсъ-и-Нимрудъ.**
Архитектоническіе остатки, I, 64.
- Битетто.**
Соборъ, А. I. 172.
- Битонто.**
Соборъ, А. I. 572.
- Бланшбландъ.**
Церковь. А. I. 467.
- Блатна.**
Благочинская церковь, А. II. 214.
Замокъ, Ж. II. 429.
- Блаубейренъ.**
Церковь, ск. II. 444. 448. Ж. II. 427.
- Бленгеймъ.**
Картинная галерея, II. 385.
- Бломбергъ.**
Церковь, А. II. 220.
- Блуа.**
Св. Лавиерій, А. I. 556.
Замокъ, А. II. 286.
- Бовс.**
Соборъ, А. II. 26. 227; ковры. II. 413.
Церковь Vasse-Oeuve (древн. соборъ), А. I. 370. 371.
Церковь св. Стефана, А. I. 559. II. 227.
- Бовудъ.**
Картинная галерея, II. 385.
- Богхазъ-Кей.**
Архитектонич. остатки и рельефы по скаламъ, I. 73 и дал. 98.
- Божанси.**
Портикъ храма Пресв. Богородицы, А. I. 558.
Домъ храмовниковъ (тамплиаровъ), А. I. 558.
- Бюке.**
Церковь, А. I 437.
- Боксгровъ.**
Церковь, А. II. 60.
- Болонья.**
С. Бартоломмео ди-иорга-равоньяна, А. II. 269.
С. Джакомо Маджоре, А. II 269. Ж. II. 348.
С. Джованни ин' Монте, Ск. II. 360.
С. Доменико, Ск. I. 590. II. 166. 273. 301. 355. 360.
Корпусъ Домини, А. II. 269.
Мадонна ди-Галліара, А. II. 26. 9
С. Мартино Маджоре, А. II. 136. Ск. II. 166.
- С. Микеле ин' Боско, А. II. 269. Ж. II. 490.
С. Петролио, А. II. 137. Ск. II. 300. 318. 358. 360.
Церковь свв. Петра и Павла, А. I. 490. Ск. II. 360.
С. Сеполькро, А. I. 411.
С. Стефано, А. I. 410. 411.
Церковь дельла-Медзаратта, Ж. II. 193.
— дель-Кампо-Санто, Ж. II. 193.
С. Франческо. Ск. II. 162.
С. Чечилия, Ж. II. 348.
Модельня дельла-Вита, Ск. II. 360.
Свѣтское зодчество, II. 270.
Палаццо Бевиллява, А. II. 270.
— Болоцьини, А. II. 270.
— Мальведжи-Кампеджи, А. II. 270.
— Пубблико, Ск. II. 301.
— Фава, А. II. 270.
Лоджа деи-Мерканти, А. II. 137.
Пинакотена, Ж. II. 183. 193 (2). 333. 336. 348 (2). 390. 394 (2) 490 (2). 491. (2).
- Большевардъ.**
Церковь св. Мартина, А. II. 236.
- Боммель.**
Св. Мартинъ, А. II. 126.
- Бонконвенто.**
Вблизи:
Монте Уливето Маджоре, Ж. II. 328. 372.
- Боннъ.**
Мюнстеръ, А. I. 386. 435. 511; крытый ходъ, А. I. 435.
Иезуитская церковь, А. II. 295.
Св. Мартинъ, А. I. 435.
Музей, Ж. I. 510.
На кладбищѣ:
Часовня рамердорфскаго командорства Штѣмцакаго Ордена, А. I. 522.
- Боннионъ.**
Трапезница, А. II. 31.
- Бонъ.**
Церковь, А. I. 459.
Госпиталь, Ж. II. 411.
- Бопоръ.**
Остатки монастыря, А. II. 31.
- Бонпардъ.**
Кармелитская церковь, А. II. 200 (2). Ск. II. 442. 445.
Приходская церковь, А. I. 522.
- Бопфингентъ.**
Св. Власій, Ск. II. 447. Ж. II. 424. 447.
- Боргейссель.**
Церковь, А. I. 479.
- Борго Сан'Доннио.**
Церковь, А. I. 570; Ск. I. 587.
- Борго Санъ Сеполькро.**
Монте ди-Низѣта, магазинъ, Ж. II. 328.
Модельня въ госпиталь, Ж. II. 328.
- Боргуидъ.**
Церковь, А. I. 479.

Бордѣ.

Соборъ, А. II. 35. 123, крытый ходъ, А. II. 123.

Церк. св. Креста, А. I. 464.

С. Эмиліонъ, часовня св. Троицы, Ж. I. 603.

Церковь св. Михаила, А. II. 230.

— св. Северина, А. II. 35. Ск. II. 82; монастырскій дворъ, А. I. 464.

Боркенъ.

Церковь, А. II. 220.

Боригольмъ, островъ.

Древнія круглыя постройки, А. I. 481.

Боро-Будоръ.

Намятники, А. I. 303. 304.

Боррьсе.

Церковь, А. I. 564.

Бортвикъ.

Замокъ, А. II. 243.

Бостадь *.

Церковь, А. II. 243.

Бостонъ.

Св. Бѣгольмъ, А. II. 338.

Ботценъ.

Доминиканская церк., А. I. 540. 541. II. 209.

Францисканская церк. А. I. 541. II. 209.

Церковь св. Георгія, II. 209.

Приходская церковь, А. I. 541. II. 209.

Крытый ходъ францисканскаго монастыря, А. I. 541.

Бохольтъ.

Церковь, А. II. 220.

Бохумъ.

Церковь, Ск. I. 498

Бошерпилль.

Церк. св. Георгія, А. I. 466. Ск. I. 501

Капитульный домъ, А. I. 557.

Бондѣ.

Церковь, А. I. 463.

Брага.

Соборъ, А. II. 132.

Бракель.

Церковь, А. I. 437.

Брамбанъ.

Намятники, А. I. 304

Бранденбургъ..

Соборъ, А. I. 548. II. 228.

Церк. св. Годегарда, А. II. 116.

— св. Екательны, А. II. 221.

Преждебывшая Маринская, А. I. 452.

Николаевская, А. I. 548.

Петровская, А. II. 222.

Монастырскія постройки, А. II. 56.

Брантѣмъ.

Церковь, А. I. 463.

Брассакъ-дѣ-Гранъ.

Церковь, А. I. 553.

Браувейлеръ.

Церковь, А. I. 586. 521. Ск. I. 579. II. 154. Ж. II. 94; капитульный залъ, Ж. I. 597.

Брауншвейгъ.

Соборъ, А. I. 534. А. II. 111. 216. Ж. I. 598. 599.

Церк. св. Андрея, А. I. 535.

— св. Екательны, А. I. 535. II. 111. 216.

— св. Магна, А. I. 535. II. 216.

— св. Мартина, А. I. 535. II. 216.

Церковь св. Эгиди. А. II. 51. 111.

часони св. Аппы, А. II. 216.

Свѣтскія постройки, А. II. 317.

Соборная площадь, Ск. I. 497.

Ратуша въ Старомъ Городѣ. А. II. 216.

Суконный Рядъ (Гевандхаусъ), А. II. 295.

Статуя Лессинга, Ск. II. 532.

Герцогское собраніе, Ск. II. 460.

Музей, Ж. II. 398. 474. Майолики. II. 471.

Бреда.

Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 126.

Бредвишъ

Церковь, Ск. II. 454.

Брейзахъ.

Мюнстеръ, Ск. II. 448.

Брейтенау.

Монастырская церковь, А. I. 442.

Бременъ.

Соборъ, А. I. 390. 438. 530.

Церковь св. Ансхарія, А. I. 530.

— Пресв. Богородицы, А. I. 530.

— св. Іоанна, А. II. 116.

— св. Мартина, А. I. 530.

— св. Стефана, А. I. 530.

Брекеншъ.

Церковь, А. I. 437.

Брентцъ.

Церковь, А. I. 537.

Брентъ.

Церковь С. Ивѣдъ, А. II. 15.

Бреславль.

Соборъ, А. I. 451. II. 58. Ск. II. 456.

Церковь св. Бернгардина, А. II. 221.

— Пресв. Богородицы на Нескахъ,

А. II. 114.

— св. Вароолоея, А. II. 58.

— св. Викентія, А. I. 451. 535.

— II. 221.

— Доминиканская, А. II. 58.

— св. Елисаветы, А. II. 114.

— Крестовая, А. II. 58. 114. Ск. II. 87.

— св. Маріи Магдалины, А. I. 451.

— 535. II. 114.

— св. Мартина, А. II. 58.

— св. Матѣя, А. II. 283.

— Милоритская (св. Доротея), А.

II. 114.

— Тѣла Христова, А. II. 221.

* Въ текстѣ, ошибкую, *Бастодъ.*

- Городская дума, А. II. 114. 221.
- Брехтенъ.**
Церковь, А. I. 530.
- Брешія.**
Старый соборъ, А. I. 410.
Новый — А. II. 285.
С. Алессандро, Ж. II. 334.
Церковь С. Джованни Эвангелиста Ж. II. 334.
— дель-Кармине, Ж. II. 334.
— С. Клементе, Ж. II. 401.
— С. Марія де-Мираколи, А. II. 267.
— С. Назаро, Ж. II. 401.
— С. Франческо, Ж. II. 397.
— С. Эвѣомля, Ж. II. 401.
- Бывшій монастырь св. Варнавы, М. II. 333.
Бролетто, А. II. 137.
Дума (палаццо Коммунале), А. II. 268.
Городская галерея, Ж. II. 385.
Городской музей, Ск. II. 487.
- Бригъ.**
Николаевская церковь, А. II. 221.
- Брида.**
Церковь С. Лоренцо, А. I. 408.
- Бриксвортъ.**
Церковь, А. I. 372.
- Бриксенъ.**
Крытый ходъ собора, А. I. 541.
— — церкви, Ж. II. 429.
- Брилонъ.**
Церковь, А. I. 529. II. 49.
- Бристоль.**
Соборъ, А. II. 128; каинтуальный домъ, А. I. 562; Богородицк. часовня, А. II. 62.
Редклифовская церковь, А. II. 237.
- Бритфордъ.**
Церковь, А. I. 372.
- Бричинъ.**
Круглая башня, А. I. 406. Ск. I. 422.
- С. Бриѣкъ.**
Соборъ, А. II. 31. 229.
- Бриудъ.**
Церковь, А. I. 455.
- Бромбергъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Бронзоверъ.**
Церковь, А. II. 65.
- Бронбахъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 442. 526.
- Бру.**
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 228.
Ск. II. 463.
- Брукъ.**
На рынкѣ:
Галерея съ ложью, А. II. 212.
- Брукъ на Муръ.**
Круглая часовня у церкви св. Руирихта, Ж. II. 94.
Двери, Ск. II. 155.
- Бруинъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Брусса.**
Мечети, А. I. 339. 340.
Мавзолей, А. I. 339. 340.
Медрессе, А. I. 339. 340.
- Брюгге.**
Соборъ (св. Спаса), А. II. 124. Ж. II. 168. 409. 412; надгробныя плиты, II. 144.
Церковь Нотрадамъ (Пресв. Богородицы), А. II. 124. Ск. II. 355.
— С. Жилья, А. II. 232.
— С. Жакъ (св. Иакова), А. II. 232.
Ск. II. 463.
Часовня св. Крови, А. I. 436. II. 232. 294.
Госпиталь св. Іоанна, Ж. II. 411. (3).
Городск. дума, А. II. 125. Ж. II. 418.
Академія, Ж. II. 408 (2). 441 (2). 413. 416.
Палата гостиннаго двора, А. II. 37. 125.
- Брюйеръ.**
Церковь, А. I. 557.
- Брюкенбергъ.**
Деревянная церковь, перенесенная изъ Ванга, А. I. 479.
- Брюинъ.**
Августинская церковь, А. II. 214.
Церковь св. Іакова, А. II. 214.
- Брюссель.**
Соборъ (св. Гудулы), А. I. 523. II. 36. 124. 289; Живоп. по стеклу, II. 418; часовня Чудодѣйственныхъ Даровъ, А. II. 232.
С. Жанъ Батистъ, А. II. 230.
С. Катерина, А. II. 230.
Нотрадамъ де-ла-Шапелья, А. I. 523. II. 230.
Нотрадамъ дю-Саблонъ, А. II. 230.
Ратуша, А. II. 234.
Колодезь, Ск. II. 485.
Музей, Ж. II. 408. 417.
Королевск. бібліотекя, миниатюры, II. 327.
У барона Рейффенберга, вслгогр., II. 529.
- Бугедо.**
Церковь, А. I. 567.
- Буда см. Офенъ.**
- Будвейсъ (Будвиць).**
Наристекская церковь, А. II. 214.
- Будрунъ.**
Остатки здапія, А. I. 142. Ск. I. 153.
- Бургонъ.**
Церковь, А. II. 12.
- Бургосъ.**
Соборъ, А. II. 70. 245. 290. Ск. II. 93. 464. 480. Ж. II. 382; крытый ходъ, А. II. 132; лѣстница, А. II. 292; часовня Кошкетабля, А. II. 246.
С. Клара, А. II. 70.
С. Эстебанъ, А. II. 70.
Монастырь де-лас'Хвельгасъ (Уэльгасъ), А. I. 408; крытый ходъ, А. I. 567.

- Каза де-Миранда, А. II. 291.
 Буржъ.
 Соборъ, А. I. 559. II. 16. 27. 120. Ст.
 I. 585. Ж. II. 95.
 Домъ Жака Кёра, А. II. 230. Ж. II. 418.
 Бур-Ластікъ.
 Церковь, А. I. 455.
 Бурсфельде.
 Церковь, А. I. 443. Ж. I. 599.
 Бьересё, близъ Истада.
 Церковь, А. I. 602.
 Бьернеде.
 Церковь, А. I. 481.
 Бюдингсень.
 Герусальмскія Ворота, А. II. 219.
 Буландъ (Буландъ).
 Развалины церкви, А. II. 61.
 Бурепъ.
 Городская церковь, А. I. 528.
 Иезуитская церковь, А. II. 283.
 Бюри.
 Церковь, А. I. 559.
 Бюрлаъ.
 Церковь, А. I. 458.
 Дворецъ, А. I. 551.
 Бюрригъ.
 Церковь, А. I. 434.

В.

- Ваазе.
 Церковь, Ст. II. 454.
 Вавилонъ.
 Капище Белья, А. I. 56. 64.
 Остатки зданій, А. I. 63. 64. Ст. I. 65.
 Вага.
 Столповая базилика, А. I. 387.
 Вагарнабадъ.
 Церковь, А. I. 325.
 Вади-Хальфа (Уади-Хальфа).
 Остатки храма, А. I. 40.
 Вади-Себуа (Уади-Себуа).
 Пещерный храмъ, А. I. 42. Ст. I. 47.
 Вайдгофенъ.
 Церковь, А. II. 211.
 Вайтгольцъ.
 Королевскій дворецъ, А. II. 294.
 Валансъ.
 Соборъ, А. I. 458.
 Валенсія.
 Соборъ, А. II. 131. Ж. II. 479.
 С. Франсиско эль-Гранде, крытый ходъ
 А. II. 247.
 Крытый ходъ монастыря С. Доминго, А.
 II. 131.
 Крытый ходъ церкви С. Мигуэль де-лосъ-
 Рейесъ, А. II. 292.

- Баржа, А. II. 247.
 Дворцы, А. II. 247.
 Изурта де-Серраносъ, А. II. 132.
 С. Валентинъ, въ долину Прётау.
 Церковь, А. II. 209.
 Валленгорстъ.
 Церковь, А. I. 528.
 Валлендаръ.
 Церковь, А. I. 433.
 Вальбекъ.
 Соборъ, А. I. 393.
 Вальдедіосъ.
 Церковь св. Маріи, А. I. 567.
 Вальманъ.
 Церковь, А. II. 32.
 Монастырскій храмъ, А. II, 123.
 Крытый ходъ аббатства, А. I. 550.
 Вальтгамъ.
 Монастырскій храмъ, А. I. 404. 474.
 Каменные кресты, А. II. 66.
 Кивотъ, или сѣнь, II. 146.
 Вальядолидъ.
 Соборъ, А. II. 294.
 Коллегія св. Григорія (с. Грегорио), А.
 II. 247. 290.
 — Санта-Крусъ, А. II. 290.
 Архитектурн. памятники, А. I. 482.
 Вангъ.
 Деревянная церковь, А. I. 479.
 Ваудратъ.
 Церковь, А. II. 200.
 С. Ваудрилль.
 Церковь, А. II. 31.
 Монастырскія постройки, А. I. 246.
 Ваурио.
 Замокъ, Ж. II. 367.
 Варалло.
 Часовня дель-Сагро Монте, Ж. II. 371.
 Церковь Обсерваторь, Ж. II. 371.
 Варанжвилль.
 Мануаръ д'Ангё, А. II. 287.
 Варандинъ.
 Церковная башня, А. II. 213.
 Варбургъ.
 Церковь, А. I. 529.
 Нижняя Городская церковь, А. II. 50.
 Варвикъ.
 Церковь, Ст. II. 146.
 Часовня Бошанъ (Beauchamp), А. II. 240.
 Варнгемъ.
 Церковь, А. I. 564.
 Вартбургъ.
 Замокъ, Ж. II. 540.
 „Высокій Домъ“, А. I. 532.
 Вассербургъ.
 Богородицкая церковь, А. II. 207.
 Яковлевская — А. II. 207.

- Вассы.**
Остатки храма Аполлонова, А. I. 128.
- Ватерсло.**
Церковь, А. I. 529.
- Вевельсбургъ.**
Церковь, А. I. 438.
- Везель.**
Церковь аббатства, А. I. 459. 460. 552.
II. 16 122. Св. I. 501. 584. 585. II. 82.
- Везель.**
Городская дума, А. II. 201. Ж. II. 420.
- Везонъ.**
Соборъ, А. I. 457.
Церковь С. Кенень, А. I. 457.
- Вейда.**
Церковь, А. II. 51.
- Вейльгсгеймъ.**
Церковь, Ж. II. 424.
- Веймаръ.**
Городская церковь, Ж. II. 438.
Великогерцогское собраніе, Ж. II. 367.
Памятникъ Шиллеру и Гёте, Св. II. 538.
- Вейсбергъ.**
Церковь, А. I. 537.
- Вейсенбахъ.**
Церковь, А. II. 209. Св. II. 451.
- Вейсенбургъ.**
Церковь, А. II. 215.
- С. Вейтъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Вексельбургъ.**
Церковь, А. I. 445. 530. Св. I. 576. 577.
578. (2).
- Велдстри.**
Соборъ, А. II. 63. 90. 91.
Капитульный домъ, А. II. 85.
- Вельзъ.**
Вольскелій рельефъ, I. 92.
- Вельсъ.**
Городская приходск. церковь, А. I. 541.
II. 212.
- Вельхингенъ.**
Церковь, А. I. 526.
- Венаскъ.**
Церковь, А. I. 457.
- Венгъ.**
Церковь, А. II. 208.
- С. Вендель.**
Церковь, А. II. 104. 199. Св. II. 201.
- Венеція.**
С. Витале, Ж. II. 340.
С. Грегорио, А. II. 136.
С. Джакомо ди-Риальто, А. I. 410. II. 267
С. Джорджіо де'Гроча, А. II. 281.
С. Джорджіо Маджоре, А. II. 281. Св. II. 361.
С. Джованни э Паоло, А. II. 75. 136. Св.
II. 271. 272. 369. 315 (5). 360. 136. (2)
Ж. II. 336. 339. 342. 399. Надгроб-
ные монументы, II. 138.
С. Джованни Кривбосто, А. II. 267. Св.
II. 315. Ж. II. 339. 382. 397.
С. Джованни Элеозинарио, А. II. 267.
С. Джулія, Св. II. 361.
С. Джуліано, Св. II. 361.
Иезуитская церковь, Ж. II. 399.
Церковь делла-Каритѣ, Св. II. 316.
С. Люція, А. II. 282.
С. Марко, А. I. 259. 373. 409. 484. Св.
I. 423 (2). II. 166 (3). 361. Ж. I.
267 (2). 424. 425. 604. II. 195 (2).
Капелла, I. 568; галерея башни св.
Марка, Св. II. 361; бронзовыя двери,
I. 267. 423; часовня св. Зенона, брон-
зовый алтарь (престолю), II. 359; мо-
заики, I. 512.
С. Марія Формоза, Ж. II. 398.
С. Марія де'Фраря, А. II. 75. Св. II.
166. 307. 315. 316. 361 (2). Ж. II.
336. 337. 339. 340. 399. 401.
С. Марія де'Мираколи, А. II. 266. 267.
Св. II. 315
С. Марія дель'Орто, А. II. 248.
С. Марія дель-Салуте, Ж. II. 398; риз-
ница, Ж. II. 469.
С. Мартино, А. II. 281.
С. Сальваторе (св. Спасъ), А. II. 267.
Св. II. 360. 361 (4). Ж. II. 339.
С. Севастьянъ, Св. II. 360. Ж. II. 470.
Храмъ Спасителя (ишь-Реденторе), А. II.
281. Св. II. 361. Ж. II. 339.
С. Стевано, А. II. 136. Св. II. 315. 458.
С. Феличе, А. II. 267.
С. Франческо дель-Винья, А. II. 281 (2).
Св. II. 316. 361 (2). Ж. II. 337.
С. Цакварія (Св. Захарій), А. II. 266.
Ж. II. 195 339.
Площадь с. Цакварія, Св. II. 166.
Церковь ле Цителле, А. II. 282.
Площадь св. Марка, Св. II. 273.
Домъ на Кампо Санта-Марія-Формоза, А.
I. 568.
Школа С. Джорджіо, Ж. II. 340.
— св. Марка, А. II. 267. Св. II.
314. 315.
— св. Роха (С. Рокко), А. II. 267.
Ж. II. 469.
Прокураціи старыя, А. II. 266.
— новыя, А. II. 282.
Монетный дворъ (Цекка), А. I. 281.
Дожевскій дворець, А. II. 137. 138. 266.
Св. II. 166. 270. 314. 315.
Дворецъ у Санти Апостоли, А. I. 568.
Палаццо Ангарани (Манцони), А. II. 265.
— Барбариго, А. II. 138.
— Баццоза, А. I. 484.
— Бузинелла, А. I. 484.
— Вендраминъ-Балдерджи, А. II. 265.
— Гримани, А. II. 281. 395.
— Даріо, А. II. 265.

- Палаццо де-Камерлинги, А. II. 266.
 — Контарини, А. II. 266.
 — Корнаро, А. II. 280.
 — Корнеръ, А. II. 266.
 — Корнеръ-делла-Ка-Граде, А. II. 281.
 — Лореданъ, А. I. 484.
 — Манини, Ж. II. 281.
 — Пизани, А. II. 138.
 — Пизани à Сан'Поло, А. II. 265.
 — Реале, Ж. II. 415.
 — Сагрето, А. II. 138.
 — Тревизанъ, А. II. 266.
 — Фарсетти, А. I. 484.
 — Фоскари, А. II. 138.
 Ка д'Оро, А. II. 138.
 Каза Вольпи, Ск. II. 487.
 Фондако де'Тедески, А. II. 267. Ж. II. 397.
 Фондако до'Турки, А. I. 484.
 Галерея при Академіи, А. II. 282.
 Порта делла-Карта, А. II. 248. Ск. II. 314.
 Академическія собранія, Ск. II. 316. 320.
 359. Ж. II. 195 (3). 196. 336. 337.
 340 (3). 341. 342. 397. 400 (2).
 401 (2). 402. 469. 470.
 Библиотека св. Марка, А. II. 281 (2).
 Миниатюры, II. 413.
 Галерея Манфоринъ, Ж. II. 399.
 Въ залѣ Большаго Совѣта, Ж. II. 194.
- Венлокъ.**
 Развалины церкви аббатства, А. II. 63.
 — капитульнаго дома, А. I. 562.
- Веноза.**
 Столповая базилика, А. I. 493.
- Венсенъ.**
 Св. часовня, А. II. 228.
- Вёрбенъ.**
 Церковь, А. I. 548. Живоп. по стеклу,
 II. 440.
- Вёрденъ (Werden).**
 Церковь, А. I. 386. 521.
- Вёрденъ (Verden).**
 Соборъ, А. II. 114. 222; надгробная плита
 Ивои, II. 100.
- Верденъ (Verdun).**
 Соборъ, А. I. 441.
- Вердоль.**
 Церковь, А. I. 438. Ж. I. 598.
- Вёрлицъ.**
 Церковь св. Петра, А. I. 532.
- Верль.**
 Приходская церковь, А. II. 113.
- Верпе.**
 Церковь, А. I. 437.
- Вернопъ.**
 Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 227.
- Верона.**
 Соборъ, А. II. 136. Ск. I. 503.
 С. Анастасія, А. II. 136. Ск. II. 361.
 Ж. II. 193, 342. 373.
- Часовня при С. Бернардино, А. II. 281.
 С. Джованни ин'Фонте, А. I. 489.
 — С. Джорджіо Маджоре (св. Геор-
 гія). Ж. II. 342. 470.
- Церкви: св. Евѳиміи, А. II. 75. Ж. II.
 193. 373 (2).
- С. Зелоне, А. I. 490. Ск. I. 423. 502.
 503. Ж. I. 512. II. 332. 342.
 — С. Лоренцо, А. I. 489.
 — Мадонна ди-Кампанья, А. II. 281.
 — С. Марія Антика, А. I. 489.
 — ин'Органо, А. II. 268. Ск. II.
 273. Ж. II. 341.
- С. Пазарія и Кельсія, А. II. 75. Ж. I.
 252. II. 341.
- С. Піетро ин'Кастелло, А. I. 489.
- С. Стефано, А. I. 489.
- С. Фермо, А. I. 411. II. 136. Ск. II. 272.
 Ж. II. 193. 194.
- Палаццо Бевиллявва, А. II. 281.
 — Каносса, А. II. 281.
 — дель-Консильіо (Совѣтская пала-
 та), А. II. 267; картинная га-
 лерея, II. 193. 195. 373 (2).
 — Помпей, А. II. 281.
- Надгробные памятники Скалигеровъ, А.
 II. 138.
- Надгробный монументъ Кана Синьоріо
 делла-Скала, Ск. II. 138. 166.
- Арена де'Леони, А. I. 208.
- Арена, Ж. II. 193.
- Пьяцца делла-Эрбе, Ск. II. 315.
- Порта де'Борсари, А. I. 208.
- Крѣпкія Ворота, А. II. 280.
- Мостъ, А. II. 267.
- Городская галерея, Ж. II. 342. 373.
- Версаль.**
 Замокъ, А. II. 288.
 Историческая галерея, Ж. II. 541.
 Музей, Ск. II. 462.
- Вертгеймъ**
 Церковь, Ск. II. 445.
- Веруэла.**
 Крытый ходъ монастыря, А. II. 71.
- Верхенъ.**
 Церковь, А. I. 549.
- Верчелли.**
 Церк. С. Андрея, А. I. 570. II. 74. 75.
 — С. Христофора, Ж. II. 371.
 — С. Навла, Ж. II. 371.
- Весиримъ.**
 Соборъ, А. II. 212.
 Часовня св. Гизелы, Ж. I. 600.
- Веспъ.**
 Церк. св. Лоренца, А. II. 236.
- Вессераъ.**
 Церковь, А. I. 442. 528.
- Вестервингъ.**
 Церковь, А. I. 481.
- Вестеръ-Грѣннингенъ.**
 Церковь, А. I. 392. Ск. I. 498. 499.

- Ветѣйлъ.**
Церковь, А. II. 287.
- Веттеръ.**
Церковь, А. II. 48.
- Вецларъ.**
Фундушев. церковь, А. I. 439. II. 48.
112. 113. Сж. II. 84. 147. 150.
- Виборгъ.**
Соборъ, А. I. 481.
- Виденбрюкъ.**
Церк. св. Эгидіи, А. I. 528.
Церковь, А. II. 220. 221.
- Визельбургъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Викедъ.**
Церковь, А. I. 530.
- Виктрингъ.**
Церковь, А. I. 450.
- Виллахъ.**
Церковь, А. II. 55. 212.
- Виллингамъ.**
Церковь: пѣвческая часовня, А. II. 129.
- Вилльманъ (Вилдѣманъ).**
Церковь, А. I. 457.
С. Маянъ, А. II. 32.
- Вилльнѣвъ близъ Авиньона.**
Госпиталь, Ж. II. 419.
- Вилльнѣвъ-лѣ-Безьѣ.**
Церковь, А. I. 458.
- Вилльнѣвъ-лѣ-Магелонъ.**
Церковь, А. I. 399.
- Вилтонгаузъ.**
Картинная галерея, А. II. 416.
- Вильдунгемауэръ.**
Церковь, А. I. 541.
- Вильерсъ (Виллѣрсъ).**
Церковь, А. II. 36.
Остатки аббатства, А. I. 523.
- Вильс'Бибургъ.**
Приходская церковь, А. II. 207.
- Вильснакъ.**
Богомольче кая церковь, А. II. 222.
- Вильямуріэль.**
Церковь, А. I. 567.
- Вилья Нуэва.**
Остатки зданій, I. 15.
- Вимборн'Минстеръ.**
Церковь, А. I. 561.
- Вимфенъ у Горы.**
Городская церковь, А. II. 202.
- Вимфенъ-им'Таль.**
Фундушевая церковь. А. II. 45. Ж. II. 96.
- Вингаузенъ.**
Монастырскій храмъ, А. II. 116.
- Виндбергъ.**
Церковь, А. I. 449.
- Виндзоръ, замокъ (Виндзор'Кастль).**
Часовня св. Георгія, А. II. 248. Сж. II.
358. Ж. II. 417.
- Виндши'Матрей.**
По близости:
Церковь св. Николая, А. II. 210.
- Випер'Нейштадтъ.**
Соборъ, А. I. 543. II. 211.
Церк. св. Георгія, Сж. II. 443.
Новомонастырская церковь, А. II. 211.
Замковая часовня, А. II. 211.
Сѣнь, А. II. 211.
- Виньбогуль.**
Церковь, А. II. 32.
- Виньйори.**
Церковь, А. I. 468.
- Випперфюртъ.**
Церковь, А. I. 521.
- Висби, на остр. Готландъ.**
Святодуховская церковь, А. I. 564.
Развалины церкви св. Лоренца, А. I. 564.
Развалины церкви св. Екатерины, А. II. 243.
- Висмаръ.**
Церковь св. Георгія, А. II. 115.
— св. Маріи, А. II. 115.
— св. Николая, А. II. 222.
Свѣтскія постройки, А. II. 222.
- Виссель.**
Церковь, А. I. 434.
- Вистонъ.**
Церковь, А. II. 238.
- Витербо.**
Соборъ, А. I. 492.
Церк. св. Франциска, Ж. II. 382.
Монастырскій дворъ при церкви С. Маріи
дела-Верятъ, А. I. 572.
Надгробн. памятникъ, А. II. 77.
- Виглюббе.**
Церковь, А. I. 549.
- Виторіа.**
Церк. св. Маріи, А. II. 131.
- Виттенбергъ.**
Городская церковь, А. II. 217. Сж. II.
455. 476. Ж. II. 438. 439.
Замковая церковь, А. II. 217. Сж. II. 457.
458 (2).
Ратуша, Ж. II. 437.
- Виттштокъ.**
Маріинская церковь, А. II. 116.
- Виченца.**
Соборъ, А. II. 75.
С. Рокко, Ж. II. 342.
С. Стефано, Ж. II. 398.
Ратуша (Базиллика), А. II. 282.
Палаццо Кьерегати, А. II. 282.
— Маррантоіо Тьене, А. II. 282.
— Вальмарана и другіе, А. II. 282.

- Небольшіе фасады дворцовъ, А. П. 268.
Театро Олимпико, А. П. 282.
Городской музей, Ж. П. 340. 342.
Предъ городомъ:
Палладіева Ротонда, А. П. 282.
- Вичъ.**
Соборъ, крытый ходъ, А. П. 132.
- Виллеемъ.**
Церковь, А. I. 221.
- Вианденъ.**
Замковая часовня, А. I. 524.
- Воклеръ.**
Запаобразная постройка въ аббатствѣ, А. П. 15
- Волковъ.**
Церковь, А. I. 549.
- Вольбекъ.**
Церковь, А. П. 113.
- Вольвикъ.**
Церковь, А. I. 455.
- Вольгастъ.**
Церк. св. Петра, А. П. 117. Св. П. 477.
Поблизости:
Церк. св. Гертруды, А. П. 224.
- Вольмшштедтъ.**
Замковая часовня, А. П. 222.
- Вольтерра.**
Пеплохранилища, Ск. и Ж. I. 175.
Ворота, или проѣздъ, А. I. 88.
- С. Вольфгангъ.**
Фундушев. церковь, А. П. 208.
Церковь, А. П. 209. Ск. и Ж. 429. Св. П. 451.
- Вольфенбуettelъ.**
Церковь, А. П. 295.
- Вормсъ.**
Соборъ, А. I. 440. 524. Ск. 148. 445. Ж. I. 596; Николаевская часовня, Ск. П. 445; Крещальная часовня, А. П. 206; крытый ходъ, А. П. 206.
Церковь св. Мартина, А. I. 525.
— св. Павла, А. I. 525.
Монументъ Лютеру, Ск. П. 538.
- Ворстеръ.**
Соборъ, А. I. 407. П. 63.
Развалины капитульнаго дома при соборѣ, А. I. 562.
- Воселль.**
Церковь С. Мисель, А. П. 227.
- Вось.**
Церковь, А. I. 461.
- Вреденъ.**
Приходская церковь, А. П. 221. Ск. и Ж. П. 453.
Фундушевая церковь, А. I. 391.
- Врета.**
Остатки церкви, А. I. 481.
- Вудфордъ.**
Церковь, А. I. 473.
- Вульчи.**
Надгробные памятники (Кудумелла), А. I. 86. Ск. I. 91.
- Вунсторфъ.**
Церковь, А. I. 437.
- Высокій Деканъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 545.
- Вьеннъ.**
Соборъ, А. I. 459. П. 32.
Церк. С. Андрѣ-лѣба, А. I. 459.
— С. Пьерръ, А. I. 459.
- Вьёфомѣ.**
Порталь церкви, А. I. 467.
- Вьна.**
Соборъ св. Стефана, А. I. 542. П. 107. 10. Ск. I. 581. П. 443 (3). 444; ка-ведра, П. 441.
Лугустинская церковь, А. П. 211.
Церк. св. Карла Борромей, А. П. 296.
Церковь Марія Штигъ, А. П. 107.
— Св. Михаила, А. I. 543.
— Миноритская, А. П. 211.
Арсеналь, Ж. П. 542.
Дворецъ принца Евгенія, А. П. 296.
Императорская сокровищница Драгоценныя одежды, П. 413.
Императорскія собранія въ Бельведерѣ:
Кабинетъ антиковъ, I. 170. 190.
Новая скульптура, П. 358.
Картинная галерея, П. 175. 194. 338. 344. 370. 375 (2). 377. 382. 386. 397. 399. 401. 408 (2). 412. 414 (2). 415. 417. 418 (2). 419 (2). 421 (2). 422. 428. 429 (2). 435 (2). 474 (2). 496. 500. 502.
Библиотека, миниатюры, I. 239.
Галерея Эстергази, Ж. П. 369.
— Лихтенштейна, Ж. П. 408. 415. 493.
На горѣ Винербергъ:
Съвъ, Ск. П. 211.
- Вюрцбургъ.**
Соборъ, А. I. 442. 528. Ск. П. 442. 477.
Церковь св. Бургарда, А. I. 388.
Церковь (Часовня) Пресв. Богородицы, А. П. 111. Ск. П. 442.
Цеймюнстерская церковь, А. I. 528,
Шотландская церковь, А. I. 442.
Часовня на Маринской Горѣ, А. I. 389.
Княжескоепископскій дворецъ, А. П. 296.
Библиотека, миниатюры, I. 379.

Г.

- Гаабахъ.**
Церковь, А. П. 207.
- С. Габріэль.**
Церковь, А. I. 457.
- Гавельбергъ.**
Соборъ, А. I. 451. П. 222; лекторій, П. 223.
Монастырскія постройки, А. П. 56.

- Гавиксбекъ.
Церковь. А. II. 113.
- Гага (собственно Гаагъ).
Церковь св. Якова, А. II. 236.
— Монастырская, А. II. 237.
Королевская картинная галерея (находящаяся прежде въ Брюсселѣ), II. 368.
408. 414. 415 (2).
- Гагенау.
Церковь св. Георгія, А. I, 447.
- Гадебуншъ.
Церковь, А. I. 549.
- Гадесъ.
Храмъ, А. I. 77.
- Гайльдорфъ.
Приходск. церковь на горѣ Геэрбергъ, Ж. II. 427.
- Гайльбюнь.
Зѣмокъ, А. II. 286.
- Гайна.
Церковь, А. II. 48. 113.
- Гайнбургъ.
Круглая часовня, А. I. 542.
- Галикарнасъ.
Мавзолей, А. I. 149. Ск. I. 153.
- Галле.
Соборъ, А. II. 217.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 217.
Ж. II. 437.
— Св. Морица, А. II. 217. Ск. II. 149.
— Св. Ульриха, А. II. 217. Ск. II. 449. Ж. II. 449; клеэдра, II. 478.
- Галле.
Ратуша, А. II. 217.
Развалины Морицбурга, А. II. 217.
- Галлейнъ.
Городская церковь, А. I. 541.
- С. Галленъ.
Церковь, Ск. I. 374.
Библиотека, Ск. I. 377; миниатюры, I. 265. 379; планъ прежнихъ монастырскихъ зданій, I. 255.
- Галль въ Швабіи (Швебишгалль).
Церковь св. Михаила, А. II. 202. Ск. II. 204. 448; рѣзные одежды престоловъ, II. 448.
- Галль (Галль) въ Бельгіи.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. [124. Ск. II. 144.
- Галльштадтъ (Гальштадтъ).
Церковь, Ск. и Ж. II. 429. Ск. II. 430. Ж. II. 451.
- Гальберштадтъ.
Соборъ, А. I. 534. II. 51. 111. 112. 217. Ск. I. 576. Ж. II. 422; лекторій, II. 217; ковры, I. 510.
- Богородицкая церковь, А. I. 394. 444. Ск. I. 497. 574. 575. Ж. I. 510. 599. II. 174.
Церковь св. Мартина, А. II. 217.
Свѣтская архитектура, II. 217.
- Гальтернъ.
Церковь, А. II. 220.
- Гамаданъ.
Архитектурн. остатки и скульптуры, I. 66.
- Гамбургъ.
Церковь св. Екатерины, А. II. 116.
— Св. Якова, А. II. 116.
— Св. Петра, А. II. 115.
Городская библиотека, миниат. I. 592.
- Гамерслебенъ.
Церковь, А. I. 443.
- Гамингъ.
Церковь Картузианскаго монастыря. А. II. 107.
- Гаммъ.
Приходская церковь, А. II. 49.
- Гамтонкортъ.
Картинная галерея, II. 331. 389.
- Гамъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 21.
- Гандерсгеймъ.
Фундушевая церковь, А. I. 392 443. 445.
- Гандшухсгеймъ.
Собраніе мексиканскихъ древност. Уде, I. 24.
- Ганноверъ.
Церковь св. Эгидіи, А. II. 113.
— Рыночная, А. II. 114.
Часовня св. Николая, А. II. 113.
Зѣмковая часовня, Ск. I. 515.
Свѣтская архитектура, II. 222.
Городская дума, А. II. 222 (2)
У г-на Гаусмана, Ж. II. 422.
- Гаргано.
Бронзовые двери храма, I. 269.
- Гарделегенъ.
Маріинская церковь, А. I. 548. 549.
- Гардмо.
Церковь, А. I. 407. 408.
- Гарлемъ. (Гаарлемъ.)
Церковь св. Бавона, А. II. 236.
- Гартасъ (Гартадъ).
Храмъ, А. I. 51.
- Гартбергъ.
Приходская церковь, А. II. 212.
Круглая часовня, А. I. 542.
- Гарфлёръ.
Церковь, А. II. 227.
- Гаслахъ, близъ Страсбурга.
Церковь, А. II. 106.
- Гаттон-Паркъ.
У лорда Варвика, Ж. II. 368.

- Гатценпортъ.**
Церковь, А. II. 200.
- Гауръ (Гоуръ).**
Остатки памятниковъ, I. 342.
- Гафсло.**
Церковь, А. I. 479.
- Гаэта.**
Соборъ, А. I. 573.
Мраморная колонна при Соборѣ, I. 591.
Надгробный памятникъ, А. I. 185.
- Гадалахара.**
Дворецъ Инфантадо, А. II. 290.
- Гадалупа.**
Монастырскій храмъ, А. II. 131.
- Гватемала.**
Остатки памятниковъ, А. I. 21.
- Гватуско.**
Теокалли, А. I. 16.
- Геввейлеръ.**
Церковь, А. I. 536.
- Геггенъ.**
Церковь, Ж. I. 598.
- Геддингтонъ.**
Каменные кресты, II. 66.
Кивоты или сѣни, II. 146.
- Гезеке.**
Фундушная церковь, А. I. 529.
- Гей (Гюи).**
Коллегіатская церковь, А. II. 232.
- Гейдельбергъ.**
Святотухонская церковь, А. II. 206. Ст. II. 445.
Замокъ, А. II. 295. Ст. II. 476.
Библиотека, миниатюры, I. 512. 594. 595.
- Гейденгеймъ.**
Церковь А. I. 537.
- Гейльброннъ.**
Церковь св. Киліана, А. II. 204; сѣнь, II. 204.
— Св. Іосифа, Михайловская часовня, А. I. 537.
Рѣзные одежды престоловъ, II. 448.
- Гейльсбергъ.**
Епископскій замокъ, А. II. 118.
- Гейльсброннъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 442. II. 53.
Ст. II. 449 (2). 450. Ж. I. 596. II. 433. 449; сѣнь, II. 216. 442.
Часовня, А. I. 528.
- Геймерсгеймъ.**
Церковь, А. I. 521. Ж. I. 601.
- Гейнсбергъ.**
Фундушная церковь, А. II. 200.
- Гейсенъ.**
Церковь св. Еватеріи, А. II. 126.
- Гейслингенъ.**
Церковь, клиросныя сидѣнья. Ст. II. 444.
- Гейснида.**
Церковь, А. II. 46. 47.
- Гейстербахъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 520. Ж. II. 177.
- Гейтхайнъ.**
Церковь, А. I. 532.
- Геклингенъ.**
Церковь, А. I. 443. 533. Ст. I. 576. *
- Гексамъ (Гексгамъ).**
Церковь св. Андрея, А. I. 247.
Базилика, А. I. 247.
- Гекстеръ.**
Церковь св. Киліана, А. I. 437.
Монастырскій храмъ, А. II. 113.
- Гела.**
Выдавленные или выбитыя монеты (Numi incusi), I. 120.
- Гелати.**
Церковь, А. I. 326.
- Гелиополь.**
Остатки древнихъ зданій, I. 207.
Обелискъ, I. 33.
- Гелле, см. Анти-Латополь.**
- Геллингенъ.**
Часовня, А. I. 446.
- Гельденъ.**
Церковь, А. I. 528.
- Гельзингборгъ.**
Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 69.
- Гельнгаузенъ.**
Церковь св. Петра, А. I. 526.
— Приходская, А. I. 526.
Дворецъ, А. I. 441.
- Гемсдаль.**
Церковь, А. I. 479.
- Геммерде.**
Церковь, Ст. II. 452.
- Генерсдорфъ.**
Церковь, А. I. 450. **
- Генингенъ.**
Церковь, I. 438.
- Гентъ.**
Соборъ, А. I. 523. II. 36.
Св. Бавонъ, А. II. 232. Ж. II. 407. 408.
Остатки монастырскихъ зданій аббатства св. Бавона, А. I. 523.
С. Жакъ (церк. св. Іакова), А. I. 436. II. 232.
С. Мишель (церк. св. Михаила), А. II. 232
Вѣчевая башня (Beffroi), А. I. 124.
Ратуша, А. II. 235. 294.
Торговые ряды, А. II. 233.
Шипперскій домъ, А. II. 233.

* Въ текстѣ, вмѣсто геклингенской церкви, но недосмотру: гейлингенской.

** Въ текстѣ, но недосмотру, Генесдорфъ.

Генуа.

Соборъ, А. I. 491. 492. А. II. 75. 270.

Ск. I. 587. 588. II. 313. 358.

С. Джованни ди-Пре, А. I. 592.

С. Донато, А. I. 492. Ж. II. 417.

С. Козмо, А. I. 492.

С. Маріи ди-Кариньяно, А. II. 280. Ск. II. 485.

С. Марія ди-Кастелло, А. I. 492.

С. Маттео, Ск. II. 358.

С. Стефано, Ж. II. 392.

Дожескій дворець, А. II. 279.

Паллацо Дориа, А. II. 279. Ж. II. 393.

— Камбіацо, А. II. 280.

— Карега, А. II. 279. *

— Лоркари, А. II. 280.

— Паллавичини, А. II. 280.

— Сѣули, А. II. 280.

— Спинола, А. II. 280.

Университетъ, А. II. 280.

Вилла Грималди, А. II. 280.

— Джустиниани, А. II. 280.

— Имперіали, А. II. 280.

— Спинола, А. II. 280.

У Маркиса ди-Черро, Ск. I. 153.

Георгенталь.

Монастырь, А. I. 446.

Гейншигенъ.

Фундушевая церковь, Ж. II. 424.

Герандъ.

С. Обель, А. I. 465. II. 230.

Гердеке. **

Церковь, А. I. 528.

Герденъ.

Церковь А. I. 437.

Геркуланумъ.

Фрески, I. 192 и далѣе.

Герлицъ.

Церковь св. Анны, А. II. 219.

— Пресв. Богородицы, А. II. 219.

— Св. Петра, А. I. 533. II. 219.

Святкрестовская часовня, А. II. 219.

Ворота „Кайзертруцъ“, А. II. 219.

Германштадтъ.

Евангелическая церковь, А. II. 213.

Гермонтидъ.

Храмъ, А. I. 51.

Герироде.

Фундушевая монастырск. церковь, А. I. 368.

369. 445; крытый ходъ, А. I. 445;

„Часовня покаянія“, Ск. 498. 575. 576.

Герона.

Соборъ, А. II. 244; крытый ходъ, А. I. 565.

Церковь С. Давіаъ, А. I. 409.

— С. Доминго, А. I. 565.

— С. Феликъ, А. II. 247.

Арабская баня, А. I. 565.

* Въ текстѣ, ошибкою: Казега.

** Въ текстѣ: Гердеке по недосмотру.

С. Героянмо, монастырь.

Тамъ хранятся находки въ развалинахъ
зѣмка Аззахры, I. 324.

Герренбергъ.

Фундушевая церковь, А. II. 203; кафедра,

II. 204; каменные сидѣнья, II. 444.

Герресгеймъ.

Церковь, А. I. 521.

Герсте.

Церковь, А. I. 437.

Герсфельдъ.

Развалины монастырской церкви, А. I. 388.

Герфордъ.

Горная церковь, престаль, II. 221.

Церковь св. Іоанна, А. II. 113.

Фундушевая церковь св. Маріи, А. II. 113

Мюнстерская —, А. I. 53С. II. 49.

Частные дома, А. II. 221.

Герфъ-Гуссенъ.

Пещерный храмъ, А. I. 42. Ск. I. 47.

Герцогенбушь.

Церковь св. Іоанна, А. II. 235.

Герцогенраде.

Церковь, А. I. 436.

Герширукъ.

Церковь, А. II. 433.

Гетарія.

Церковь, А. II. 131.

Геттингель.

Университетская библиотека, Ж. II. 179. 422.

Гехстъ.

Церковь св. Юстина, А. I. 389. II. 206.

Гизе.

Пирамиды, сфинксы, частныя гробницы,
I. 31.

Гиллахъ.

Архитектоническ. остатки, I. 63.

Гильденъ.

Церковь, А. I. 434.

Гильдесгеймъ.

Соборъ, А. I. 391. Ск. I. 414. 415. 428. 574.

Св. Годагардъ, А. I. 443. Ск. I. 575.

Магдалинская церковь, Ск. I. 428.

Церковь св. Михаила, А. I. 391. 444. 532.

Ск. I. 415. 575. Ж. I. 599. 600; ковры,

I. 510; крытый ходъ, А. I. 532.

Церковь на Морицбергъ, А. I. 391.

Соборный дворъ, Ск. I. 415.

С. Гильемъ-дю-Дезеръ.

Церковь аббатства, А. I. 398. 458.

Гиркгаузенъ.

Церковь, А. II. 49.

Гирфордъ.

Соборъ, А. I. 472. 473. II. 62; Бого-
родичная часовня, А. II. 62.

Гирценахъ.

Церковь, А. I. 433. II. 41.

- Гиршау.**
Церковь св. Аврааміи, А. I. 448.
- Гирше** см. Герфъ-Гуссенъ.
- Гиттердаль.** *
Церковь, А. I. 479.
- Гладбахъ.**
Церковь аббатства, А. I. 435. 521.
- Гласго.**
Соборъ, А. II. 66. 67.
- Гластонберн.**
Церковь аббатства, А. II. 60.
Часовня св. Юсифа, А. I. 561.
- Глейвицъ.**
Приходская церковь, А. II. 221.
- Глендалу.**
Церковь, А. I. 477.
- Глосстеръ.**
Соборъ, А. I. 405. 472. II. 129. 239. Ск. II. 90.
Капитульный домъ, А. I. 562.
- Гмюндъ.**
Святокрестовская церковь, А. II. 202.
Юанновская —, А. I. 537.
Рѣзные одежды престоловъ, II. 448.
- Гнаденталь, близъ Галля.**
Храмъ цистерціанскаго монастыря, А. II. 44.
- Гнѣзно (Гнезень).**
Соборъ, Ск. I. 497.
- С. Гоаръ.**
Фундушевая церковь, А. I. 435. II. 41. 199. Ск. II. 476; каедрa, II. 441.
- Гоати.**
Развалины постройки, А. I. 11.
- Говеденъ.**
Остатки монастыря, А. I. 563.
- Гогенподмернъ.**
Михайловская часовня, Ск. I. 417.
- Гогенштауфенъ.**
Сельская церковь, Ж. II. 424.
- Годесбергъ.**
„Высокій Крестъ“ (Hoehkreuz), А. II. 103.
- Гокгамъ (Holkham).**
Картинная галерея, II. 380.
- Гокгерсть.**
Церковь, А. II. 128.
- Голлирудъ.**
Развалины церкви, А. II. 67.
- Голубъ (Голлубъ).**
Замокъ, А. II. 119.
- Гольсъ.**
Церковь, А. I. 479.
- Гольцменгенъ, см. Хольцменгенъ.**
- Горкумъ.**
Церковь св. Іоанна, Ж. II. 94.
- Горнъ (Тоорнъ).**
Церковь св. Іоанна, А. II. 236.
- Горнъ, въ Вестфалии.**
Рельефъ на эгестерскихъ скалахъ, I. 498.
- Горнацъ (Горначъ).**
Церковь, А. I. 543.
- Госларъ.**
Соборъ, А. I. 391. 446. Ск. I. 416. 499. Ж. II. 174.
Церковь на Франкенбергѣ, А. I. 444.
— Нейвергскаго монастыря, А. I. 531. Ж. I. 599.
- Другія церкви, тамъ же, I. 532.
Часовня императорскаго дворца, А. I. 394.
Дворецъ, А. I. 532.
Ратуша и „Вортъ“, А. II. 216.
- Гота.**
Библіотека, Евангеліе съ изукрашенными окаяномъ, I. 378. 380.
Собраніе, Ск. II. 460.
- Готфридингъ.**
Церковь, А. II. 208.
- Гоуденъ.**
Церковь аббатства св. Петра, А. II. 128.
- Гохельтенъ.**
Церковь, А. I. 434.
- Гонцо.**
Гигантея, А. I. 76.
- Гозибургъ (Hohenburg).**
Церковь, А. II. 207.
- Гозенфейстрицъ (Hohenfeistritz).**
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 212.
- Граведона.**
Баттистерій (Крещальня) Санкт-Марин Антика, А. I. 491.
- Гравиль (Graville).**
Церковь, А. I. 467.
- Градара.**
Приходская церковь, Ж. II. 347.
- Градо.**
Каедрa въ Соборѣ, I. 568.
Церковь св. Петра, А. I. 411. Ж. I. 512.
- Граммонъ.**
Монастырскія постройки, А. I. 550.
- Грамповъ, въ Укермаркѣ.**
Монастырскія зданія, А. II. 56.
- Гранада.**
Соборъ, А. II. 293. Ск. II. 480.
Альямбра, А. I. 334; отдѣлка, I. 336. 337.
дворецъ подлѣ Альямбры, А. II. 293.
Генералифе, А. I. 336.
- Грандъ Анделн.**
Церковь св. Клотильды А. II. 31.
- Гранзеэ.**
Маринская церковь, А. II. 116.
- Грансонъ.**
Церковь св. Іоанна Брестителя, А. I. 462.

* Въ текстѣ, ошибкою, Гиттердиль.

Грань, въ Венгріи.

Соборъ, А. I. 395.

Грань, въ Норвегіи.

Базилика, А. I. 480.

Граць.

Церковь Пѣмецкаго Ордена св. Маріи на
Лехѣ, А. II. 55.

Граупень.

Городская церковь, Ся. и Ж. II. 451.

Грейфсвальдъ.

Маріинская церковь, Ся. II. 453.

Николаевская —, А. II. 117.

Частныя постройки, II. 224.

Грейффенбергъ.

Маріинская церковь, А. II. 117.

Николаевская —, А. II. 547.

Гренингенъ.

Церковь св. Мартина, А. II. 236 (2).

— Св. Вальбурга, А. I. 389.

Грешна.

Церковь, Ж. II. 170.

Гренобль.

Соборъ, А. I. 551. II. 123.

Церковь св. Андрея, А. I. 551.

— Св. Лаврентія, А. I. 552.

Грестень.

Церковь, А. II. 211.

Гримма.

Маріинская церковь, А. I. 535

Гриничъ.

Госпиталь, А. II. 294.

Грись, монастырь.

Церковь, А. II. 209.

Гройчъ, близъ Пегау.

Замковая часовня, А. I. 394.

Гроспробстдорфъ.

Церковь, съѣн, II. 213.

Гротта-Феррата.

Церковь, Ж. II. 491.

Грюнбергъ.

Церковь, А. II. 48. 113.

Грюнсфельдгаузенъ.

Часовня, А. I. 528.

Гуальдо.

Церковь св. Франциска, Ж. II. 343.

Гуануко-эль-вьехо.

Развалины дворца, А. I. 11.

Читатель, А. I. 11.

С. Гуанъ де-ла-Пеня.

Крытый ходъ, А. I. 567.

Губбю.

Соборъ, Ж. II. 394.

С. Маріи Нова, Ж. II. 197.

Губень.

Монастырскія постройки, А. II. 56.

Гуда.

Церковь св. Иоанна, А. II. 236. Живопись
по стеклу, II. 475.

Гудгемъ.

Церковь, А. I. 564.

Гуде.

Развалины монастырской церкви, А. II. 55.

Гузумъ.

Церковь, А. I. 563. Ся. II. 455.

Гуйсбургъ.

Церковь, А. I. 393.

Монастырскія зданія, А. I. 446.

Гукарде.

Церковь, А. I. 530

Гуль.

Церковь, св. Маріи, А. II. 128.

Гумлеза.

Церковь, А. I. 564

Гунонгъ Діэнгъ.

Остатки храма, I. 304.

Гуркъ.

Соборъ, А. I. 450. Ж. I. 600.

Гуэрта.

Крытый ходъ въ монастырь, А. II. 71.

Гуэска.

Соборъ, А. II. 244. Ся. II. 464.

Св. Мартинъ, А. II. 71.

С. Гюберъ.

Церковь аббатства, А. II. 232.

Гюльденштеръ.

Монастырскій храмъ, А. I. 547.

Гюльсъ.

Церковь, А. I. 522.

Гюстенъ.

Церковь, А. I. 437. Ж. I. 598.

Д.

Дакке.

Храмъ, А. I. 51.

Дальбю.

Святкрестовская церковь, А. I. 481.

Дамаскъ.

Большая мечеть, А. I. 318. 319.

Дандуръ.

Храмъ, А. I. 51.

Данцигъ.

Церковь св. Биргитты, А. II. 225.

— Св. Вароломея, А. II. 225.

— Доминиканская, А. II. 120.

— Св. Иоанна, А. II. 225.

— Св. Екваторины, А. II. 225.

— Св. Маріи, А. II. 224. Ж. II.

413. 436; Ферберовская ча-

совня, Ся. II. 451. Ж. II.

420; Рейнгольдская часовня,

Ся. II. 452. Ж. II. 420.

- Церковь св. Петра и Павла, А. II. 225.
 — св. Троицы, А. II. 225.
 Аргусовъ дворъ, А. II. 119. 120.
 Ратуша, А. II. 119.
- Дараб' Гердь.**
 Изваянія, I. 273.
- Дарентъ.**
 Церковь, А. I. 502.
- Дарлингтонъ.**
 Церковь св. Кутберта, А. II. 61.
- Дармштадтъ.**
 Музей, Ж. II. 96. 179. 432.
- Дарока.**
 Приходская церковь, А. II. 244.
- Даула.**
 Крытый ходъ, А. I. 556.
- Деботъ.**
 Храмъ, А. I. 51.
- Девентеръ.**
 Католическая церковь, А. II. 237.
 Церковь св. Лебуина, А. I. 436. 523.
 — Св. Николая, А. I. 436.
- Дейельсдорфъ.**
 Церковь, Св. II. 453.
- Дейтн' Альтеибургъ.**
 Церковь, А. I. 541. II. 211.
 Бруглая часовня, А. I. 542.
- Дейцъ.**
 Церковь, декоративныя работы, I. 514.
- Делось.**
 Храмъ Аполлона, А. I. 128.
 Остатки алтаря, I. 166.
 Храмина, А. I. 147.
 Колоссы, I. 116.
- Дельбрюкъ.**
 Церковь, А. I. 437.
- Дельвичъ, близъ Лондона.**
 Картинная галерея, II. 503.
- Дельги старый.**
 Мавзолей Гумаяна, А. I. 348.
 Остатки монументовъ, А. I. 342 (2).
 Колонны, А. I. 283
- Дельги новый.**
 Мечеть Джёмна, А. I. 348.
 Замокъ Джиганабадъ, А. I. 348.
- Дельфтъ.**
 Церковь св. Варооломея, А. II. 126.
 — Св. Урсулы, А. II. 236.
- Дельфы.**
 Храмъ Аполлона, А. I. 112. Ст. I. 132. 134.
 Леска, Ж. I. 142.
- Демминъ.**
 Варооломеевская церковь, А. II. 117.
 Ворота, А. II. 224.
- Денбленъ.**
 Соборъ, А. II. 67.
- Дендерахъ см. Тентиридъ.**
- С. Денй.**
 Церковь аббатства, А. I. 470. II. 11. 27.
 Ж. I. 507; крипта, А. I. 396. Ст. I. 422.
 надгробные памятники, I. 516. 585. 586.
 II. 82. 83. 99. 100. 142. 463.
- Денкендорфъ.**
 Церковь св. Гроба, А. I. 537.
 Крытый ходъ, Ж. II. 424.
- Денфермлейпъ.**
 Соборъ, А. II. 67.
 Церковь аббатства, А. I. 475.
- Дергамъ.**
 Соборъ, А. I. 474. II. 61.
- Дерне.**
 Церковь, А. I. 438.
- Деттингенъ.**
 Церковь, А. I. 448.
- Джаггернотъ.**
 Пагода, А. I. 296.
- Джарпойптъ.**
 Развалины церкви, А. I. 563.
- Джедборгъ.**
 Церковь аббатства, А. I. 563.
- Джези.**
 Церкви, Ж. II. 400.
- Джелалабадъ.**
 Тѣны, А. I. 288.
- С. Джиминьяно.**
 С. Агостино, Ж. II. 324. 325.
 Главная церковь, Ж. II. 189.
 Ратуша, Ж. II. 189.
- Джирджентн.**
 Порталь церкви С. Джоржо, А. II. 76.
 Порталь Оспедале, А. II. 76.
- Джуанпуръ.**
 Мугамеданская архитектура, А. I. 348.
- Дигуръ.**
 Церковь, А. I. 326.
- Дидимы.**
 Храмъ, А. I. 149.
- Дижонъ.**
 Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 29.
 — С. Бонинъ, А. I. 371.
 — Св. Михаила, А. II. 287.
 Колодезь Картузианскаго монастыря, Ст.
 II. 144; порталъ, Ст. II. 145.
 Музей, Ст. II. 145. Ж. II. 168.
 Судебная палата, А. II. 287.
 Посольскій домъ, А. II. 230.
- Диксмейдонъ.**
 Церковь, лекторій, II. 233.
- Динанъ (Dinan), во Франціи.**
 Церковь св. Спаса, А. I. 465.
- Динанъ (Dinan), въ Бельгіи.**
 Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 36.

- Дингольфингъ.
 Приходская церковь, А. II. 207.
 Динкельсбюль.
 Церковь св. Георгія, А. II. 202. Ж. II. 424
 Дирута.
 Францискасская церковь, Ж. II. 343.
 Дисдорфъ.
 Монастырскій храмъ, А. I. 548.
 Дистъ.
 Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 36.
 — С. Сьюльнисъ, А. II. 232.
 Гостинный дворъ, А. II. 125.
 Диарбеквиръ.
 Дворецъ, А. I. 272.
 С. Діэ.
 Церковь, А. I. 441.
 Діэнпъ.
 Церковь св. Іакова, А. II. 227.
 Добранъ (Доббранъ).
 Церковь, А. I. 549. II. 56. 115. Ск. II. 455.
 Добрплугъ.
 Манастирскій храмъ, А. I. 547.
 Довръ.
 Крѣпостная церковь, А. I. 372.
 Доган'лу см. Наколея.
 Доксанъ.
 Фундушевая церковь, А. I. 451.
 Долорессъ.
 Развалины города, А. I. 21. Ск. I. 26.
 Доль.
 Соборъ, А. II. 31. 229.
 С. Доминго-де-ла-Кальсада.
 Церковь, А. I. 567.
 Дондангенъ, въ Курлиндіи.
 Замокъ Меченосцевъ, А. II. 121
 С. Донно.
 Церковь, А. I. 570.
 Доннерсмаркъ.
 Церковь, А. II. 212.
 Донимари.
 Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 21.
 Дордрехтъ.
 Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 235.
 Дортмундъ.
 Доминиканская церковь, А. II. 113. Ж.
 II. 423; багдахипъ или сѣнь, II. 231.
 Маріинская церковь, А. I. 437. Ж. II.
 179; сѣнь, II. 221.
 Церковь св. Петра, А. II. 220. Ск. II. 452.
 — св. Рейнольда, А. I. 528. II. 220.
 Ж. II. 179; сѣнь, II. 221.
 Дорфъ Бракель (Село Бракель).
 Церковь, А. I. 437.
 Дорчестеръ.
 Церковь, А. II. 128.
 Дрезденъ.
 Звѣринецъ, А. II. 297.
 Музей, А. II. 535. Ск. II. 538.
 Театръ, А. II. 535. Ск. II. 538.
 Статуя Карла Маріи Вебера, Ск. II. 538.
 Античная галерея, I. 119.
 Картинная галерея, II. 375 (4). 390. 392.
 394. 395. 397. 398 (3). 399. 402. 408.
 422. 432. 470. 490. 493. 496. 500.
 Собрание гипсовыхъ слѣпковъ Монтеа, Ск.
 II. 357.
 Въ „Зеленомъ скленѣ“, Ск. I. 263.
 Общество Древностей, Ск. I. 576.
 Дришъ.
 Церковь, А. II. 200.
 Дронтеймъ.
 Соборъ, А. I. 480. 563. II. 67.
 Дрюбскъ.
 Церковь, А. I. 393. 445.
 Дрюггелте.
 Часовня, А. I. 438.
 Дувръ см. Довръ.
 Дуйсбургъ.
 Церковь св. Спаса, А. II. 200.
 Думнаръ.
 Пещерныя постройки, А. I. 294.
 Дюренъ.
 Церковь, А. II. 200.
 Дюссельдорфъ.
 Художественное собраніе, гравюры, II. 525.
 Е.
 Ерпховъ.
 Монастырскій храмъ, А. I. 452. 548.
 Городская церковь, А. I. 548.
 Ж.
 Жамбекъ.
 Церковь, А. I. 543.
 С. Жан' де-Коль.
 Церковь, А. I. 553.
 С. Жан' дю-Дуа, близъ Морлѣ.
 Богомольческая часовня, А. II. 229.
 Женева.
 Соборъ, А. I. 537. II. 33.
 С. Жеверу.
 Церковь, А. I. 370.
 С. Жермен' ан' Лѣ,
 Замокъ, А. II. 288.
 Замковая часовня, А. II. 27. 28.
 С. Жермен' де-Блаиншёрръ, близъ Кана.
 Церковный порталъ, А. I. 467.
 С. Жермеръ.
 Церковь аббатства, А. I. 559. II.
 Жермини де-Пре.
 Церковь, А. II. 371.

Жизоръ.

Церковь, А. II. 287.
С. Жервё и С. Протё, А. II. 227.

С. Жилль.

Церковь, А. I. 457. 550. Ст. 583.

С. Жильдасъ де-Рюи.

Церковь, А. I. 465.

Жичъ.

Развалины церкви, А. I. 545.

Жоръ.

Церковь, А. I. 466.

Жосселёнъ.

Замокъ, А. II. 230.

Жуарръ.

Крита церкви, А. I. 396.
Декоративное искусство, I 610.

Жюмьёжъ.

Церковь аббатства, А. I. 397. II 31.

З.

Заборъ.

Часовня, А. I. 535.

Зайнъ.

Церковь, А. I. 522. Ст. II. 84.

Зальфельдъ.

Придворная аптека, А. I. 532.
Свѣтскія постройки, II. 218.

Зальцбургъ.

Соборъ, А. II. 283. Ст. I. 581.
Церковь Кауциновъ, Ст. II. 443.
— Францискаль, А. I. 541.
— Ноинбергская, А. I. 395. II. 209.
Ж. II. 508.
— Св. Петра, А. I. 450. 541.
— приходская, А. II. 209.

Зальцбургъ, близъ Нейштадта на Заль.

Монетный дворъ, А. II. 53.

Зальпведель.

Церковь св. Лаврентія, А. I. 548

Замора см. Самора.

Зангергаузенъ.

Церковь св. Ульриха, А. I. 393.

Зандау.

Церковь, А. I. 548.

Зара (Задаръ).

Соборъ, А. I. 569. Ж. II. 340. 341.
С. Вито, А. I. 410.
С. Доменко, А. I. 410.
С. Донаго, А. I. 259.
С. Франческо, Ж. II. 341.
Св. Христофовъ, А. I. 569.

Збраславъ.

Церковь, Ст. II. 451.

Зёбенштейнъ.

Церковь, А. II. 211.

Зёгсбергъ.

Приходская церковь, Ст. II. 455.

Зеденикъ см. Цеденикъ.

Зелигенталь.

Часовня св. Аэры, А. II. 55.

Зеллигенштадтъ.

Церковь свв. Петра и Марцеллина, А. I. 526.
Замокъ, А. I. 441.

Зенденгорстъ.

Церковь, Ж. I. 598.

Зестъ.

Соборъ, А. I. 390. 391. 437. Ст. I. 498.
II. 155. Ж. I. 508. 598. 601.

Церковь св. Маріи на Высотѣ, А. I. 529;
сѣнь, II. 221.

— Св. Маріи на Лугу, А. 113 220.
Ж. I. 596; престолъ, II. 221; сѣнь,
II. 221.

— Миноритская, А. II. 113.

Николаевская часовня, А. I. 438. Ж. I. 598.

Церковь св. Павла, А. II. 113. Ж. II. 179.
Сѣнь, II. 221.

— Св. Петра, А. I. 437. 529. 530.
II. 49.

— Св. Фомы, А. I. 529. 530. II. 49.
Ж. II. 173.

Городскія ворота, А. II. 221.

Зеэбахъ, на Гардтѣ.

Церковь, А. I. 525.

Зигбургъ.

Городская церковь, декоративныя работы,
I. 514. 609.

Зиммернъ.

Приходская церковь, А. II. 199. Ст. II.
476 (2).

Зиндельфингенъ.

Фундушевая церковь, А. I. 448.

Зинцигъ.

Церковь, А. I. 521. Ж. II. 421.

Зиттенъ (Сіонъ).

Соборъ, А. I. 462.
С. Морисъ, А. I. 462.
Потрдашъ де-Валёръ, А. I. 462.

Знаймъ (Цнаймъ).

Круглая часовня, А. I. 451.
Больничная церковь, Ж. II. 429.

Зёбергеймъ.

Церковь, А. II. 199.

Зульцбахъ.

Приходская церковь, А. II. 207.

Зурбургъ (Сурбургъ).

Церковь, А. I. 447.

И.

Иберлингенъ (Ueberlingen).

Мюнсторъ, А. II. 106.

Ибсамбуль см. Абу Симбель.

Ивёръ.

Церковь, А. I. 461.

- Иврей.**
Соборъ, А. I. 491.
- Ивсгамъ (Evesham).**
Церковь, Св: Лаврентія, А. II. 63.
- Игаликко.**
Развалины, I. 482.
- Игель.**
Надгробный монументъ Секундиновъ, Ск. I. 211.
- Иглава (Иглау).**
Порталь доминиканской церкви, I. 535.
- Идензень.**
Церковь, А. I. 438.
- Изеяъ.**
Церковь св. Зенона, А. I. 449.
- Изола Белла.**
Живопись, II. 333.
- Икермюнде (Ueckermünde).**
Церковь, Ск. II. 453.
Замокъ, А. II. 224. *
- Икопиумъ.**
Мечети и медресы, А. I. 332. 343.
Порталы, Ск. I. 332.
Развалины зѣмка, А. I. 332.
- Ильбенштадтъ.**
Церковь, А. I. 438.
- Ильескасъ.**
С. Марія, А. I. 567.
- Ильзенбургъ.**
Церковь, А. I. 393.
Монастырскія зданія, А. I. 444.
- Ильменъ (Uelmen).**
Церковь, А. II. 200.
- Ильмюнстеръ.**
Церковь, А. I. 539.
- Имбахъ, близъ Кремса.**
Монастырскій храмъ, А. II. 55.
- Имола.**
С. Франческо, Ск. II. 166.
- Инвергоури.**
Церковь, Ск. I. 422.
- Ингельгеймъ.**
Церковь, А. I. 438.
Базилика и дворець Карла Великаго, Ж. I. 264.
- Ингольштадтъ.**
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 207.
- Инихенъ.**
Церковь, А. I. 541.
- Инишкальтра.**
Церковь, А. I. 477.
- Иннсбрукъ (Иннспрукъ).**
Дворцовая церковь, Ск. II. 458.
„Золотая провелька“, А. II. 210.
- Инчкольмъ (Инчкомъ).**
Капитульный домъ, А. II. 66.
Монастырь, А. I. 475.
- Ипекъ.**
Соборный храмъ, А. I. 545.
- Ипернъ.**
Соборъ, А. I. 523. II. 36. 124.
Палата суконщиковъ (нынѣ Городская Дума), А. II. 37.
- Ипсицъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Ипсъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Исландія.**
Деревяныя постройки, А. I. 481.
- Испаганъ.**
Развалины, каители, А. I. 273. *
Большой Мейдацъ мечеть и дворцы, А. I. 346. 347.
Медресы, А. I. 347.
Чигиль-Ситунъ (Зейтунъ), А. I. 347. Ж. I. 349.
- Иссельштейнъ.**
Церковь св. Николая, А. II. 126.
- Иссуаръ.**
Церковь, А. I. 455. Ск. I. 501.
- Истадъ.**
Церковь монастыря „Сврыхъ Братьевъ“, А. II. 69.
Маринская церковь, А. II. 243.
- Истахръ.**
Остатки дворца, I. 69.
- Ист' Минъ (East-Meon).**
Церковь, Ск. I. 502.
- Итонъ.**
Коллегія, А. II. 242.
- Иффи.**
Церковь, А. I. 561.

I.

- Иена.**
Городская церковь, А. II. 217.
Статуя курфиршта Фридриха Мудраго, Ск. II. 538.
- Иерусалимъ.**
Храмъ Иеговы, А. I. 77. 185.
Храмъ св. Гроба, А. I. 220.
Эль-хараъ и другія мечети, А. I. 317. 318. 319. 331. 332.
Горнокаменные гробницы, А. I. 207.
Чертогъ Соломона и проч. А. I. 78.
- Юганисбергъ.**
Церковь, А. I. 438.
- С. Юганнъ.**
Церковь, Ж. II. 430.

* Въ текстѣ, по недосмотру, Укермюнде.

* Въ текстѣ, по недосмотру, вмѣсто Испани, — Испанія.

Йоркъ.

- Церковь св. Елены *, А. II. 238.
 — Св. Кутберта, А. II. 238.
 — С. Микель-дѣ-Бельфори, А. II. 238.
 — Святкрестовская, А. II. 238.
 Капитульный домъ, А. II. 65.
 Базилика, А. I. 247.

К.

Кабуль.

Тѣши, А. I. 288.

Кавальионъ.

Церковь, А. I. 550. 551.
 Ворота, А. I. 206.

Кавахъ.

Остатки здавій, А. и Ск. 18 (2). 20.

Кагоръ.

Соборная церковь, А. I. 462.

Кадіанда.

Гробницы, Ск. I. 157.

Казале Монферрато.

Соборъ, А. I. 411. Ск. I. 423.

Казасъ Грандесъ.

Архитектоническіе памятники, I. 15.

Казерта Веккія.

Соборъ, А. I. 573.

Кайзерсвертъ.

Церковь, А. I. 521. Ск. 610.

Кайзерсгеймъ.

Церковь, А. II. 207.

Каирванъ.

Мечеть, А. I. 320.

Каиро.

Мечети, А. I. 319. 320. 330. 331. 338.
 Мавзолей, А. I. 331.
 Мечеть Баркауль, А. I. 331.
 Городскія ворота: Баб'эль-Насръ и Баб' эль-Фоту, А. I. 331
 Гюсицова Палата, А. I. 331.
 Нилонъ на остр. Рудъ, А. I. 320.

Кайсдъ.

Церковь, А. II. 213.

Какортокъ.

Остатокъ здавія, I. 482.

Калабшѣ см. Талмидъ.

Калахъ-Шергатъ.

Ассирійскіе памятники, А. и Ск. I. 59. 60.

Калогорра.

Соборъ, А. I. 408.

Кальви.

По Сосѣдству:
 Пещеры, Ж. I. 512.

Кальп.

Доминиканская церковь, Ж. II. 348.

Калькаръ.

Монастырскій храмъ, А. II. 200.
 Фуялшеская церковь, Ск. II. 446. 451.
 452. Ж. II. 420; сѣнь, II. 201.
 Рейнгольдова часовня, Ск. II. 452.
 Ратуша, А. II. 201.

Калькрейтъ.

Церковь, сѣнь, II. 216. 442.

Камбрѣ.

Соборъ, А. I. 469.

Камминъ.

Соборъ, А. I. 451. 452. 549. II. 56. 57.
 Ворота, А. II. 224.

Кампенъ.

Николаевская церковь, А. II. 126.

Канджеверамъ.

Нагода, А. I. 301.

Кандъ (Candes).

Церковь, А. I. 556.

Кангу, одна изъ переисейск. вершинъ.

Подъ горой.

Церковь св. Мартина, А. I. 399.

Каноджъ.

Остатки памятниковъ, А. I. 342.

Канѳа.

Столповая базилика, А. I. 493.

Чисовня Бозмунда при С. Сабино, А. I. 493.
 Ск. I. 504.

Епископскій престолъ (сѣдалище) въ С.
 Сабино, Ск. I. 424.

С. Каетенъ (S. Quentin).

Церковь, А. II. 21.

Городская дума, А. II. 230. 286.

Кантерберн.

Соборъ, А. I. 405. 562. II. 16. 128. Ск.
 II. 146. Ж. I. 507. II. 96.
 Церковь св. Мартина, А. I. 372.
 Капитульный домъ, А. II. 239.

Кашъ (Casc).

Церк. С. Жилль, А. I. 557.

— С. Николай, А. I. 466.

— С. Пьерръ, А. II. 121.

— Св. Стефана, А. I. 466. 557. II. 30. 31.

— Св. Троицы, А. I. 466. 557.

Влизъ Кана:

— Маладѣри, А. I. 467.

Кашель.

Монастырскій храмъ, А. I. 437. II. 44.

Кашенбергъ.

Церковь, А. I. 437.

Капрарола.

Замокъ А. II. 279. Ж. II. 468.

Капуа.

Статуя у Римскихъ воротъ, I. 588.

Карабѣль, горный удожь.

Рельефъ на утѣсѣ, I. 73.

* Названіе ея, вслѣдъ за С. Микель-дѣ-Бельфори, пропущено въ текстѣ ошбкою.

- Карантанъ.**
Церковь, А. II. 227.
- Каргё (Carhaix).**
Церковь, А. II. 229.
- Карденъ.**
Церковь, А. I. 522. II. 41. Ск. II. 158.
- Каренцъ.**
Храмъ, А. I. 6.
- Каркасонна.**
Соборъ, А. I. 457. II. 123.
Церкви, А. II. 34.
- Карлейль.**
Соборъ, А. II. 63.
Церковь, А. I. 472.
- Карли.**
Пещера-Хавтъя, А. I. 285.
- Карловъ тынь (Карльштейнъ).**
Замковыя часовни, А. II. 109. Ж. II. 175. 194.
- Карльсбургъ.**
Соборъ, А. I. 545.
- Карльсруэ.**
Художественная галерея, или галерея искусствъ, Ж. II. 343. 540.
- Карльштейнъ см. Карловъ тынь.**
- Карнакъ.**
Храмъ, А. в Ск. I. 33. 39. 42. 43. 48.
- Карпантра.**
Ворота, А. I. 206.
- Карпи.**
Церковь, А. I. 491.
- Каррионъ де-лос'Кондесъ.**
Архитектурные памятники, А. I. 482.
По союздству:
Приоратъ Бисевинере, А. I. 567.
- Карсъ.**
Церковь, А. I. 326.
- Карагенъ.**
Остатки памятниковъ, I. 76. 78.
- Кассаба, долина въ Ликин.**
Церковь, А. I. 244.
- Кассель.**
Церк. св. Мартина, А. II. 219. Ск. II. 476.
Библиотека, миниатюры, II. 170.
Музей, Ск. II. 476. Ж. II. 368. 500.
- Кассль см. Кастль.**
- Кастелламаре.**
Пещеры, Ж. I. 512.
- Кастелло делла-Шеве.**
Часовня братства С. Марія де'Бьянки, Ж. II. 345.
- Кастеллопъ.**
Церковь, А. II. 131.
- Кастеллумъ Тингитанумъ (Орлеан-вилль).**
Базилика Репарата, А. I. 219. Ж. I. 237.
- Кастелляціо.**
Надгробные монументы, А. I. 87.
- Кастель.**
Церковь, А. II. 200.
- Кастель дель-Монте см. Андрия.**
- Кастельфранко.**
Приходская церковь, Ж. II. 396.
- Кастильюне.**
Церковь, А. I. 491.
- Кастильюне д'Олонно.**
Церковь и крестальная часовня, Ж. II. 321.
- Кастильюне Фиорентино.**
Запрестольные образа Бартолом. делла-Гатты, II. 327.
- Кастіопе.**
Церковь делла-Ивиороната, Ж. II. 336.
- КастльГовардъ.**
Картинная галерея, А. II. 417.
- КастльРайзингъ.**
Церковь, А. I. 562.
- Кастль'Экръ.**
Развалина приоратской церкви, А. I. 562.
- Касторъ.**
Церковь, А. I. 472.
- Кастри.**
Церковь, А. I. 399.
- Кастрионъ.**
Церковь, А. I. 530. Ж. I. 598.
- Катанія.**
Соборъ, А. I. 494.
- Катманду.**
Большая Хавтъя, А. I. 306.
- Каурцимъ.**
Церковь, А. II. 53.
- Кау-эль-Ксбиръ см. Антеополь.**
- Кацвангъ.**
Церковь, съвъ, II. 442.
- Кацхи.**
Церковь, А. I. 326.
- Кашау.**
Соборъ, А. II. 107. 108. 212. Ж. II. 433; съвъ, II. 213.
- С. Каміано.**
Церковь, Ск. I. 504.
- Кашмиръ.**
Храмовая постройки, А. I. 289. 290. Ск. I. 291.
- Квадалахара (Гвадалахара).**
Церковь С. Мигель А. I. 567.
- Кведлинбургъ.**
Замковыя церковь, А. I. 392. 444. II. 112. Ск. I. 378. 576. Ж. I. 509; ковры, I. 601.
Церковь св. Висерта, А. I. 368. 444.
Святскія постройки, А. II. 217.
- Кверфуртъ.**
Замковая церковь, А. I. 445.

С. Квирико.

Церковь, А. II. 74.

Кеддельстонголлъ.

Картинная галерея, II. 417.

Кельбергъ.

Церковь, А. II. 200.

Кельгеймъ.

Оттонова часовня, А. I. 539.

Кельвъ.

Соборъ, А. II. 42. 102. 103. Ск. II. 147. (2). 152. (3). 153. 158. 451. 476. Ж. II. 171. 173. 176; Жалопишь по стеклу, II. 440; сѣнь, II. 201; рава, I. 609. ризница или сокровищница, II. 155. 461 (2). 487. 488.

Церковь св. Андрея, А. I. 521. II. 104. свв. Апостоль, А. I. 385. 520.
 — св. Георгія, А. I. 385. 295; крещальная часовня, А. I. 521.
 — св. Герсона, А. I. 386. 435 521. Ж. I. 510. 598. 599; прежвій крытый ходъ, А. I. 522.
 — св. Гертруды, Ж. II. 171.
 — Іезуитская, А. II. 200. 295.
 — св. Куниберта, А. I. 521. Ск. II. 147. Ж. I. 597. 601.
 — св. Лаврентія, Ж. II. 179.
 — св. Маріи Канитолійской, А. I. 385. Ск. I. 417. 499. 579. II. 151. 445. Ж. I. 597; крытый ходъ, А. I. 435.
 — св. Маріи въ Лискирхенѣ, А. I. 521.
 — св. Маріи на Штургассе, Ск. I. 609.
 — св. Мавриція, А. I. 433.
 — св. Мартинъ Большой или Великій, А. I. 433. 520.
 — Мппоритская, А. I. 41. Ск. II. 476; крытый ходъ, А. II. 200.
 — св. Панталеона, А. I. 368. 433. 521. Ск. I. 499; органичные хоры, II. 441; прежвій крытый ходъ, А. I. 522.
 — св. Петра, А. II. 200. Ск. II. 451.
 — св. Северина, А. I. 521. II. 103. Ж. II. 176; крытый ходъ, А. II. 200; сѣнь, II. 201.
 — прежде бывшая Сіонская, А. I. 521.
 — св. Урсулы, А. I. 432. Ск. I. 609. II. 486. Ж. I. 598. II. 179.
 — св. Цецилія, А. I. 433. Ск. I. 499.
 С. Кларенская башня, А. I. 257.
 Гюрценихъ, А. II. 201.
 Картузіанскій монастырь, А. II. 200.
 Ратуша, А. II. 201. 295. Ж. II. 176. 178.
 Домъ Храмовниковъ, А. I. 522.
 Городской музей, Ск. I. 499. 522. II. 155. Ж. II. 174. 176. 177 (2). 178. 179 (2). 421 (3). 422.
 Частныя собранія, Ж. II. 177.
 Духовная Семинарія, Ж. II. 179.

У г-на Баумейстера, Ж. II. 421.

— Энгельса, Ж. II. 408.
 — ФонТейра, Ж. II. 421 (2).
 — Хана, Ж. II. 422 (2).
 — Хернега, Ж. II. 179.
 — Кериа, Ж. II. 421.
 — Мерло, Ж. II. 421.
 — Опленгейма, Ж. II. 409.
 — Цапола, Ж. II. 421 (2).

Кельсо.

Церковь, А. I. 563.

Кембриджъ.

Церковь св. Гроба, А. I. 473.
 св. Маріи, А. II. 238.
 Коллегія св. Троицы, А. II. 242.
 Часовня Королевской Коллегіи, А. II. 240. 242.

Въ Университетѣ:

Крышка египетскаго саркофага, I. 47.

Кемгеръ (Cwmhir).

Церковь обшества, А. II. 62.

Кемп.

С. Медаръ, А. I. 557.

Кемнаде.

Церковь, А. I. 390

Кемперлѣ.

Церковь св. Креста, А. I. 465.

Кемперъ.

Соборъ, А. II. 229.
 Развалина церкви Кордельеровъ, А. II. 229.
 Монастырь Кордельеровъ, А. II. 31.

Кёниггрецъ.

Церковь, А. II. 108.

Кёнигсбергъ.

Соборъ, А. II. 120.
 Маріинская церковь, А. II. 222.
 Монастырскія постройки, А. II. 56.
 Ратуша, А. II. 223.

Кёнигслуттеръ.

Церковь, А. I. 445.

Кёнигсфельдсцъ.

Церковь, Ж. II. 171.

Кенпери, на остр. Сальсеттъ.

Пещерныя постройки, А. I. 294.

Кенсингтонъ.

Картинная галерея, II. 384.

Кентгеймъ.

Церковь, Ж. II. 173.

Кенхрея, у горы Хаопъ.

Пирамида, I. 103.

Керкволь.

Соборъ, А. I. 475. II. 67.

Керкстидъ.

Часовня, А. II. 61.

Кермантахъ.

Развалины, I. 273.

Кесарія см. Цезаря.

- Кёслинъ.**
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 453.
- Кессе.**
Храмъ, А. I. 51.
- Кестели.**
Церковь, А. II. 108.
- Кестрёамъ.**
Церковь, А. I. 466.
- Кёсфельдъ.**
Церковь св. Якова, А. I. 529.
— св. Ламберта, А. II. 221.
- Кёттакъ (Удаягири).**
Пещерныя постройки, I. 285.
- Кёттерингъ.**
Церковь, А. II. 238.
- Кёттонъ.**
Церковь, А. II. 60.
- Кёшель.**
Каменные кресты, Ск. I. 476.
Кормакова часовня, А. I. 477.
Саркофагъ, Ск. I. 476.
- Кёшмаркъ.**
Церковь, А. II. 212; сѣнь, II. 213.
- Кидерихъ.**
Гладбищенская часовня, А. II. 206.
- Киллало.**
Церковь, А. I. 477.
- Киллишинъ.**
Церковь, А. I. 477.
- Кильбургъ.**
Монастырскій храмъ св. Фомы, А. I. 524.
II. 41; крытый ходъ, А. II. 200.
- Кильдербъ.**
Круглая башня, А. I. 476.
- Кингстон'Леси.**
У частнаго лица, Ж. II. 396.
- Кипръ.**
Остатки храма Венеры Павосской, А. I. 76. 77.
Идолы Венеры, I. 79.
- Кирена.**
Могильныя пещеры, Ж. I. 171.
- Киригва.**
Памятники, А. и Ск. I. 21. 25. 26.
- Киркебёзъ*.**
Церковь, А. II. 130.
- Кирх'Баггендорфъ.**
Церковь, А. I. 549.
- Кирхбергъ.**
Приходская церковь, А. II. 308; каюдра, II. 201.
- Кирхдорфъ (Сенешваралья).**
Соборъ, А. II. 212.
- Кирхлинде.**
Церковь, А. I. 438.
- Кирхшлагъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Кіанея-Ягу.**
Архитектоническій памятникъ, I. 97.
- Кіузи (Кьюзи, древній Клузіумъ).**
Гробница Порсенны, А. I. 86.
Могильныя памятники, Ж. I. 174.
- Кіуикъ.**
Памятники, А. I. 20.
- Клаузенбургъ.**
Главная церковь, А. II. 213.
- Клаузенъ.**
Церковь, А. II. 200. Ск. II. 450.
- Клёве.**
Капитульная церковь, А. II. 103.
Монастырскій храмъ, А. II. 200.
- Клейн'Комбургъ.**
Церковь, А. I. 448.
- С. Клемёнте.**
Церковь, А. I. 573. Ск. I. 505.
Каюдра, I. 573.
- Клермонъ.**
Соборъ Пресв. Богородицы (Шотрамаъ дю-Поръ), А. I. 454. 455. Ск. I. 500.
Церковь, А. II. 227.
— Посѣщенія Пресв. Богородицы, А. I. 553.
Столовая базиллика, А. I. 246.
Фонтанъ Делилль, А. II. 287.
- Клермонъ-а'Эрб.**
Церковь св. Павла, А. II. 32. 123.
- Клермонъ-Ферранъ,**
Соборъ, А. II. 33. 123 Ж. II. 95.
- Кломакнойзъ.**
Церковь, А. I. 477.
- Клосдорфъ.**
Церковь, А. II. 213.
- Клостер'Нейбургъ.**
Крытый ходъ, А. II. 55.
Капитульный залъ, Ж. II. 96.
Вердёнскій алтарь, А. I. 515.
Живописныя работы мастера Рюландта, II. 429.
- Клоттенъ.**
Церковь, А. II. 200.
- Клузіумъ см. Кіузи.**
- Клусъ.**
Церковь, А. I. 443.
- Клюни.**
Церковь аббатства, А. I. 403. 552.
- Кнехтштедтъ.**
Церковь аббатства, А. I. 434.
- Книдъ.**
Храмъ, А. I. 198. Ск. I. 151.
Банное сооруженіе, А. I. 164.

* Въ текстѣ, по недосмотру, *Киркебёзъ*.

- Кюбернъ.**
 Часовня св. Матѳіа, А. I. 522.
- Кюбленцъ.**
 Св. Басторъ, А. I. 522. II. 200. Ст. II. 104 152. 486. Ж. II. 176: могильные памятники, А. II. 200.
 Доминиканская церковь, А. II. 41.
 Св. Флоранъ, А. I. 433. II. 104 200.
 Церковь іезуитская, А. II. 295.
 — Пресв. Богородицы, А. I. 522. II. 104 200.
 Палата городскихъ судей, А. II. 201.
 У г-на Лассо, Ж. II. 177.
 Областной архивъ миниатюры, II. 170.
- Кювалленъ.**
 Замокъ, А. II. 119.
- Кювентри.**
 Церковь, А. II. 238.
- Кювно.**
 Монастырскій храмъ, А. II. 120
- Кюгать.**
 Скульптуры, I. 276.
- Кюдебекъ.**
 Церковь, А. II. 227.
- Кюдонію.**
 Приходская церковь, Ж. II. 400.
- Кюзвигъ.**
 Церковь св. Николая, А. I. 533.
- Кюибра.**
 Соборная церковь, А. I. 483.
 Сан'Сальвадоръ, А. I. 483.
- Кюлвицъ.**
 Церковь св. Варволомея, А. II. 53. 109.
- Кюллѣвиль.**
 Церковь, А. I. 467.
- Кюльбатцъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 549. II. 56,
- Кюльбергъ.**
 Маринская церковь, А. II. 117. Ст. II. 153. 453. Ж. II. 174.
- Кюльзгилль *.**
 Церковь, Ст. I. 502.
- Кюльмаръ.**
 Мюнстеръ, А. II. 46. 106. Ж. II. 426.
 Музей, Ж. II. 426. 437.
- Кюмбургъ.**
 Часовня, А. I. 537.
 Ворота, А. I. 448.
- Кюмменжъ.**
 Церковь св. Вертрана, Ст. II. 462.
- Кюммоду.**
 Храмъ, А. I. 307.
- Кюмо.**
 Соборъ, А. II. 135. 136. 269. Ж. II. 369.
 Церковь С. Аббондію, А. I. 491.
 — С. Феделе, А. I. 491.
 Бролетто, А. II. 76.
- Компѣнъ.**
 Церковь св. Антонія, А. II. 227.
 — св. Іакова, А. II. 227.
 — Минимовъ, А. II. 21.
 Въ окрестностяхъ:
 Небольшія церкви, А. I. 557.
- Комтояъ.**
 Церковь, А. I. 562.
- Конгъ.**
 Церковь аббатства, А. I. 563.
- Кондо сюр'Энъ.**
 Церковь, А. I. 557.
- Коніэ см. Иконіумъ.**
- Конкордія.**
 Баптистерій, А. I. 410.
- Конкъ.**
 Церковь, А. I. 403. 455. Ст. I. 500. 501.
- Конрадсбургъ.**
 Церковь, А. I. 531.
- Конрадсдорфъ.**
 Церковь, А. I. 438.
- Константинополь.**
 Храмъ свв. Апостолъ, А. I. 225. 226.
 — св. Ирины, А. I. 244.
 — св. Пантократора, А. I. 260.
 — монастыря Пантеопте, А. I. 260.
 — — Студіоса, А. I. 260.
 — — Хора, А. I. 260.
 — свв. Сергія и Вакха, А. I. 242.
 — св. Софіи, А. I. 242. 343. 344.
 Ст. I. 248. Ж. I. 250. 251. 261. 262.
 — Пресв. Богородицы, А. I. 260.
 Дворцовыя постройки, А. I. 255.
 Чистерны, А. I. 228.
 Колонна Θεодосія, Ст. I. 229.
 — Маркіана, А. I. 228.
 Обелискъ Θεодосія, А. I. 224. 229.
 Мечети, А. I. 343. 344. 345.
 Гробомонъ, А. I. 255. 256.
- Констанць.**
 Соборъ (мюнстеръ), А. I. 447. Ст. II. 444.
 Ж. I. 425; лѣстница, II. 441.
- Коньякъ.**
 Церковь, А. I. 553.
- Копанъ.**
 Памятники, А. и Ст. I. 23. 25.
- Кора.**
 Храмъ, А. I. 183.
- Корбахъ.**
 Церковь св. Киліана, А. II. 220.
- Корбъ.**
 Церковь аббатства, Ст. I. 586.
 Главная церковь, А. II. 227.
- Корвей.**
 Монастырская церковь, А. I. 369. Ст. I. 374.
- Кордова.**
 Крытый ходъ въ Соборъ, А. II. 291.

* Въ текстѣ, по недосмотру, *Кюльзилль*.

- Мечеть, А. I. 320. 321. 322. 323.
По сосѣдству:
Дворецъ Азахра, А. I. 323. 324.
- Коринѳъ.**
Храмоздательство, А. I. 100. 101.
Остатокъ храма, А. I. 111. 112.
Гончарное искусство, I. 101. 102.
- Корія.**
Соборъ, А. II. 72.
- Корнелла.**
Церковь, А. I. 458.
- Корнето.**
С. Марія ин' Кастелло, А. I. 492. *
- Корстагмауэ.**
Картинная галерея, II. 416. 417. 418.
- Кортона.**
Соборъ, Ж. II. 328.
С. Домѣнко, Ж. II. 192.
Церковь Джезу, Ж. II. 192.
С. Марія дель-Кальчинайо, А. II. 263.
- Корульионъ.**
Архитектурные памятники, А. I. 482.
- Кось.**
Статуя Аеродиты, А. I. 151.
- Коттерстокъ.**
Церковь, А. II. 65.
- Крайльсгеймъ.**
Церковь св. Іоанна, А. I. 538.
Сѣнь, II. 204.
- Краковъ.**
Соборъ, А. II. 221. Ст. II. 450 (2). 458.
Доминиканская церковь, А. II. 58. 222.
Богородицкая —, А. II. 222. Ст. II. 449.
450 (2).
Святокрестовская, А. II. 222.
Флоріановы ворота, А. II. 222.
Частный домъ, Ст. II. 450.
- Краутгеймъ.**
Замковая часовня, А. I. 528.
- Кривезе.**
Монастырскій храмъ, А. I. 452.
- Крегмиларъ.**
Замокъ, А. II. 243.
- Крейстгорчъ.**
Пріоратская церковь, А. I. 561. II. 237.
- Крейтонъ (Crichton).**
Замокъ, А. II. 243.
- Крейцнахъ.**
Кармелитская церковь, А. II. 41.
- Кредль.**
Церковь, А. I. 467.
- Кремона.**
Соборъ. А. I. 491.
С. Абондіо, Ж. II. 489.
С. Агостино, Ж. II. 335. 344.
- Баттистерій, А. I. 491.
Казенная, или Судебная палата, А. II. 76.
Общественная палата, А. II. 76.
- Критъ.**
Монеты, I. 157.
- Кройландъ.**
Развалины церкви мѣстнаго аббатства,
А. I. 562. II. 64. Ст. II. 91.
- Крѳнштадтъ.**
Главная церковь, А. II. 213.
- Крумау (Крумловъ).**
Церковь Успенія Бож. Мат., А. II. 214.
- Крушвиць.**
Церковь, А. I. 451.
- Крюасъ.**
Церковь, А. I. 458.
- Ксантень.**
Соборъ, А. II. 43. Ст. II. 446. 452. Ж.
II. 173.
Фундушевая церковь, А. II. 103.
С. Викторъ, А. I. 435. Ж. II. 422.
- Ксанѳъ.**
Монументъ Гарпій, Ст. I. 119. 155. 156.
Памятникъ Гарпага, Ст. I. 156.
- Кудрѣ Сен' Жермѳръ.**
Декоративное искусство, I. 610.
- С. Кукуфѳте дель-Вальсезъ.**
Крытый ходъ, А. I. 565.
- Кульмзезъ.**
Соборъ, А. I. 549 II. 120.
- Кульмъ.**
Приходская церковь, А. II. 120.
- Кумме.**
Остатки храма, А. I. 40.
- Кум' Омбо см. Омбосъ.**
- Курна.**
Храмъ, А. I. 41.
- Куртса д' Арджійшъ.**
Главная церковь, А. I. 354.
По сосѣдству:
Монастырскій храмъ, А. I. 354. 355.
- Куртре.**
Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 144. Ж.
II. 168.
— Св. Мартина, А. II. 232.
Ратуша, А. II. 235.
- Куси де-Шато.**
Церковь, А. I. 557.
- Куско.**
Городскія стѣны, А. I. 10.
Дворецъ Манго Капака, А. I. 10.
Храмъ Солнца, А. I. 10. 11.
- Кутансъ.**
Соборъ, А. I. 326.
- Кутансъ.**
Соборъ, А. II. 31. 121.

* Въ текстѣ названіе мѣстности пропущено ошибкой.

Куттенбергъ (Кутна Гора).

- Храмъ св. Варвары, А. II. 213.
- св. Якова, А. II. 108.
- Успенія Бож. Матери, А. II. 108.
- Колодезное зданіе, А. II. 213.
- „Каменный домъ“, А. II. 213.

Куэнка.

- Соборъ, А. I. 567. Живоп. по стеклу, II. 420.

Кушуджикъ.

- Ассирійскіе памятники, А. и Ск. 57. 58.

Кюксѣй.

- Порталь церкви аббатства, А. I. 399.
- Михайловскій монастырь, А. I. 551.

Кюлья.

- Церковь, А. I. 455.

Кюно.

- Церковь, А. I. 464.

Кюсю.

- Больничная часовня, А. II. 200. Ск. II. 154. 459. 476.

Л.

Лаахъ см. Лахъ.

Лабранда (Албанда).

- Древнія развалины, А. I. 198.

Лавна.

- Остатки зданій, I. 20.

Ладенбургъ.

- Церковь, А. II. 206.

Ла-Кемада.

- Остатки зданій, I. 15.

Ла-Ландъ-де-Кюбзакъ.

- Церковь, Ск. I. 500.

Ламбадекъ.

- Церковь, К. II. 229.

Ламбеса.

- Храмъ Эскулапа, А. I. 198.
- Преторій, А. I. 206.

С. Ламбрехтъ.

- Фундушевая церковь, А. II. 212.

Ламбургъ (Lambourg).

- Церковь, А. I. 556.

Ламотъ.

- Замковая часовня, А. I. 458.

Лана.

- Церковь, А. II. 209. Ск. II. 451.

Лангенгорсть.

- Церковь, А. I. 530.

Лангръ.

- Соборъ, А. I. 552.

Ландевешекъ.

- Церковь, А. I. 465.

Ландскъ.

- Церковь, А. I. 455.

Ландсбергъ.

- Замковая часовня, А. I. 445.

Ландсхуть (Ландсгутъ).

- Главная церковь, Ск. II. 444.
- Доминиканская —, А. II. 208.
- Церковь св. Годока, А. II. 106.
- св. Мартина, А. II. 207; кафедра и главный престолъ, II. 298.
- Больничная церковь, А. II. 207.

Ланже.

- Церковь св. Иоанна, А. I. 398.

Ландсфѣ.

- Развалина круглаго зданія, А. I. 398.

Ланмеръ.

- Церковь С. Мелдъ, А. 398.
- Керингтрупской Бож. Мат., А. I. 398.

Ланциано.

По близости:

- Церковь С. Джованни ди' Венера, А. I. 573.

Ланъ (Lan).

- Соборъ, А. II. 12. 13. 121. Ск. II. 80; крытый ходъ при соборѣ, А. II. 21.
- Церковь св. Мартина, А. I. 468.
- Храмовниковъ, А. I. 557.
- Архипинопольскій домъ, А. II. 15.

Ларуэ.

- Церковь аббатства, А. I. 553.

Лассапъ.

- Церковь, А. I. 549.

Ластингамъ.

- Церковь, А. 405.

Латонол (Эне).

- Храмъ, А. I. 51.

Лаунигенъ.

- Церковь, А. II. 202

Лауиъ.

- Благочинская церковь, А. II. 214.

Лаусницъ.

- Церковь, А. I. 531.

Лауть (Louth).

- Церковь, А. I. 238.

Лауфенъ.

- Фундушевая церковь, А. I. 541. II. 209.

Лахъ (Лаахъ).

- Церковь, А. I. 433. 434. 522. Ск. II. 84.

С. Ле д'Эссерапъ.

- Церковь, А. II. 15. 20.

Лебенъи.

- Монастырскій храмъ, А. I. 543.

Левингамъ.

- Церковь, А. II. 238.

Левешихъ.

- Церковь, А. I. 433.

Ледель.

- Церковь, А. I. 529. Ж. I. 601.

Ледикеркъ.

- Церковь, А. II. 243.

Ледло-Кастль.

Круглая часовня, А. I. 475.

Лейденъ.

Церковь св. Панкратія, А. II. 126.

— св. Петра, А. II. 126.

Городская дума, Ж. II. 414. 415.

Музей, Св. I. 46. 174.

Лейткорть.

Картинная галерея, II. 385.

Лейтшау.

Соборъ, А. II. 212.

Церковь св. Іакова, Св. II. 450.

Лекче (Лечче).

Церковь св. Николая, А. I. 493.

Лемго.

Церковь св. Николая, А. I. 528.

Фундушевая церковь, А. II. 50.

Городская дума, А. II. 113.

Частные дома, А. II. 221.

Ленингъ.

Монастырская церковь, А. I. 548 (2).

Лед.

Церковь св. Леонарда, А. II. 36.

Ратуша, А. II. 235.

С. Лео.

Соборъ, А. I. 571.

Леонбергъ.

Городская церковь, А. I. 538.

Леонъ.

Соборъ, А. II. 131. 247; жив. по стеклу,

II. 420; крытый ходъ, А. II. 247.

С. Иендоръ, А. I. 408; крытый ходъ, А. I. 567.

Монастырь С. Марко, А. II. 293.

Лентисъ Магна.

Триумфальная арка, А. I. 206.

Лери.

Церковь, А. I. 397.

Лерида.

Соборъ, А. I. 565.

Леса де-Болію.

Гранитная постройка, А. I. 483

Лескюръ.

Церковь св. Михаила, А. I. 398.

Лессе.

Церковь, А. I. 467.

Либиць.

Церковь, А. I. 535.

Ливерпуль.

„Ливерпульскій Институтъ“, Ж. II. 189.
416 (2). 417.

Лигницъ.

Маріинская церковь, А. II. 221.

Петровская —, А. II. 221.

Лидингъ.

Церковь, А. II. 212.

Лизье.

Соборъ, А. II. 30.

Лиліэнфельдъ.

Монастырскій храмъ, А. I. 541; крытый
ходъ, А. II. 55.

Лилль.

Ратуша, Св. II. 354.

Лимбургъ на Гардтъ.

Развалина церкви, А. I. 388.

Лимбургъ на Ланъ.

Церковь, А. I. 526. Св. I. 579.

Лимингтонъ.

Церковь, А. II. 129.

Лиминстеръ (Leominster).

Церковь, А. I. 472. II. 128.

Лиможъ.

Соборъ, А. I. 464. II. 33. 231.

Линдисфарнъ.

Монастырскій храмъ, А. I. 474.

Линкольнъ.

Соборъ, А. I. 475. II. 64. Св. II. 91.
Ж. II. 96.

Капитульный домъ, А. II. 65.

Линлитго.

Церковь св. Михаила, А. II. 243.

Замокъ, А. II. 243.

Линцъ (Lienz).

Приходская церковь, А. II. 210.

Линцъ (Linz).

Церковь, А. I. 521. II. 200. Ж. II. 421.

Линнольдсберге.

Монастырскій храмъ, А. I. 437.

Линнштадтъ.

Церковь св. Іакова, А. II. 50.

— св. Марія, А. I. 529. II. 49. 220.

— св. Николая, А. I. 529.

Лисборнъ.

Монастырь, Ж. II. 422.

Лиссабонъ.

Соборъ, А. II. 132; крытый ходъ, А. II. 132.

Литл' Мепльстедъ.

Круглая церковь, А. II. 60.

Литъ (Leith).

Маріинская церковь, А. II. 243.

Лихтенвертъ.

Развалина церкви, А. II. 211.

Личфильдъ.

Соборъ, А. II. 64. 65. Св. II. 91. 146.

Капитульный домъ, А. II. 65.

Люиць.

Соборъ, А. II. 32. 33. 123.

Церковь аббатства Эндъ, А. I. 400. 460.

С. Пизье, А. II. 231.

Архіепископскій дворець (Манекантери),
А. I. 460.

Музей, Ж. II. 344.

Эмали г-на Дидье-Пёті, II. 473.

- Ліэрръ.**
 Церковь С. Гомьёръ, А. II. 232; лекторій, II. 233.
 Набатная башня, А. II. 125.
- Лландафъ.**
 Развалины древняго собора, А. II. 62.
- Ло.**
 Церковь св. Креста, А. I. 466.
- Лоарре.**
 Церковь, А. I. 408.
- Лобс.**
 Церковь аббатства, А. II. 232.
- Лобургъ.**
 Кладбищенскія церковь, А. I. 451.
- Лобъ (Lobes).**
 Церковь св. Урсмера, А. I. 387.
- Логронью.**
 Церковь св. Варооломея, А. II. 131.
 — Сантьяго, А. II. 131.
- Лодсвъ.**
 Церковь, А. II. 32.
- Лоди.**
 Церковь св. Агнесы, Ж. II. 336. 400.
 — дель' Инкороната, Ж. II. 336. 400.
- Локкумъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 528.
- Локмаріакеръ.**
 Кельтійскій памятникъ, I. 3 (2).
- Локтюди.**
 Церковь, А. I. 465.
- Ломель.**
 Церковь, А. I. 563.
- Лонгфордскатль.**
 Декоративная скульптура, II. 478.
- Лондонъ.**
 Церковь св. Павла, А. I. 474. II. 294.
 — Храмовниковъ, А. I. 562. II. 60.
 Ск. II. 90; капитульный домъ, А. II. 65.
 Вестминстерская церковь, А. I. 404. II; 65. Ск. II. 91. 100. 129 (2). 146.
 часовня Геориха V II. А. II. 241; капитульный домъ, А. II. 65.
 Часовня „Бѣлой Башни“, А. I. 405.
 — св. Стефана въ Вестминстерскомъ дворцѣ, А. II. 128.
 Барберъ Голль, Ж. II. 431.
 Кросби-Голль, А. II. 243.
 Вестминстеръ Голль, А. II. 129.
 Брайдвельскій госпиталь, Ж. II. 431.
 Гриничскій —, А. II. 294.
 Королевскій дворець въ Вайтголлъ, А. II. 294.
 Британскій Музей: Антики, I. 46. 62. 116. 136. 139. 153. 155. 156. 191. Новая рѣзба II. 460. Библиотека, миниатюры, I. 239. 253. 265. 427.
 Национальная Галерея, Ж. II. 177. 186, 196. 197. 321. 323. 325 (2). 327. 328. 332. 340. 348. 368. 375 (3). 382. 384 (2). 386. 396. 397. 399. 408. 416. 417. 422. 426. 490. 496. 500.
 Академія, Ск. II. 355. Ж. II. 367.
 Бриджваторонская галерея, Ж. II. 386. 389. 390 (2). 398. 399.
 Девонширпгаузъ, Ж. II. 416.
 Собраніе Оттли, Ж. II. 188.
 У г-на Адерса, Ж. II. 413.
 У лорда Ашбертона, Ж. II. 374.
 У лорда Варла, Ж. II. 192. 384. 386.
 У лорда Веллингтона, Ж. II. 385.
 У леди Гарвага, Ж. II. 399.
 У лорда Дѣдли, Ж. II. 386.
 У сэръ Чарлза Метлека, Ж. II. 332. 414.
 У г-на Лабушера, Ж. II. 381.
 У г-на Роджерса, Ж. II. 389. 412.
 У г-на Э. Солля, Ж. II. 386.
 У торговца художеств. произведеніями, Эммерсона, Ж. II. 384.
- Лондръ.**
 Церковь, А. I. 399.
- Лоннигъ.**
 Круглая постройка, А. I. 435.
- Лоншонъ (Longpont).**
 Церковь, А. II. 15.
- Лора.**
 Зѣмкован часовня, А. I. 532.
- Лорсто.**
 Святой домъ, Ск. II. 354; Майолика, II. 471.
- Лорхъ въ Швабін.**
 Монастырскій храмъ, Ж. II. 424.
- Лоршъ.**
 Церковь, А. I. 257. 438; проходная сѣнь, А. I. 257.
- Лдхитедтъ.**
 Зѣмоль, А. II. 57. 58. 119; Часовня А. II. 58.
- С. Лу (St. Loup).**
 Церковь, А. I. 468 (2). Ск. I. 586.
- Лувенъ.**
 Церкви, А. II. 36.
 Св. Гертруда, Ск. II. 446.
 Св. Петръ, А. II. 232. Ж. II. 411. 417. 417; сѣнь и лекторій, II. 233.
 Гостиный дворъ, А. II. 125.
 Ратуша, А. II. 234.
- Лувье.**
 Церковь, А. II. 30. 227.
- Лугано.**
 Соборъ, А. II. 269.
 Францисканскій монастырь дельи Анджели, Ж. II. 369.
- С. Луи.**
 Могильные курганы, I. 8.
- Лукау.**
 Николаевская церковь, А. II. 56.

Лукка.

- С. Агостино, Ж. II. 348.
 С. Джованни, А. I. 487.
 С. Марія Фориспорта, А. I. 487.
 С. Миккеле, А. I. 246. 569.
 С. Пьетро Сомаьди, А. I. 569.
 С. Романо, Ж. II. 377.
 С. Сальваторе, Ст. I. 504.
 С. Фредіано, А. I. 246. 287. Ст. I. 503.
 II. 300.
 Дворецъ Гвинджди, А. II. 74.

Луксоръ.

- Архитектурные памятники, А. I. 40. 41.
 Ст. I. 49.

Лундъ.

- Соборъ, А. I. 480. 481. 564.
 Монастырскаго храма, А. II. 243.

Лунць.

- Церковь, А. II. 211.

Лулаглава.

- Монастырскаго храма, А. II. 212.

Лушіакъ.

- Церковь, А. I. 464.

Лушіана.

- Монастырь, А. II. 131. 291.

Лутенбахъ.

- Церковь, А. I. 447.

Лүцернъ.

- Церковь св. Ледегара, Ст. II. 448.

Любекъ.

- Соборъ, А. I. 452. Ст. II. 153. Ж. II. 512. 417. 440; лекторій, II. 222.
 Церковь Пресв. Богородицы, Ж. II. 172. 440.
 — городского замка, Ж. II. 172. 440.
 — св. Екаторины, А. II. 115. Ж. II. 174.
 — св. Іакова, А. II. 55.
 Маріинская церковь, А. II. 56. 115. Ст. II. 153. 459. Ж. II. 416. 417. 437; Ст. II. 222
 Петровская церковь, А. II. 115.
 Церковь св. Эгидіи, А. II. 55.
 Городская дума, А. II. 222.
 Гражданская архитектура, II. 222.

Любовъ.

- Церковь, А. I. 549.

Люгде,

- Церковь св. Киліана, А. I. 437.

Людингхаузенъ.

- Церковь, А. II. 221.

Люзе, монастырь.

- Развалины, А. II. 243.

Люзицкѣнъ.

- Церковь, А. I. 555.

Люне, близъ Люнебургъ.

- Церковь, Ж. I. 596.

Люнебургъ.

- Церковь св. Іоанна, А. II. 115.
 — св. Ламберта, А. II. 115.
 — св. Михаила, А. II. 115.
 — св. Николая, А. II. 222.
 Гражданская архитектура, А. II. 222.

Люттакъ (Луттакъ).

- Церковь, А. II. 209.

Люттихъ (Ліэжъ).

- Соборъ, А. II. 36.
 С. Бартелемі, А. I. 436. Ст. I. 496. 497.
 С. Дени, А. I. 436.
 Церковь св. Іакова, А. I. 387. II. 232. 294.
 — св. Іоанна, А. I. 436.
 — св. Креста, А. I. 523. II. 232.
 — св. Мартина, А. II. 232.
 Дворъ епископскаго дворца, А. II. 235.
 Судебная палата, А. II. 294.

М.**Маастрихтъ см. Мäстрихтъ.****Магавэллипоръ (Магамалайпуръ).**

- Горнокаменные монументы, А. I. 295. Ст. I. 299.

Магдебургъ.

- Соборъ, А. I. 368. 534. II. 50. 51. 111. 217. Ст. I. 497. 576. II. 86. 456; лекторій, II. 217. Миниатюры, I, 380.
 Крытый ходъ при соборѣ, А. I. 532.
 Церковь пресв. Богородицы, А. I. 368.
 Маріинская, А. I. 392. 455.
 Св. Севастьяна, А. II. 217.
 На Старомъ Рынкѣ, Ст. II. 86.
 Свѣтскія постройки, II. 217,
 Ротунда, А. I. 368.

Магелонъ.

- Соборная церковь, А. I. 457.

Мäгнингенъ.

- Библиотека князей Валлорштейнъ. миниатюры, II. 428.

Магнеси.

- Храмъ, А. I. 148. Ст. I. 154

Магштадтъ.

- Церковь, каменная куполь, II. 204.

Мадайнъ.

- Дворецъ, А. I. 272.

Мадридъ.

- Музей, Ж. II. 382. 386. 390 (4). 399 (2). 400. 408. 411 (2). 414. 418 (2). 435 (2). 493. 496. 497. 502 (2). 503. 520.

Мадүра.

- Пагода, А. I. 301; Чультри, А. I. 301.
 Дворцовая постройка, А. I. 349.

Майницъ.

- Соборъ, А. I. 369. 387. 388. 440. 524. II. 47. Ст. I. 579. II. 84, 147. 148 (2). 445. 476. 486; ковры, I. 510; бронзовые двери, I. 369; крытый ходъ, А. II. 206; прежняя дорога утварь, I. 375.

- Церковь св. Стефана, А. II. 47; крытый ходъ, А. II. 206.
 Часовня С. Готгарда А. I. 439.
 Мартинбургъ, А. II. 297.
 Городская картинная галерея (музей), II. 421. 435.
- Майорка, островъ.**
 Банное сооруженіе, А. I. 323.
- С. Макёръ.**
 Церковь, А. I. 554.
- С. Максимень *.**
 Церковь, А. II. 231.
- Малага.**
 Соборъ, А. II. 293 Живоп. по стеклу, II. 420.
- Мальборѳ (Marlborough).**
 Церковь, А. II. 238.
- Мальмѳ.**
 Церковь св. Петра, А. II. 130.
- Мальта.**
 Хаджаръ-Хемъ, А. I. 76. Ск. I. 79.
- Мальтхайяхъ.**
 Скульптуры на утесахъ (вряжевыя), I. 59. 62.
- Манессія**
 Церковь, А. I. 545.
- Манглиѳ.**
 Фасадъ церкви, А. I. 399.
- Мандъ (Mende).**
 Церковь, А. II. 231
- Маникъяла.**
 Тѣны, А. I. 287.
- Мансурія.**
 Мечети, А. I. 329.
- Мансфельдъ.**
 Церковь, А. I. 443.
- лѳ Мансъ.**
 Соборъ, А. I. 556. II. 27. Ск. I. 586. Ж. II. 95.
 Церковь де ла-Кутуръ, А. I. 556.
 — св. Юліана, А. I. 556.
- Мантуа.**
 Соборъ, А. II. 277.
 Церковь св. Андрея, А. II. 264.
 Карчери Ск. I. 503.
 Городской герцогскій дворець, Ж. II. 332. 392.
 Загородный дворець дель-Те, А. II. 277. Ж. II. 392.
 Зѣмоль, А. II. 76. 137.
 Палаццо дельа-Раджоне, вѣрога, А. I. 570.
 Домъ Джуліо Романо, А. II. 277.
- Мантъ.**
 Соборъ, А. II. 121. 122.
 Церковь, А. II. Ск. II. 80.
- Манчестеръ.**
 Коллегіатская церковь, А. II. 238.
- Маиілька *.**
 Остатки зданій, I. 16.
- Марѳъ.**
 Архитектурные памятники, А. I. 76.
- Марбургъ.**
 Елисаветинская церковь, А. II. 47. 48. 113. Ск. II. 84. (2). 151. 451. Ж. II. 96.
 Ковчегъ для мощей, II. 100.
 Маринская церковь, А. II. 219.
 „Высокій залъ“, въ замкѣ, А. II. 48.
- С. Маргаретень ам'Моосъ (св. Маргарита-и-Мхахъ).**
 Церковь, А. I. 543.
- С. Марі оз Англѳ.**
 Церковь, А. I. 466.
- Мариссель.**
 Церковь, А. II. 21.
- Маріэнбергъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 532. 533.
- Маріэнбургъ, городъ.**
 Ратуша, А. II. 119.
 Вѣрога, А. II. 119.
- Маріэнбургъ.**
 Зѣмоль, А. II. 57. 117. 118. Ск. II. 149. Ж. II. 174.
- Маріэнвердеръ.**
 Соборъ, А. II. 120. Ж. II. 174.
 Зѣмоль, А. II. 119.
- Маріэнгафе.**
 Церковь, А. I. 530.
- Маріэнталь.**
 Церковь, А. I. 444.
- Маріэнфельдъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 528.
- Маріэништаттъ.**
 Монастырскій храмъ, А. II. 41.
- С. Марія д'Арбова.**
 Церковь, А. II. 76.
- С. Марія дельа-Верста.**
 Часовня, Ж. II. 325.
- Маріи Лаахъ.**
 Церковь, Ск. II. 451
- С. Марія Маджоре.**
 Соборъ, А. I. 493.
- Марктъ Мелькъ см. Мелькъ.**
- Марокко.**
 Мечети, А. I. 329.
 Монументальныя постройки, А. I. 343.
- Маргвили.**
 Церковь, А. I. 326.
- С. Мартень-о-Буа.**
 Церковь, А. II. 28.
- Мартисбергъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 543.

* Въ текстѣ, ошибкою, св. *Максиминъ*.

* Въ текстѣ: *Мальника*, по недосмотру.

- Мателика.**
С. Франческо, Ж. II. 347.
- Маульброннъ.**
Церковь, А. I. 448. II. 106. Ж. II. 174.
Монастырскія постройки, А. I. 538.
Колодезная часовня, А. II. 203.
- Маурсмюнстеръ.**
Церковь, А. I. 447.
- Мауэръ.**
Церковь. Ст. 451.
- Махаррага.**
Храмъ, А. I. 51.
- Мацинце.**
Церковь, А. II. 213.
- Мачерата.**
Соборъ, Ж. II. 196.
- Маяпанъ.**
Остатки зданій, I. 20. 21. 27.
- Мгаръ.**
Пещерныя постройки, А. I. 295.
- Меве.**
Замокъ, А. II. 119.
- Мегалополь.**
Архитектоническіе остатки, А. и Ст. I. 164.
- Медамуть.**
Развалины зданій, I. 48.
- Мединетъ-Габу́.**
Дворецъ и другіе памятники. А. I. 40. 42.
- Мёдлигъ.**
Церковь св. Отмара, А. II. 211.
Круглая часовня, А. I. 542.
- Мейенъ.**
Церковь, А. II. 199.
- Мейзенгеймъ.**
Церковь, А. II. 199.
- Мейсенъ.**
Соборъ, А. II. 51. 52. 112. 218. Ст. II. 87. Ж. II. 424. 438; Погребальная часовня, А. II. 218.
Святокрестовская церковь, А. I. 533.
Часовня св. Іоанна, А. II. 52.
— св. Магдалины, А. II. 52.
Альбрехтесбургъ, А. II. 219.
- Мекка.**
Кааба (святой домъ), А. I. 317.
- Мекенко.**
Раннія постройки, I. 22.
Изваянія, I. 23. 24.
- Мёлленбекъ.**
Церковь, А. II. 220.
- Мелифонтъ.**
Осьмиугольная развалина, А. I. 563.
- Мельвероде.**
Церковь, А. I. 535.
- Мельковъ.**
Церковь, А. I. 548.
- Мелькъ (Марктъ-Мелькъ).**
Церковь, А. II. 211.
- Мельнъ.**
Церковь, А. I. 549.
- Мельрихштадъ.**
Церковь, А. I. 527.
- Мельрозъ.**
Развалины аббатской церкви, А. II. 243.
- Мельфордъ.**
Церковь, А. II. 237. 238.
- Мельянъ.**
Замокъ, А. II. 230.
- Мемлебенъ.**
Развалины цѣкви, А. I. 533. Ж. I. 599.
- Мемфисъ.**
Пирамиды, I. 29. 30.
Гробницы, А. I. 48.
- Менъ.**
Церковь аббатства, А. I. 553.
- Менгеде.**
Церковь, А. I. 530.
- Менденъ.**
Церковь, А. II. 113.
- С. Менеу́.**
Церковь, А. II. 21.
- С. Мену́.**
Церковь, А. I. 461.
- Мёнхенъ-Дора.**
Церковь, А. I. 445.
- Меранъ.**
Приходская церковь, А. II. 209.
Больничная — А. II. 209.
Часовня св. Варвары, А. II. 209.
Въ окрестности:
Порталы, А. I. 541.
- Меренда.**
Церковь, Ст. I. 118.
- Мерзебургъ.**
Соборъ, А. I. 393. 535. II. 217. Ст. I. 416. 499.
Неймарктская (Поворыночная) церковь, А. I. 531.
Стѣнописъ въ верхней палатѣ древняго дворца, I. 375.
- Мерль.**
Церковь, Ст. II. 450.
- Мероэ.**
Пирамиды, I. 53.
- Мерингъ.**
Церковь, А. I. 524.
- Месауратъ-э-Софра́.**
Архитектоническіе памятники, I. 53.
- Мессена.**
Архитектоническіе остатки, А. I. 147. 164.
Ст. I. 149.
- Мессина.**
Соборъ, А. I. 494. II. 139.

- С. Марія делла-Скала, А. II. 139.
С. Пунціателла, А. I. 494.
- Метапонтъ.**
Остатки храма, А. I. 129. 130.
- Мѣстелень.**
Церковь, А. I. 530.
- Мѣтлахъ.**
Мощехранительный ковчегъ, I. 608.
- Мѣтлеръ.**
Церковь, А. I. 530. 598.
- Мѣтернихъ.**
Церковь, А. I. 433,
- Мѣхельнъ.**
Соборъ, А. II. 231. 232. *
Гостинный дворъ, А. II. 125.
- Мець (Метцъ, по-французски Месъ).**
Соборъ, А. II. 38. 39. 201.
Церковь св. Валентія, А. II. 38.
— св. Мартина, А. II. 38.
Часовня Храмовыхъ рыцарей, А. I. 524.
- Менснъ.**
Церковь, съшь, II. 213.
- С. Мигель ин'Эксельсисъ.**
Монастырь, А. I. 408.
- Микены.**
Агрополь, А. I. 82.
Львиныя ворота, А. и Ск. I. 82. 83.
Сокровищница Атрея, А. и Ск. I. 82. 83.
- Ми лапъ.**
Соборъ, А. II. 136. 248. 268. 280. Ск. II. 165. 166. 317. 362. 467.
С. Амброджо (храмъ св. Амвросія, А. I. 490. Ск. I. 263. Ж. I. 264. 512. У церкви ваѣво: Фрагменты галерей, А. II. 268.
С. Ротардо, А. I. 571. II. 135.
С. Джованни ин'Конда, А. I. 571. Ск. II. 166.
Св. Евстрогій (С. Эвсторджю), А. I. 571. Ск. II. 165. Ж. II. 335. Кирпичная часовня позади, А. II. 268.
Св. Евфимія, Ж. II. 370.
С. Лоренцо Маджоре, А. I. 227.
С. Марко, А. I. 571. II. 135.
С. Марія делла-Пассіоне, Ск. II. 317. Ж. II. 369. 371.
С. Марія делла-Граціа, А. II. 248. 268. Ск. II. 317. 362. Ж. II. 335. 366. 371.
С. Марія ин'Брера, А. I. 571. Ск. II. 165.
С. Марія пресси-Сан'Чельсо, А. II. 268. 280. Ск. II. 467. Ж. II. 371.
С. Мауриціо (Монастеро Маджоре), А. II. 269. Ж. II. 369.
С. Пазаро, Гробовая часовня, А. II. 269
С. Пьетро ин'Джоссате Ж. II. 333.
С. Сатино, А. II. 268. Ск. II. 318.
С. Сепольяро, Ск. II. 318. Ж. II. 335.
- С. Симпличяно, А. II. 135. Ж. II. 335.
С. Фѣделе, А. II. 280.
Колледжо Эльветико (Контабилитя), А. II. 280.
Колледжо де-Пббили, А. II. 280.
Архіепископскій дворець А. II. 280.
Лоджа дельи-Ости, А. II. 137.
Оспедаль Маджоре, А. II. 248. 268.
Палаццо Литта, Ж. II. 367. 369.
— Маріно, А. II. 280.
— Висмара, А. II. 268.
Дворцы А. II. 268.
Порта Романа, Ск. I. 503.
Академія Брера, Ск. II. 165. 362. Картинная галерея, II. 183. 193. 197. 328. 331. 332. 333. 334. 335. 336 (2). 340 (3). 342. 343. 369. 370 (2). 371 (2). 384. 394 (2). 397. 400. (2). Амвросіевская бібліотека, Ск. II. 362. Ж. II. 367. 369. 376. Миниатюры, I. 239. II. 189.
У герцога Мельци, Ж. II. 370. 384.
У герцога Свотти, Ж. II. 370.
У маркиза Тривульци, Ж. II. 338.
Въ частныхъ рукахъ, Ж. II. 371.
- Миласа.**
Древній намятникъ, А. I. 206.
- Милетъ.**
Храмъ Аполлона Дидимейскаго, А. I. 149.
Изваянія, I. 114. 116. 118.
- Милденфуртъ.**
Церковь, А. I. 533.
- Минденъ.**
Соборъ, А. I. 391. II. 49. 50.
У г-на Кристоера, Ж. II. 179.
- Мира (Миръ).**
Церковь, А. I. 244.
Горнокаменный портикъ, Ск. I. 155. 156.
Горнокаменные гробницы, А. I. 96. 97. Ск. I. 157.
- Мирафлоресъ.**
Картузійскій монастырь или Чертоза, А. II. 447. Ск. II. 463.
- Мирнуа.**
Церковь, А. II. 231.
- Митла.**
Дворцы и гробницы А. I. 16. 17.
- Миттельгеймъ.**
Церковь, А. I. 438.
- Михельсбергъ.**
Церковь, св. Михаила, А. I. 545.
- Михельштадтъ.**
Церковь, А. I. 255.
- С. Мишель д'Антрѣгъ.**
Церковь, А. I. 555.
- Мо (Меаух).**
Соборъ, А. II. 28. 122,

* Въ подходящемъ къ соборному стилю построена тамъ во второй половинѣ 15-го вѣка церковь Потрамъ.

Модена.

- Соборъ, А. I. 489. 490. Ск. I. 502. 503.
II. 318. Ж. II. 395.
С. Джованни Деколлато, Ск. II. 318.
С. Доменико, Ск. II. 362 (2).
С. Марія Помпоза, Ск. II. 362.
С. Пьетро, А. II. 369. Ск. II. 362.
С. Франческо, Ск. II. 362.

Мозакъ (Mauzac).

Церковь, А. I. 455.

Мозакъ (Mozac).

Декоративное искусство, I. 610.

Мольфетта.

Столовая базилика, А. I. 493.

Момсбѣри (Malmsbury).

Монастырскій храмъ, А. I. 560. Ск. I. 586.

Монгеймъ.

Церковь, А. I. 521.

Мондзѣ.

Церковь, А. II. 209.

Монса.

Мугамедаиская архитектура, I. 348.

Монмажуръ.

Часовня св. Креста, А. I. 399.
Церковь, А. I. 457.

Монморильонъ.

Надгробная часовня, А. I. 555.

Мон Нотрдамъ.

Церковь, А. II. 21.

Монпеза.

Церковь, А. II. 34.

Монреале.

Соборъ, Ск. I. 503.
Монастырскій храмъ, А. I. 495. Ж. I.
513; крытый ходъ, А. I. 573.

Монреаль.

Церковь, А. I. 552.

Монреза.

Монастырскій храмъ С. Доминго, А. II. 131.

Мон'Сен'Мишель.

Церковь, А. II. 227.
Крытый ходъ въ монастырскомъ укрѣпленіи,
А. II. 31.

Монсѳ.

Развалины церкви св. Феликса, А. II. 32.

Монсъ (Бергенъ, въ Бельгіи).

Церковь Сент'Водриу, А. II. 232. Ск. II.
144.

Ратуша, А. II. 234.

Музей, Ж. I. 516.

Монте-Арагонъ.

Монастырь, А. I. 408.

Монтеверджине.

Церковь, Ж. I. 608. 609.

Монте-Кассино (или Казино).

Церковь, А. I. 423.

Ментепульчиано.

Церковь, А. II. 264.

Монте-Сант'Анджело,

Церковь, Ск. I. 423.

Монте Уливато Маджоре,

близъ Бонколвенто.

Монастырскій дворъ, Ж. II. 328. 372.

Монтефалько.

Церкви, Ж. II. 324.

Монтефиоре.

Большая молельня, Ж. II. 317.

Монтивильѣ.

Церковь, А. I. 467.

Монтьераидсѣръ.

Церковь, А. II. 12.

Монца.

Соборъ, А. II. 135; Ризница, Ск. I. 229.

С. Марія ин'Страта, А. II. 135.

Брозетто, А. II. 76.

Прежній дворецъ, Ж. I. 252.

Морвиль.

Церковь, А. I. 562.

С. Морисъ.

Церковь аббатства, А. I. 462. 554.

Моріакъ.

Церковь, А. I. 455.

Моріанваль.

Церковь С. Дени, А. I. 396.

Мориа. Гора.

Соломоновъ храмъ, I. 77.

Мортемѣръ.

Церковь, А. II. 31.

Мортѣнь.

Церковь, А. I. 467. II. 30.

Мосбургъ.

Мюнстеръ, А. I. 449. 539. II. 207. Ск.
I. 580.

Іоанновская церковь, А. II. 207.

Москва.

Успенскій соборъ. вѣдныя врата, I. 354.

Церкви и Палаты, А. I. 353.

Колокольни Ивана Великаго, А. I. 353.

Москуфо.

С. Марія ин'Лаго, кафедра, I. 573.

Мостеръ.

Церковь, А. I. 408.

Муасакъ.

Церковь аббатства, А. I. 554. Ск. I. 583;
крытый ходъ, А. I. 464. 555. Ск. I.
500.

Муджелибе или Мукаллибе.

Остатки зданій, I. 64.

Муксѣ.

Часовня, А. I. 462.

Мунстеръ.

Церковь, А. II. 104.

Мурано.

Соборъ, А. I. 484.

Каза Барбини, А. I. 568.

Мурато.

По близости:

Церковь С. Микеле, А. I. 487

Мурау (Мурава).

Городская приходская церковь, А. II. 55.

Мурргардтъ.

Вальдерихова часовня, А. I. 537. 538.

Мурсія.

Соборъ, А. II. 131.

Мутьё.

Церковь, А. I. 455.

Муний-дэ-Шатель.

Церковь, А. II. 21.

Мюльбахъ, у входа въ Тауферскую долину.

Церковь, А. II. 209.

Мюльбахъ, въ Седмиградѣ.

Приходская церковь, А. II. 108.

Мюльгаузенъ, въ Саксоніи.

Церковь св. Власія, А. I. 533. II. 112.

— св. Георгія, А. II. 112.

— св. Якова, А. II. 112.

— св. Маріи, А. I. 533. II. 112.

Мюльгаузенъ на Неккарѣ.

Церковь, А. II. 106. Ж. II. 173. 175.

Мюльгаузенъ, близъ Табора.

Церковь, А. I. 451.

Мюльдорфъ.

Кладбищенская часовня А. I. 539.

Мюннершгадтъ. *

Церковь, А. I. 527.

Мюнстерейфельдъ.

Церковь, А. I. 433; сѣнь, А. II. 201.

Мюнстермайфельдъ.

Церковь св. Мартина, А. I. 435, 522. II. 41. Ск. II. 450.

Мюнстеръ, на Наэ.

Церковь, А. II. 200.

Мюнстеръ, въ Вестфалии.

Соборъ, А. I. 528. II. 220. Ск. I. 579. Ж. I. 598. II. 423; сѣнь, II. 221; декоративн., II. 221.

Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 113.

— св. Ламберта, А. II. 113. 220.

— св. Людгера, А. II. 220.

— св. Мартина, А. II. 113.

— Миноритская, А. II. 113.

— св. Сервація, А. I. 529.

Свѣтская архитектура, II. 221.

Ратуша, А. II. 113.

Областной Музей, Ж. I. 596. II. 179

Собственность Вестфальскаго Художественнаго Общества, Ж. II. 423.

Мюнхенъ.

Церкви, А. II. 295.

* Въ текстѣ, по недосмотру: *Мюннерштатт*.

Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 208, Ск. II. 151. 444. 445. 477.

Монастырскій храмъ св. Якова, А. I. 540.

Церковь св. Лудвига, Ж. II. 539.

— св. Михаила, А. II. 295.

— св. Истра, Ск. II. 158. Ж. II. 428.

Баварія, Ск. II. 539.

Прондес, А. II. 534.

Королевскій дворецъ, А. II. 534. Ск. II. 477. 539. Ж. II. 540.

Храмъ славы, А. II. 534.

Врата побѣды, А. II. 534.

Галитотека, А. II. 534. Ск. II. 539. Ж. II. 540. Ск. I. 116. 154. 169. 174.

Библиотека, А. II. 534. Ж. II. 176. 177. 179 (2). 325 (2). 327. 337. 344. 348.

384. 386 (2). 389. 391. 398. 409. 410. 412. 413. 414. 415. 420. 421 (3). 422.

426. 428. 433. 435 (2). 436 (2). 437 (2). 474. 495. 496. 500. 503. 539.

Новая Библиотека, Ж. II. 544.

Придворная библиотека: миниатюры, I, 266. 379. 425. 427. 510. 592. 594.

595. II. 98. 99. 170; рисунки перомъ и перьями, II. 435 (2); рѣзные

окады, I. 418. 419. 420.

У г-на Буассерё, Ск. II. 460.

Мюнценбергъ.

Замокъ, А. I. 441.

II.

Наббургъ.

Церковь, А. II. 207.

Нага.

Слѣды храмовыхъ построекъ, А. I. 53.

Нагъи-Карольи.

Церковь, А. I. 543.

Наколен.

Могильные памятники, А. I. 94.

Наксось.

Колосальная статуя, I. 116,

Монеты, I, 157.

Накш'и Реджибъ.

Горнокаменные рельефы, I. 273. 275.

Накш'и Рустемъ.

Храмъ огня, I, 69.

Гробничные фасады, А. I. 275.

Изваянія, I. 273. 274. 275.

Намеди.

Церковь, А. II, 41. 200. Ск. 476.

Накнипъ.

Фарфоровая башня, А. I. 308. 309.

Нанси.

Герцогскій дворецъ, А. II. 202.

Нантуильё.

Замокъ, А. II. 287.

- Нантъ.**
Соборъ, А. II. 230.
Замокъ, А. II. 230.
- Нантюа.**
Церковь, А. I. 460.
- Напата.**
Пирамиды и остатки храма, А. и Ст. I. 52. 53.
- Нарбоннъ.**
Соборъ, А. II. 33. 34. 123.
Церковь св. Павла, А. II. 32.
- Нассукъ.**
Пещерный храмъ, А. I. 295.
- Наузиъ, близъ Або.**
Металлическая плита, Ст. II. 154.
- Наумбургъ.**
Соборъ, А. I. 446 533. II. 56. 112. Ст. II. 86. 459. Ж. II. 439.
Церковь св. Венцеля, А. II. 217.
Курія Капониковъ, А. I. 532.
- Нахичевань (Нахчеванъ).**
Надгробный памятникъ, А. I. 340.
- Нахр-эль-Кельбъ (Lucus).**
При устьѣ этой рѣки:
Горнокаменные рельефы, I. 72. 73.
- Неаполь.**
Соборъ, Ст. II. 271. Ж. I. 608. Возлѣ собора: С. Рестигута, А. I. 493. Ст. I. 424. Ж. I. 608. II. 351 (2).
С. Анджело а-Пиано, Ж. II. 197.
С. Антонио дель-Борго, Ж. II. 197.
С. Джакомо дель-Спаноли, Ст. II. 363.
С. Джованни а-Карбонара, Ст. II. 318. 363. Ж. II. 195.
С. Доменико Маджоре, А. II. 76. Ст. II. 167 (2). 318. 363. Ж. II. 197. 350.
С. Кьяра, Ст. 166. 167; трансептица, Ст. II. 363. Ж. II. 183. 197.
С. Лоренцо Маджоре, А. II. 76. Ст. II. 167. Ж. II. 188. 189. 350.
С. Марія дель-Инкороната, Ж. II. 183.
С. Мартино, Ж. II. 493. 494.
Монте Оливато, Ст. II. 311. 318. 363.
С. Пиетро а-Маджелла, А. II. 76.
С. Пиетро Мартиро, Ж. II. 351.
С. Северино э Созіо, А. II. 270. Ст. II. 363 (3). Ж. II. 350.
С. Северо, Ст. II. 484 (2).
Кастелло Ново, Триумфальная арка, А. II. 263. Ст. II. 318.
Катакомбы, Ж. I. 236.
Королевскій замокъ, Ж. II. 385.
Замокъ Казерта, А. II. 285.
Палаццо Гравина, А. II. 270.
— Делла-Рокка, А. II. 270.
- Музей (альи-Студьи):**
Литичная скульптура, I. 90. 117. 140. 141. 151. 167. 187.
Античная живопись, I. 159. 161. 192.
Картинная галерея, II. 336. 350 (2). 370. 372. 374. 375 (2). 376. 382. 390. 468. 416. 422.
Библиотека, молитвенникъ, Ст. II. 358. Ж. II. 393.
У герцога Террановы, Ж. II. 385.
Близъ Неаполя:
Камальдоли, Ж. II. 349.
- Неббіо.**
Соборъ, А. I. 487.
- Невсрбъ.**
Соборъ, А. II. 228.
Церкви романск. стили, А. I. 461.
- Недѣлице.**
Церковь, А. II. 213.
- Нейбергъ.**
Цистерціанская церковь, А. II. 212.
- Нейбрайденбургъ.**
Маринская церковь, А. II. 116.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
- Нейвейлеръ, въ Альзациі.**
Часовня, А. I. 389.
- Нейгаусъ.**
Замокъ, Ж. II. 175.
- Нейдорфъ.**
Церковный порталъ, А. I. 545.
- Нейенъ-Герсе.**
Церковь, А. I. 437.
- Нейендорфъ.**
Монастырскія постройки, А. II. 56.
- Ней-Руппинъ.**
Монастырскія постройки, А. II. 56.
- Нейссе.**
Церковь св. Іакови, А. II. 221.
- Нейсъ.**
Церковь св. Квирина, А. I. 520.
- Нейштадтъ, на Гардтъ.**
Церковь, А. II. 206.
- Нейштадтъ, на Дунаѣ,**
Церковь, А. II. 207.
- Нейштадтъ, на Орлѣ.**
Свѣтская постройка, II. 218.
- Нейштадтъ-Эберсвальде.**
Церковь, А. II. 56.
- Ней-Эттинъ.**
Приходская церковь, А. II. 207.
- Нектёръ.**
Церковь, А. I. 455.
- Нелуа.**
Остатки храма, А. I. 53.
- Нель (Nesle).**
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 396.
- Немея.**
Храмъ, А. I. 147.
- Неннигъ.**
Мозаичный полъ, Ж. I. 214.
- Нён-Монктопъ.**
Церковь, А. II. 61.

Нёрдлингенъ.

Главная церковь св. Георгія, А. II. 202.
Ск. II. 448 (2). Ж. II. 424. 427. 436;
сѣнь п. каедра, II. 294.

Нёсландъ.

Церковь, А. I. 563.

Нётли.

Остатокъ церкви аббатства, А. II. 63. 64.

Нёшатёлъ (по-нѣмецки Нёйенбургъ).

Храмъ Пресв. Богородицы, А. I. 537. II. 33.

Нивёлль.

Церковь св. Гертруды, А. I. 387; кры-
тые ходы, А. I. 523.

По сосѣдству:

Остатки виальерскаго аббатства, А. I. 523.

Нигдѣ.

Мавзолей, А. I. 332. 333. Ск. I. 333.

Нидервейсель.

Часовня, А. I. 439. 440.

Нидерлантсгейнъ.

Церковь св. Иоанна, А. I. 522.

Никарагва, озеро.

На островахъ его:

Изаанія, I. 26.

Никса.

Ворота Адриана, А. I. 198.

Зеленая мечеть, А. I. 339.

С. Никола ан'Гленъ.

Часовня, А. I. 436.

С. Никола дю-Поръ.

Церковь, А. II. 201.

Никортсминда.

Церковь, А. I. 326.

Нимбургъ.

Церковь, А. II. 108.

Нимвегенъ.

Церковь св. Стефана, А. II. 236.

Часовня на Соколиномъ дворѣ, А. I. 389.
435.

Нимрудъ.

Ассирійскіе рамятники, А. и Ск. I. 57.
59. 61. 62,

Нимфию.

Горнокаменный рельефъ, I. 73. 98.

Нимъ.

Амфитеатръ и городскія ворота, А. I. 206.

Базиллика Плотины, А. I. 198.

Квадратный Домъ, А. I. 198.

Ниневія.

Памятники, А. и Ск. I. 56 и далѣе.

Низбургъ.

Церковь, А. I. 535. II. 51.

Новара.

Соборъ, А. I. 411.

Баптистерій, А. I. 411.

Новгородъ.

Своѣйская церковь, Ск. I. 355. 497.

Нола.

Христіанскія постройки, А. I. 223.

Нопа.

Санта Кроче, А. I. 410,

С. Пьяволо, А. I. 410.

Ноннбергъ.

Церковь, А. II. 209.

Замокъ Бругіэро, часовня, Ж. II. 429.

Норвичъ.

Соборъ, А. I. 473. II. 128. 237.

Норвичъ-Кастль.

Замокъ, А. I. 475.

Нордгаузенъ.

Соборъ, А. II. 217.

Норкя.

Могильные памятники, А. I. 87. 172.

Норамтонъ.

Церковь св. Гроба, А. I. 473.

— св. Петра, А. I. 561.

Каменные кресты, А. II. 66.

Кивоты или сѣни, II. 146.

Носсенъ.

Церковь, А. I. 533.

Нотрадамъ де-Валёръ, близъ Сіона

(Зиттена).

Церковь, А. I. 462.

Нотрамъ де-л'Эппиъ, близъ Шалона

на Мариѣ.

Богомольческая церковь, А. II. 228.

Ноттельнъ.

Церковь, А. II. 221.

Ночера, въ Папской Области.

Главная церковь, Ж. II. 343.

Ночера (де'Пагани), въ бывшемъ Пе-

аполитанск. королевствѣ.

С. Марія Маджоре, А. I. 226.

Нуайонъ.

Соборъ, А. I. 472. 558. II. 11; крытый
ходъ, А. II. 122.

Городская дума, А. II. 230.

Нувіон'лѣ-Винё.

Церковь, А. I. 558.

Нудвоёвице.

Церковь, А. I. 535.

Ньюкастль, на Тейнѣ.

Николасевская церковь, А. II. 238.

Замокъ, А. I. 475.

Ньюпортъ.

Остатокъ круглой постройки, А. I. 482.

Ньютоунъ.

Церковь аббатства, А. II. 67.

Нюдала.

Развалина церкви, А. I. 564.

Нюрбергъ.

Церковь Августинская, А. II. 215,

- Церковь Богородицкая, А. П. 109. Ск. П. 148. 149. 442. Ж. П. 175. 435.
 — св. Зебады, А. П. 526. П. 109. Ск. П. 149. 436. 441. 442. 449. 456. 457. Ж. П. 175. Живоп. по стеклу, П. 432.
 — св. Иакова, А. П. 215. Ск. П. 149. 450.
 — св. Лоренца, А. П. 53. 109. 215. Ск. П. 149. 442. 449. 458. Ж. П. 175. Живопись по стеклу, П. 439. Сѣнь, П. 215. 216.
 — св. Эгиди, А. П. 528. Ск. П. 442. 457.
 Часовня Свѣтодуховской больницы, А. П. 215.
 — монастыря Ландаускихъ Братъевъ, А. П. 215. Ж. П. 434.
 Морцова часовня, А. П. 109. Ж. П. 176. 177. 435. 436.
 Зѣяковая часовня, А. П. 528.
 Трабуна или Теремокъ (Schötlein) при церковномъ домѣ св. Зебады, А. П. 215.
 Кладбище св. Иоанна: переходы, Ск. П. 441. 442; Хольцшуровская погребальная часовня, А. П. 215. Ск. П. 442.
 Картузианскій монастырь, А. П. 215.
 Домъ № 1, подлѣ св. Зебады, Ск. П. 442.
 Домъ Пассаускій, А. П. 110. 111.
 Ратуша, А. П. 215. 296.
 „Красивый“ или „Прекрасный“ Колодезь (Фонтанъ), А. П. 109. Ск. П. 149.
 Колодезь за Богородицкой церковью, Ск. П. 458.
 Колодезь у церкви св. Лоренца, Ск. П. 477.
 Бывшіе городскіе вѣсы, Ск. П. 442.
 Городекой зѣялокъ (Burg), Ж. П. 175. 436.
 Семейная часовня фон-Галлеровъ, Ж. П. 433.
 Картинная галерея Морцовой часовни, П. 412. 413. 414. 426. 428. 433. 436. 437.
 Городское Собраніе, Ск. П. 450. Ж. П. 426. 433. 435. 436. 437.
 Собраніе Художественной Школы, Ск. П. 458.
 У профессора Гейдеслофа, рисунки отъ руки, П. 449.
 У г-на Мереля, Ск. П. 478.
 У семейства Хольцшуровъ, Ж. П. 436.
- О.**
- Оахака.
 Изванія, I. 26.
 Обербрѣйзингъ.
 Церковь, А. П. 521.
 Обервезель.
 Францисканская церковь, А. П. 200.
 Церковь св. Мартина, А. П. 199. Ск. П. 147.
 Фундушенная церковь, А. П. 199. 200. Ск. 445. Ж. П. 174. 421.
 Обер'Виттихгаузенъ.
 Часовня, А. П. 528.
 Обердѣшингенъ.
 Церковь, Ск. П. 444.
 Обер'Кранихфельдъ.
 Замокъ, А. П. 218.
 Обер'Ланштейнъ.
 Церковный порталъ, Ск. П. 579.
 Обер'Марсбергъ.
 Фундушенная церковь, А. П. 529.
 Николаевская часовня, А. П. 49.
 Обермѣуэрпъ.
 Церковь, А. П. 209.
 Обермѣндигъ.
 Церковь, А. П. 199.
 Оберидорфъ, въ Каринтіи.
 Приходская церковь, А. П. 450. П. 212.
 Оберидорфъ, въ Тюрингенъ.
 Церковь, А. П. 444.
 Оберстенфельдъ.
 Церковь, А. П. 537.
 Овсенъ.
 Приходская церковь, А. П. 538.
 Овѣдо.
 Соборъ, А. П. 131. 247.
 Близка С. Сальвадоръ де Ваальдеюсъ, А. П. 258.
 Церковь Свѣ-Мильянъ де-ла-Когуаля, А. П. 258.
 С. Огюстенъ.
 Монастырскій храмъ, А. П. 550.
 С. Одѣлѣнъ. *
 Свѣтокрестовская часовня, А. П. 536.
 Окосниго.
 Памятники, А. П. 18.
 Оксваль.
 Церковь, А. П. 455.
 Оксфордъ.
 Соборъ, А. П. 560. П. 239; Капитульный домъ, А. П. 65.
 С. Джайльзъ А. П. 60.
 Маринская церковь, А. П. 238.
 Церковь св. Маріи Магдалины, А. П. 128.
 — св. Петра, А. П. 560. П. 238.
 Часовня Мортонской коллегии, А. П. 128.
 Коллегиа Вѣсъхъ Усоишихъ }
 — Церкви Христовой }
 — св. Магдалины } А. П. 242.
 — Новои }
 Богословская Школа }

* Въ текстѣ: *Сент'Одильда*, по недосмотру.

- Бедіевская Библіотека, миниат. I. 508.
Олд'аберднпъ.
 Соборъ, А. II. 130.
Оле.
 Церковь, Ж. I. 598.
Олива.
 Монастырскій храмъ, А. I. 549. II. 120.
 Крытый ходъ и колодезное сооруженіе,
 А. II. 120.
Олимпія.
 Колоссальный ликъ Зевса, I. 102.
 Ларецъ Кайселидовъ, I. 102.
 Сокровищница Мрона, I. 102.
 Изваянія и группы статуй, I. 113.
 Храмъ Зевса, А. I. 128. Ск. I. 133. 139.
Олите.
 С. Марія, А. II. 131.
 С. Педро, А. I. 565.
Ольмиоць.
 Церковь св. Мавриція, А. II. 214.
Омбосъ.
 Храмъ, А. I. 51.
С. Омеръ.
 Соборъ, А. II. 36.
 Церковь аббатства С. Бертенъ, А. II. 124.
Ометепе см. Пенсакола.
Онья.
 С. Сальвадоръ, крытый ходъ, А. II. 247.
 Ск. II. 464.
Оотмарсумъ.
 Храмъ свв. Симона и Іуды, А. I. 529
Опердике (Офердикке, Opherdike).
 Церковь, А. I. 439. Ж. I. 598.
Опорто.
 Соборъ, крытый ходъ, А. II. 132.
Оппенгеймъ.
 Катерининская церковь, А. II. 47. 104.
 Ж. II. 171.
Опунтъ.
 Монеты, I. 157.
Ораижъ.
 Триумфальная арка, А. I. 198.
Орбъ.
 Церковь, А. II. 21.
Орваль.
 Остатки аббатства, А. I. 523.
Орвіэто.
 Соборъ, А. II. 74. Ск. II. 161. 162. Ж.
 II. 192. 324. 328.
 С. Доменико, Ж. II. 188.
 Палаццо подесты, А. II. 74.
Орресса.
 Нагоды, А. I. 296.
**Орлеанвилль см. Кастеллумъ Тинги-
 танумъ.**
Орлеанъ.
 Соборъ, А. II. 231. 286.

- Орхомень.**
 Символическіе камни, I. 81.
 Сокровищница Минія, А. I. 82.
Осерръ.
 Соборъ, А. I. 396. II. 29. 122. Ск. II.
 82. Ж. I. 506. II. 95.
 Церковь св. Германа, А. I. 460.
 Епископскій дворець, А. I. 460.
Оснабрюкъ.
 Соборъ, А. I. 528, Ск. I. 497. 610; сѣнь
 II. 221.
 Церковь св. Екатерины, А. II. 113.
 — св. Іоанна, А. II. 49; сѣнь, II. 221.
 — св. Марія, А. II. 113. 220.
 Ратуша, А. II. 221.
Отанци.
 Морав. А. I. 8.
Отёнъ.
 Соборъ, А. I. 459. II. 228. Ск. I. 585.
 Ж. I. 603.
 Портъ д'Арру, А. I. 206. 459
Огранто.
 Живопись, I. 608.
Отгербергъ.
 Церковь, А. I. 526.
Оттмарсгеймъ.
 Церковь, А. I. 389.
Офенъ (Буда).
 Приходская церковь, А. II. 212.
Оффенбахъ, на Главъ.
 Церковь, А. II. 40.
Оха.
 Остатокъ зданія, I. 81.
Оца.
 Церковь, А. I. 544.
Ошъ (Auch).
 Соборъ, А. II.

II.

- Навія.**
 Соборъ, Ск. II. 166.
 Августинская церковь, А. II. 75.
 С. Джованни ин'Борго, А. I. 490.
 С. Марія делле-Граціэ, Ск. II. 272.
 С. Марія делла-Пассіоне, Ск. II. 272.
 С. Микеле, А. I. 490.
 С. Папалеоне, А. I. 571. II. 135.
 С. Піетро ин'чело д'оро, А. I. 490.
 С. Теодоро, А. I. 490.
 С. Франческо, А. I. 571. II. 75. 135.
 Замокъ Висконти, А. II. 76. 137.
 Банъ города:
 Чертоза, А. I. 571. II. 136. 268. Ск. II.
 272. 316. 317. 362 (2). Ж. II. 335.
 336. 345. 371. 384.

Падерборнъ.

- Соборъ, А. I. 391. 438. 530. II. 49. Ск. II. 84; престолъ, II. 221.
 Часовня св. Вароламея, А. I. 390.
 Церковь Гауквирхе, А. I. 437.
 Монастырь Абдингхофъ, А. I. 391. 437.

Падуа.

- Соборъ, А. II. 281.
 С. Аннуциата дель'Арена, Ж. II. 181.
 С. Антонио, А. I. 571. II. 267. Ск. II. 272. 306. 307 308 (2). 315. 360. 361. Ж. II. 193. 194.
 Баптистерій, А. I. 491 Ж. II. 194.
 Церковь Эрмитовъ, Ск. II. 308. Ж. II. 332.
 С. Джорджіо, Ж. II. 193.
 Св. Іустина, А. II. 267. Ж. II. 331. 397. 470.
 Мадонна дель'Арена, Ск. II. 161.
 Галерея Совѣта, А. II. 267,
 Городскія ворота, А. II. 280.
 Палаццо дель'Араджоне, А. II. 137. 194.
 Потѣшныя знанія при палаццо Корнаро, А. II. 280.
 Университетскій дворъ, А. II. 281.
 У графа Ладзарры, Ж. II. 330.

Назевалькъ.

- Николаевская церковь, А. I. 547.

Палаццо, въ Ломбардіи.

- Церковь, Ж. II. 334.

Паленке.

- Монументы, А. I. 17.
 Изваянія, I. 26.

Паленсія.

- Соборъ, А. II. 131. *
 * Въ текстѣ, строка 14-я сверху, Паленсія ошибкою названа Валенсіей.
 Доминиканская церковь, А. II. 131.

Палермо.

- Соборъ, А. I. 495. II. 139. 249. гробничныя сѣни, А. I. 573.
 С. Агостино, А. II. 76.
 С. Джаккомо ла-Марина, А. I. 412. II. 139.
 С. Джованни дельи-Ледрози, А. I. 412.
 С. Джованни дельи-Эрмити, А. I. 412.
 С. Катардо, А. I. 495.
 Ла Маджоне, А. I. 495.
 С. Марія дельи-Амиралью, А. I. 495. Ж. I. 513.
 С. Марія дельи-Анджели, А. II. 249.
 С. Марія Аннуциата, А. II. 139.
 С. Марія дельи-Граціа, А. II. 249.
 С. Марія Маддадена, А. I. 495.
 С. Марія дельи-Спазимо, А. II. 249.
 С. Мэстро ла-Баньяра, А. I. 412.
 С. Франческо, А. II. 76.
 Церковь Снедале гранде (главной больницы). А. II. 249.
 Церковь С. Спирито, А. I. 495.
 Замковая часовня, А. I. 495. Ж. II. 513.

Палаццо Айютами-Кристо, А. II. 249.

— Кьярамонте, А. II. 139.

— Патилья, А. II. 249.

— Салафано, А. II. 139.

Замки Фавара, Циза и Куба, А. I. 330.

Музей, Ск. I. 140.

Близъ города:

С. Миккеле, А. I. 412.

Пальма.

Соборъ, А. II. 131.

С. Франсиско, крытый ходъ, А. II. 132.

Биржа, А. II. 247.

Пальмира.

Древнія развалины, I. 207.

Пампелона.

Соборъ, А. II. 131; крытый ходъ, А. II. 132.

Пансангеръ.

Картинная галерея, II. 385.

Папаятла.

Пирамида, А. I. 16.

Папоць.

Часовня, А. I. 544.

Парё лё-Моніаль.

Церковь, А. I. 459.

Паренцо.

Соборъ, А. 245. 246. 372. 373. 568. Ж. I. 604.

Зданія канониката, А. I. 568.

Паризъ.

Соборъ Пресв. Богородицы (Потрамъ), А. II. 12. 14. 15. 20. 121. Ск. II. 15. 80. 142. Ж. II. 95.

„Святая Часовня“ (Сентъ-Шапелль), А. II. 28. 228. Ск. II. 81. Ж. II. 95.

Церковь св. Евстахія, А. II. 287.

— св. Женевьевы, А. I. 396. II. 288. Ск. I. 422.

С. Жервё (св. Гервасія), А. II. 227. 288. Живоп. по стеклу, II. 473.

С. Жермень л'Осерруа, А. II. 227.

С. Жермень дё-Прё (св. Германа во дугахъ), А. I. 396. 471. II. 11. Ск. I. 516. 585; Богородицкая часовня, А. II. 28.

С. Жакъ де-ла-Бушёря, А. II. 228.

Св. Іудіанъ Бѣдный, А. II. 15.

С. Мартен'де-Шан' (св. Мартинна во Поляхъ), А. I. 471. II. 21.

С. Медаръ, А. II. 227.

С. Мерри, А. II. 227.

Св. Северинъ, А. II. 21. 227.

С. Этьеннъ дю-Монъ, А. II. 288.

Луврскій дворець, А. II. 276. 287. 288.

Люксембургскій дворець, А. II. 288.

Школа изящныхъ искусствъ: оясадъ зймка Гайльонъ, А. II. 286. 287; часть зймка Анё, А. II. 288; капитали колоннъ св. Женевьевы, А. I. 396.

- Домъ Франциска I-го, А. II. 288.
 Отѣлъ де-Клюио, А. II. 230. Ск. I. 378.
 582; ковры, II. 413. Ж. II. 418; эма-
 ли, II. 473.
 Отель де-вилль (Ратуша), А. II. 288.
 Отель де-ла-Тремуйаль, А. II. 286.
 Фонтанъ „Невинныхъ младенцевъ“, А. II.
 288. Ск. II. 472.
 Королевская площадь, А. II. 288.
 Мостъ Потрамъ, А. II. 267.
 Луврскіе музеи:
 Галерея антиковъ, I. 33. 35. 47. 49.
 62. 118. 119. 132. 139. 141. 150.
 154. 187. 228. Ж. I. 171.
 Новая скульптура, II. 356. 358. 359.
 364 (2). 472 (3). 480. 485.
 Картинная галерея, II. 183. 192. 323.
 325. 327. 332 (2). 335. 340 (2).
 343. 344. 346. 347. 348. 359.
 367. 368 (2). 369. 370. 371 (2).
 375 (2). 377. 378 (2). 379. 384.
 385. 386. 389. 390. 391 (2). 397
 (2). 398. 399 (3). 402. 408. 417.
 418. 419. 421 (2). 431. 436. 470.
 472. 490. 491 (2). 492. 496. 500.
 503. 504. 505 (2). 508.
 Эмали, II. 473.
 Библиотека, миниатюры, I. 253. 265.
 266 (2). 268 (3). 380 (2). II.
 97. 99. 169 (2). 180. 327. 406.
 407. 418. 419; полициажъ, II.
 522. Ск. I. 49. 420. При ней:
 Кабинетъ антиковъ, I. 191.—Муниц-
 палитетъ, Ск. I. 229.—Кабинетъ
 гравюръ, II. 524.
 Библиотека св. Женевьевы, миниат. I. 252.
 Собраніе покойнаго графа Пурталеса, Ж.
 II. 338. 371.
 Собраніе князя Солтыкова *: Мощевой
 ковчегъ, I. 429.
 Прежде у г-на Аугадо, Ж. II. 386.
 У г-на Гатто, Ж. II. 413.
 У г-на Делессера, Ж. II. 386.
 У графа Дюшателя, Ж. II. 413.
 Прежде у лорда Портвила, Ж. II. 397.
 У г-на Ротшильда, Ж. II. 408.
 У скульптора Анри де-Трикети, Ж. II.
 381.
 У частнаго лица, Ж. II. 340.
Наріонъ.
 Остатки алтаря, А. I. 166.
 Статуя, А. I. 151.
Нарма.
 Соборъ, А. I. 490. Ск. I. 503. Ж. II.
 374.
 Баптистерій, А. I. 570. Ск. I. 503. Ж.
 I. 605.
 С. Джованни Эванжелиста, А. II. 269.
 Ск. II. 273. Ж. II. 348. 374; монас-
 тырскіе дворы, А. II. 269. Ск. II. 362.
 С. Пало, монастырь, Ж. II. 374.
 Картинная галерея II. 340. 374. 375 (3).
 Ла-стевката, А. II. 269.
 Пoblзности:
 Церковь Борго Сан'Доннио, А. I. 570.
Партенѣ.
 Церковь, А. I. 555.
Пасаргада.
 Памятники, А. и Ск. I. 66 и далѣе.
Пасо де-Суза.
 Гранитныя постройки, А. I. 483.
Пасхи Островъ.
 Каменные памятники, I. 8.
 Изваяніи, I. 9.
Патара.
 Театръ, А. I. 198.
Паулициелле.
 Церковь, А. I. 443.
**С. Пауль (св. Павель), въ Лавантъ-
 Талъ.**
 Монастырскій храмъ, А. I. 450.
С. Паульскъ.
 Приходская церковь, А. II. 209.
Пегу.
 Нагода, А. I. 307.
Пейерль.
 Церковь аббатства, А. I. 462.
С. Пеллино.
 Церковь, А. I. 572. 573; кафедра, I. 573.
Пёмаркъ.
 С. Понъ, А. II. 229.
Пенсаккола.
 Памятники, Ск. I. 22.
Пергамъ.
 Базилика, А. I. 210.
Перигѣ.
 Церковь св. Стефана, А. I. 462; гробо-
 вая ниша, А. I. 554.
 С. Фроль, А. I. 370. 462.
Перлебергъ.
 Церковь св. Іакова, А. II. 116.
Перль.
 Церковь, А. I. 457.
Перонинъ.
 Церковь св. Іоанна, А. II. 227.
Перпиньянъ.
 Соборъ, А. II. 123.
 Церковь св. Іоанна Стараго, порталъ, А.
 I. 399.
 Судебная палата, А. II. 231.
Персенполь.
 Дворецъ, горнокаменные гробницы и проч.
 А. и Ск. I. 67 и далѣе.
 Изваяніи, I. 273. 274.
Перу.
 Дорога Инокъ, I. 10.

* Распроданное въ 1862 г.

Перуджія.

- Соборъ, Ж. II. 328. 492.
 С. Агостино, Ж. II. 343. 345. 347.
 С. Анджели, А. I. 227.
 С. Бернардино, А. II. 263. Св. II. 313.
 С. Доменико, А. II. 74. Ж. II. 192. 343;
 гробница папы Бенедикта XI-го, II. 135.
 162.
 С. Марія Нова, Ж. II. 343. 344.
 С. Піетро де'Казиенци (С. II. Маджоре),
 Св. II. 273. 313. Ж. II. 344. 384.
 С. Піетро Мъртире, Ж. II. 344.
 С. Северо, Ж. II. 385.
 С. Томмазо, Ж. II. 347.
 С. Франческо де'Конвентуали, Ж. II. 343.
 386.
 С. Франческо дель-Монте, Ж. II. 344.
 345 (2). 347.
 Палата Городской Общины (Дума), А. II.
 74.
 Палаццо Пубблико, Ж. II. 343.
 Укрѣпленный замокъ, А. II. 277
 Колледжо дель-Камбіо, Св. II. 273. Ж. II.
 344.
 Ворота Августа и Порта Марція, А. I.
 173. 185.
 Ворота св. Петра, А. II. 263.
 Водоетъ на Соборной площади, Св. I. 591.
 II. 92.
 Академія, картинная галерея, II. 189.
 346. 347.
 Соборная бібліотека, миниатюры, I. 252
 У графини Альфачи, Ж. II. 384.
 Въ домъ Вальдески, рисунки, II. 385.
 Въ домъ Коннестабиле, Ж. II. 384.

Перха.

Церковь, А. II. 209.

Першень.

Церковь, А. I. 540.
 Бладищенская часовня, А. I. 539.

С. Перъ.

Церковь, А. II. 122.

Пёсли.

Церковь аббатства, А. II. 67.

Пёснекъ.

Свѣтскія постройки, II. 218.

Нестумъ.

Храмъ и другіе памятники, А. I. 130.
 165. Ж. I. 161.

Петербергъ.

Монастырскій храмъ, А. I. 449.

С. Петербургъ.

Императорскій Эрмитажъ: кабинетъ анти-
 ковъ, I. 170; картинная галерея II.
 368. 382. 386 (2). 389. 401. 500.

Петерсбергъ, близъ Галле.

Монастырскія часовни, А. I. 394. 445.

Петерсгаузенъ

Монастырскій храмъ, А. I. 447. Св. I.
 347.

Пётит'Анделі.

Церковь, А. II. 16.

Пётинцъ* .

* Въ текстѣ, по недосмотру: *Пёллинцъ*.

Базлика, А. I. 533.

Церковь, А. I. 533.

Петра.

Архитектурные памятники, I. 207. 208.

Петронсаль.

Церковь, А. I. 541.

Круглая часовня, А. I. 541.

Петтава (Петтау).

Миноритская церковь, II. 55.

Приходская — , А. II. 212.

Петцинкирхенъ.

Церковь, А. II. 211.

Пешаверь.

Иванія, I. 276.

Пемія.

Соборъ, Св. II. 358.

Пица.

Соборъ, А. I. 411. 485. Св. I. 504 (2);
 епископскій престолъ, II. 273; клирос-
 ныя сѣдалища, II. 273. Колокольня.
 А. I. 486.

Баттистерій, А. I. 485. С. I. 504. 509.

Капю Санто, А. II. 74. Св. I. 423. 504.
 591. II. 162. Ж. II. 185. 186. 187

(2). 325.

С. Катерина, С. II. 164.

С. Марія дельла-Спйна, А. II. 74. Св. II.
 164.

С. Миколо ин'Борго, А. I. 569.

С. Пикола, А. I. 569.

С. Паоло ин'рича д'Арно, А. I. 569.

С. Франческо, капитульный залъ, Ж. II.
 187.

Церкви: С. Фредіано, С. Систо, С. Анна,
 С. Андреа, С. Піэрино, С. Паоло ала'
 Орто, А. I. 487.

Каведры, А. II. 77.

Дворецъ на Лунгарно, А. II. 135.

Близъ Пицы:

С. Пьеро ин'Градо, А. I. 411. Ж. I. 542.

Пинна.

Горнокаменная гробница, С. I. 157.

Пирано.

Баттистерій, А. I. 410.

Пирнцъ.

Ворота, А. II. 224.

Пистойя.

Соборъ, А. I. 487. Св. II. 194. 313. Ж.
 II. 328.

С. Андреа, А. I. 487. Св. I. 503. II. 161;
 каведра, II. 135.

Баттистерій, А. II. 133.

Церковь С. Бартоломмео, А. I. 487. Св.
 I. 503. 504. 587.

- С. Джаконо, Ск. II. 165.
 С. Джованни форчивити, А. I. 487. Ск. I. 591.
 С. Доменико, Ск. II. 312. 313.
 Церковь Умильта и другія, А. II. 264.
 Госпиталь дель-Челло, Ск. II. 305.
- Питерборѳъ,**
 Соборъ, А. I. 474. II. 62. Ск. II. 91. 240.
- Питкерпъ, островъ.**
 Каменные бабы, I. 9.
- Питсфордъ.**
 Церковь, Ск. I. 502.
- Пичуида.**
 Церковь, А. I. 327.
- Піаченца.**
 Соборъ, А. I. 490. 491. 570.
 С. Антонио, А. I. 489.
 Мадонна ди Кампанья, А. II. 269. Ж. II. 401.
 С. Систо, А. II. 269.
 Палаццо Пубблицо, А. II. 76.
- С. Піетро ин'Галатина.**
 Церковь, А. II. 76. Ж. II. 349.
- Планѳсъ.**
 Часовня, А. I. 554.
- Платлингъ.**
 Церковь св. Іакова, А. I. 449. сънь, II. 209.
- Плѳскардейяъ.**
 Развалина церкви этого аббатства, А. II. 67.
- Плеттенбергъ.**
 Церковь, А. I. 438. Ж. 598.
- Плиннингъ.**
 Церковь, А. I. 448.
- Плугастель.**
 Каменный крестъ, Ск. II. 143.
- Подвѳнецъ.**
 Часовня, А. I. 535.
- Пойнтъ-Крикъ.**
 Могильные курганы, I. 8.
- Пола.**
 Храмъ, А. I. 185.
 Амфитеатръ, А. I. 206.
 Арка Сергіевъ, А. I. 206.
 С. Катерина, А. I. 410.
- С. Поль-де-Леонъ.**
 Соборъ, А. I. 556.
- С. Поль-труа-Шатоъ.**
 Церковь, А. I. 457.
- Поммерсфельденъ.**
 Картинная галерея, II. 474. 499 (2).
- Поморье.**
 Церковь, А. II. 213.
- Помпейя.**
 Архитектура вообще, I. 182.
- Стѳнопись и мозаики, I. 192. и дальѳе.
- Понкруаъ.**
 Церковь, А. I. 556, II. 229.
- Понсаъ.**
 Церковь, А. I. 455.
- Пон'Сен'Максансъ.**
 Церковь св. Гервасія (С. Жервѳ), А. II. 21.
- С. Понсъ.**
 Церковь, А. I. 457.
- Понт'а-Муссонъ.**
 Церковь св. Мартина, А. II. 104. 201.
 Каменная купель, I. 499.
- Понтийъ.**
 Цистерціанская церковь, А. II. 15. 16.
- Понт'Оберъ.**
 Церковь, А. 552.
- Попово.**
 Замокъ, А. II. 119.
- Порто.**
 Гранитныя постройки, А. I. 483.
- Норчестеръ-Кастль.**
 Замокъ, А. I. 475.
- Нотсдамъ.**
 Замокъ, Ск. II. 486
- Прага.**
 Соборъ, А. II. 108. 109. Ск. II. 149. 153. Ж. II. 174; часовня Вячеслава, А. II. 109. Ж. II. 175.
 Церковь св. Агнесы, А. I. 535. II. 53.
 — Аполлинара, А. II. 109.
 — св. Георгія, А. I. 451.
 — Карловворская, А. II. 109.
 — Мальтійская, А. II. 214.
 — Марія Шнеъ, А. II. 109.
 — св. Петра и Павла, А. I. 451.
 — Тейнская, А. II. 213. 214. Ск. II. 158. Ж. II. 175
 — францисканская, А. II. 214.
 Круглая часовня, А. I. 451.
 Монастырь Эмаусъ, А. II. 109.
 Крытый ходъ св. Иеронима въ Эмаусъ, Ж. II. 175.
 Синагога, А. II. 53.
 Монастырь (Цистерціанскій институтъ) Страховъ или Страгофъ, Ж. II. 175. 435.
 Мостъ, А. II. 109.
 Башни на Молдавскомъ мосту, А. II. 214.
 Бельведеръ, А. II. 295.
 Дворецъ Клавъ-Галласъ, А. II. 296.
 Ратуша, А. II. 109.
 Въ Градшиѳъ:
 Коронаціонный залъ, А. II. 285.
 Владиславовъ залъ, А. II. 214.
 Замокный дворъ, Ск. II. 153.
 Библіотека Лобковицъ, миниатюры, II. 99.
 Галерея областныхъ чиновъ, Ж. II. 175.
 Чешскій Музей, миниатюры, I. 595. 596.

- Университетская бібліотека, миниатюры, II. 170.
- Прадь.**
Церковь, А. I. 458.
- Прато.**
Соборъ, А. I. 487. Ст. II. 272. 306. Ж. II. 185. 323.
Деканство, Ст. II. 312.
С. Доменико, А. II. 75.
Мадонна делле Карчери, А. II. 264.
С. Франческо, Ж. II. 188.
Неподалеку отъ города: Сѣнь въ церкви Мадонна делла Уливо, Ст. II. 313.
- Прель, въ Шампани.**
Церковь, А. II. 21.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 168.
- Прельи.**
Церковь, А. I. 464.
- Прёнцлау.**
Церкви: св. Іакова, А. II. 56.
св. Іоанна, А. II. 56.
св. Маріи, А. II. 116.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
- Пресбургъ.**
Соборъ, А. II. 212; дарохранительница, II. 462.
Францисканская церковь, А. II. 212.
- Пріэна.**
Храмъ и Пропислеи, А. I. 148. 164.
- Провенсъ.**
Церковь св. Эюта, А. II. 15.
— св. Киріака, А. II. 15.
Крытый ходъ въ Госпиталь, А. II. 122.
- Прюфеннигъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 449.
- Птеріумъ.**
Архитектонич. памятники и горнокаменные рельефы, I. 73. 94. 98.
- Пуа.**
Церковь, А. II. 227.
- Пуассі.**
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 559.
- Пуатъё.**
Соборъ, А. I. 554. II. 34. 35. 123. Ж. II. 95.
Церковь св. Гиларія, А. I. 399. 464.
Баптистерій св. Іоанна, А. I. 256. 257. Ж. I. 506.
Погрдамъ ла-Грандъ, А. I. 464. 555. Ст. I. 584.
Церковь св. Радегунды, А. I. 554. II. 34.
— аббатства Мутьенсъ, А. I. 464.
- Пулькау.**
Круглая часовня, А. I. 542.
- Пурксизъ (Poussain) *.**
Церковь, А. I. 461.
- Пфальцель.**
Церковь, Ж. II. 451.
- Пфорта см. Форта.**
- С. Пьерръ (Св. Петръ), близъ Бейё.**
Церковный порталъ, А. I. 467.
- С. Пьерръ де-Клажъ.**
Церковь, А. I. 462.
- С. Пьерръ сюр'Дивъ.**
Церковь, А. II. 31.
Капитульный домъ, А. II. 16.
- лѣ-Пуи ан'Велё.**
Соборъ, А. I. 401. 455; крытый ходъ, А. I. 456; часовни св. Клары и св. Михаила, А. I. 456.
- Пуонссалконъ.**
Неподалеку:
Башни цекви св. Стефана, А. I. 458.

Р.

- Рааде.**
Церковь, А. I. 479.
- Рабать.**
Мечети, А. I. 329.
- Рабенштейнъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Раваница.**
Монастырскій храмъ, А. I. 545.
- Равелло.**
Соборъ, А. I. 573; бронзовыя двери, I. 505; каедрa, I. 573, 591.
- Равенгирсбургъ.**
Церковь, А. I. 522. II. 200.
- Равенна.**
Соборъ, А. I. 224. Ст. I. 248. II. 316.
Ж. I. 237; баптистерій, А. I. 226.
С. Агата, А. I. 224.
С. Аполлинаре Ново, А. I. 224. Ж. I. 250.
С. Витале, А. I. 243. 245. Ж. I. 250.
С. Джованни Эвангелиста, А. I. 224.
С. Джованни ви'Фонте (баптистерій), А. I. 226. Ж. 237.
С. Марія ин'Космединъ (баптистерій), А. I. 226. Ж. I. 250.
С. Микеле ин'Аффричиско, Ж. I. 250.
С. Назаріо э Чельсо, А. I. 226. Ж. I. 237.
С. Теодоро (С. Сприто), А. I. 224.
С. Франческо, А. I. 224.
Дворецъ Теодориха, А. I. 228. Ст. I. 229.
Надгробная часовня Теодориха, А. I. 226.
Близъ города:
С. Аполлинаре ин'Классе, А. I. 245. Ж. I. 251.
- Рагнитъ.**
Замокъ, А. II. 119.
- Рагуза.**
Соборъ, Ж. II. 411.

* Въ текстѣ, ошибкою: Пурсенъ.

- Крытый ходъ, I. 570.
- Радкерсбургъ.**
Церковь, А. II. 212.
- Рамерсдорфъ.**
Часовня, А. I. 522. Ж. II. 173.
- Рампунтъ *.**
Большой храмъ, А. I. 128.
Малый —, А. I. 112.
Статуя, I. 134.
- Рампильонъ.**
Церковь, А. I. 586. А. II. 21.
- Рамсей.**
Церковь аббатства, А. I. 372.
- Рангунъ.**
Пагоды, А. I. 307.
- Ратиборъ.**
Доминиканская церковь, А. II. 58,
Зѣмковая часовня, А. II. 58.
- Ратцебургъ.**
Соборъ, А. I. 549.
- Раудницъ.**
Августинская церковь, А. II. 108.
- Раудоненъ.**
Замковая башня, А. II. 120.
- Рёбель.**
Церковь, А. I. 549.
- Ревель.**
Но соедѣству:
Монастырь св. Бригитты, А. II. 21.
— Иадисъ, А. II. 21.
- Регенсбургъ.**
Соборъ, А. I. 540. II. 54. 106. 206. 207. Ск.
II. 457; колодезь, II. 207; янѣдра, II.
207; часовня св. Стефана, А. I. 394.
Церковь св. Гильгона, А. II. 207.
— доминиканская, А. II. 54.
— св. Іакова („Шотландская“) А.
I. 539. Ск. I. 580.
— св. Леонарда, А. I. 540.
— Мипоритская, А. II. 106.
— Обермюнстерскаго фонда, А.
I. 394.
— св. Освальда, А. II. 207.
— св. Ульриха („Старый приходъ“),
А. II. 54.
— св. Эммерана, А. I. 394. 450.
Ск. I. 417. II. 151; порталъ
на Эммерановскую площадь
и крытый ходъ, А. I. 540.
Часовня Веѣхъ Святыхъ, А. I. 450.
Тѣмъ-называемая Эбергардова врихта, А.
I. 394.
Городская дума, А. II. 207.
Ваггалла, А. II. 534. Ск. II. 539.

* На 112 й стран. текста осталось по пе-
досмотру: *Рампунгъ*.

- Редвицъ.**
Евангелическая приходск. церковь, сънь,
II. 209.
- Редекинъ.**
Церковь, А. I. 548.
- Редень.**
Зѣмокъ, А. II. 119.
- Реджіо.**
Соборъ, Ж. I. 512.
- Редонъ.**
Церковь св. Спаса, А. II. 32.
- Рей.**
Большой рельефъ, I. 273.
- Реймсъ.**
Соборъ, А. II. 23. Ск. II. 81. Ж. II. 95.
168. обон, II. 413.
Церкви: св. Іакола, А. II. 15.
С. Никезъ, А. II. 24.
С. Рема, А. I. 396. II. 11.
Архіепископская часовня, А. II. 27.
- Ратуша, А. II. 288.**
Ворота, А. I. 206.
- Реймбахъ.**
Церковь, А. II. 199.
- Рейне.**
Церковь, А. II. 220
- Рейплндъ.**
Церковь, А. I. 563.
- Рейтлингенъ.**
Маріинская церковь, А. II. 44; ямонная
кубель, II. 204.
- Рейхенау, островъ.**
Остатки церкви обер' и унтер' сельской,
А. I. 447.
- Рейхенбергъ.**
Замковая часовня, А. I. 522.
- Рейхенгалль.**
Приходская церковь, А. I. 541.
Церковь св. Зенона, А. I. 541. II. 209;
Крытый ходъ, Ск. I. 499.
- Ремагенъ.**
Церковь св. Аноллінарія, Ж. II. 537.
Церковь, А. I. 521.
Церковный домъ и дворъ, Ск. I. 499.
- Ремъ (Зексинъ').**
Церковь, А. I. 545.
- Репеленъ.**
Церковь, А. I. 434.
- Ренсъ.**
Главная церковь, А. II. 213
- Рессель.**
Замокъ, А. II. 119.
- С. Реститю.**
Церковь, А. I. 457.

Ретёнъ (Rathain).

Церковь, А. I. 477.

Ретшъ.

Церковный порталъ, А. I. 545.

Рехентсгофенъ, близъ Штутгарта.

Порталь, А. II. 44.

Реэсъ (Ресь).

Церковь, Ж. II. 420.

Ратуша, А. II. 201.

Риво.

Развалина церкви мѣстнаго аббатства, А. II. 61.

Ридагсгаузенъ.

Церковь, А. I. 535.

Риднауиъ.

Церковь, Ск. II. 451.

С. Рикъс.

Коллегіальная церковь, А. II. 227.

Римиши.

С. Франческо, А. II. 264.

Ворота или арка Августа, А. I. 185.

Римъ.

Древность.

Храмъ Антонина и Фавстицы, А. I. 198.

— Созіевскаго Аполлона, Ск. I. 150.

— Согласія (Конкордія), А. I. 184.

— Мужеской фортуны, А. I^m 183.

— Мира (такъ-называемый), А. I. 195. 209.

— Юпитера Капитолійскаго, А. I. 90. 183. Ск. I. 92.

— Юпитера Статора и Юноны А. I. 183.

— Юпитера Статора (такъ-называемый), А. I. 196.

— Юпитера Громовержца (т. наз.), А. I. 205.

— Марка Аврелія, А. I. 198.

— Марса Мстителя, А. I. 185.

— Солнца на Квиринааъ, А. I. 209.

— Траяна, А. I. 196.

— Венеры и Ромы, А. I. 197.

Пантеонъ, А. I. 184.

Форумъ Августа, А. I. 185.

— Первы, А. I. 196.

— Палладіумъ, Ск. I. 199.

— Траяна, А. I. 196. Ск. I. 199.

Базиліка Эмилиа, Ск. I. 183.

— Ульпія, А. I. 196.

Зданіе на Эсквилинъ, Ж. I. 194.

„Золотой домъ“ Перона, А. I. 186.

Табуларіумъ, А. I. 183.

Термовыя (банныя) постройки, А. I. 206.

Термы Діоклеціана, А. I. 209.

Театръ Марцелла, А. I. 185.

Амфитеатръ (Колизей), А. I. 195.

Мамертинская тюрьма, А. I. 88.

Клоака Максима (главный грязеводъ), А. I. 88.

Водопроводы, А. I. 186.

Колонна Марка Аврелія, А. I. 198. Ск. I. 200 и далѣе.

Тріумфальная (Побѣдная) арка Друза, А. I. 185.

Арка „Золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ“, Ск. I. 211.

Арка Януса, А. I. 210.

— Тита, А. I. 195. Ск. I. 199.

— Септимія Севера, А. I. 205. Ск. I. 211.

— Константина, А. I. 196. 210. Ск. I. 200, 213.

Арки на Форумъ Боаріумъ, А. I. 205.

Порта Маджоре, А. I. 186.

Надгробница Констанціи, А. I. 210.

— Гораціевъ и Куріаціевъ, А. I. 86.

— Цециліи Метеллы, А. I. 185.

Мавзолей Августа, А. I. 185.

— Адріана, А. I. 197.

Пирамида Цестія, А. I. 185.

Другіе могильные памятники (такъ называемые храмы бога Редикла, и Бахуса или Вакха), А. I. 209.

Христіанскій періодъ.

Катакомбы (погребальныя нещеры), А. I. 227. Ж. I. 234 и далѣе.

Церкви:

С. Агостіано, А. II. 263. Ск. II. 354. 360. Ж. II. 389.

С. Андреа, А. II. 284.

С. Андреа делла-Валле, Ж. II. 491.

Аниціевская погребальная церковь, А. I. 225.

С. Альезе, ори-де-муро, А. I. 246. II. 284. Ж. I. 252.

Санти Апостоли (свв. Апостоль), А. II. 263. Ск. II. 314. Ж. II. 333.

С. Бартоломмео алл' Изола, А. I. 258.

С. Вибіана, Ск. II. 484.

Санти Винченціо эд' Анастасіо алле тре фонтане, А. I. 259. 571. 572; монастырскій дворъ (монастырь), А. I. 572.

С. Грегорио, Ск. II. 314. Ж. II. 491.

дэль-Джезу (храмъ Іисуса), А. II. 279.

С. Джованни ин' Латерано, А. I. 258. II. 77. Ск. 314. Ж. I. 608; сѣнь, II. 139;

баптистерій, А. I. 226. Ск. I. 588. Ж. I. 237; монастырскій дворъ, А. I. 572;

часовня С. Венанціо, Ж. I. 252.

Санти Джованни э Паоло, А. I. 492.

С. Джованни а Порта латіна, А. I. 246.

С. Джорджіо ин'велябро, А. I. 246.

С. Калісто, миниатюры, I. 266.

Санти Кваттро, Ж. I. 608.

С. Клементе (св. Климента), А. I. 258. Ж. I. 513. II. 321; сѣнь, I. 572.

Санти Козма э Даміано, Ж. I. 238.

С. Костанца, А. I. 210. 226. Ж. I. 237. 608.

- С. Кривоного, А. I. 258. 492.
 С. Кроче ин' Джерузалема, А. I. 220.
 С. Лоренцо, фори де муре, А. I. 246; 259. 571. Ск. II. 314. Ж. I. 608. сѣнь в амвоны, I. 572; монастырскій дворъ, А. I. 572.
 С. Марія дель-Анджелл, А. I. 209; монастырскій дворъ, А. II. 278.
 — дель'Анима, А. II. 264. 276. Ж. II. 392.
 — Арачели, А. I. 258. Ск. II. 314. Ж. II. 346.
 С. Марія ин' Космединь, А. I. 246. Ск. II. 77; амвоны, I. 572.
 — ди Лорето, А. II. 277. Ск. II. 485.
 — Маджоре, А. I. 224. II. 284. Ск. II. 314. Ж. I. 237. 608 (2); надгробные памятники, А. II. 77. Ск. II. 93. Ж. I. 608.
 — сопра Минерва, А. II. 139. Ск. II. —313 (2). 357. Ж. II. 323; надгробные памятники, А. II. 77. Ск. II. 93. Ж. I. 608.
 — дель-Навичелла (ин' Домника), А. I. 258. Ж. I. 264; паперть, А. II. 277. дельла Наче, А. II. 263. Ск. II. 314. — Ж. II. 373. 389. 394; монастырскій дворъ, А. II. 276.
 — дель-Пополо, А. II. 263. Ск. II. 271 (2). 314 (2). 354. 357. Ж. II. 346. * 389; часовня Киджи, А. II. 277.
 — ин' Тростевере, А. I. 258. 492. Ск. II. 313. Ж. I. 513. II. 182. 183; гробница Фил. д'Алансона, II. 139.
 — дельла-Витторія, Ск. II. 484.
 С. Марко, Ж. I. 264.
 С. Martino ин-Монти, А. I. 258.
 Санти Перео эд'Андреа, Ж. I. 264.
 С. Николо ин' Карчере, А. I. 258.
 С. Онофріо, Ж. II. 367. 373.
 С. Паоло, фори ле муре, А. I. 222. Ж. I. 237. 608. II. 183; сѣнь, II. 77. 92. бронзовыя двери, I. 267. 423; монастырскій дворъ, А. I. 572.
 С. Піэтро ин' Ватикано (храмъ св. Петра), древнее сооруженіе, А. I. 221; новая постройка, А. II. 276. 277. 278. 283. Ск. I. 228. 232. II. 272. 308. 310. 312. 313. 355. 356. 467. 484 (5). 485. Ж. II. 333; сѣнь, II. 283; древнее украшеніе, I. 262; предсѣніе или паперть, Ж. II. 182. 183; ризница, Ж. II. 183; въ архивъ: миниатюры, II. 183; въ сокровищницѣ: императорская дама-тика, I. 513.
 Царская лѣстница (крыльцо), А. II. 284.
 С. Піэтро ин' Монторіо, А. II. 263. Ск. II. 467. Ж. II. 382; во дворъ: круглая церковь, А. II. 276.
 С. Піэтро ад' Винколи (храмъ св. Петра во узакъ), А. I. 224. II. 263. 264. Ск. 314. 356; монастырскій дворъ, А. II. 264.
 С. Прасседе, А. I. 492. Ж. I. 264.
 Пропаганда, А. II. 284.
 С. Пуденціана, А. I. 220.
 С. Сабина, А. I. 224. Ск. I. 504. II. 151. 152; монастырскій дворъ, А. I. 572.
 Саніонца, А. II. 284.
 С. Спирито, А. II. 264.
 С. Стефано, ротонда, А. I. 227.
 С. Теodoro, Ж. I. 252.
 С. Тринита де' Монти, Ж. II. 381.
 С. Урбано, А. I. 209. Ж. I. 426.
 С. Франческа Романа, Ж. I. 264.
 С. Чечиліа (св. Цецилія), Ск. II. 77. 483. Ж. I. 264.
 Часовня „Святая Святыхъ“ при Латеранѣ, А. II. 77. Ж. I. 264.
 Монастырь Валичелла, А. II. 284.
 Дворецъ Ватиканскій, А. II. 275. 276. Ск. II. 273. 484.
 Часовня Николоя V-го, II. 192.
 — Павловская, Ж. II. 381.
 — Спектинская (правильнѣе Сикстовская), А. II. 263. Ск. 271. Ж. II. 323. 324. 326. 328. 344. 380. 381; обои, II. 389.
 Станцы, Ж. II. 387. 388; лужи, Ж. II. 388. 395; кунальня, Ж. II. 391.
 Борджіевская половина (аппартаментъ), Ж. II. 274. 346.
 Античная галерея, I. 49. 52. 132. 133. 134. 140. 150 (2). 151 (2). 152. 188. 154. 160. 169 (2). 172. 173. 187 (3). 189. 194. 213.
 Христіанскій музей, Ск. I. 232 (2). Ж. I. 239. 269.
 Картинная галерея, II. 333. 344 (2). 368. 384 (2). 386. 390 (2). 491. 493; обои, II. 389 (2).
 Библіотека, Ск. I. 229. Миниатюры, I. 239 (3). 268 (2). 427. II. 327. 393.
 Ватиканскій садъ. Ск. I. 202.
 Вилла Піа, А. II. 278.
 Капитолійскіе дворцы, А. II. 278. Ск. I. 202. 203. II. 357. Ж. II. 346. 394.
 Античная галерея, I. 138. 168. 169. 173. 189. 190. 212. 228.
 Капитолійская площадь, Ск. I. 203.
 Квиринальскій дворецъ, Ж. II. 333.
 Латеранскій дворецъ, А. II. 282. Ск. II. 308.
 Палаццо Альбанн, Ж. II. 344.
 Вилла Альбани, антика, I. 117. 119. 141. 154. 202. Ж. II. 392.
 Палаццо Алтань (Altemps), А. II. 276.
 — Барберини, А. II. 284. Ж. II. 391.

* На этой страницѣ текста церковь ошибкою названа С. Марія дель-Паоло.

- Каза Берги, А. II. 277.
 Палаццо Боргезе, Ск. I. 154. 190. Ж.
 II. 338. 348. 375. 386. 394. 395.
 399. 400. 401. 491.
- Венеціанскій дворець, А. II. 263
 Палаццо Вероси, Ж. II. 491.
 Палаццо Видони, А. II. 276.
 Палаццо Дорія, Ж. II. 336. 382. 391.
 394. 401.
- Палаццо Жиро, А. II. 275.
 Канцеллерія (Шанск. Канцелярія), А. II.
 275.
- Вилла Киджи, А. II. 276. Ж. II. 394.
 Палаццо Колонна, Ж. II. 398.
 Палаццо Кольтролини, А. II. 277.
 Консульта, А. II. 284.
- Вилла Ланте, А. II. 277. Ж. II. 392.
 — Людовизи, антики, I. 135. 168. 211.
 Ж. II. 491.
 — Мадама, А. II. 277. Ж. II. 392.
- Палаццо (домъ) Массими, А, II. 276. Ск.
 I. 131.
- Вилла Мѣдичи, Ж. II. 381. 382.
 Вивья ди папа Джулио, А. II. 279.
 Каза ди Пилато, А. I. 373.
 Вилла Рафаэля, Ж. II. 381.
 Палаццо Роспильози, бесѣдка, Ж. II. 491.
 Вилла Спиди, Ж. II. 391.
 Палаццо Фарнезе, А. II. 277. Ск. I. 135.
 Ж. II. 382. 490.
 Фарнезина, А. II. 276. Ж. II. 372. 373.
 391.
- Палаццо Шварра, Ж. II. 368. 391. 394.
 398. 437. 493.
- Порта Пиа, А. II. 278.
 Монте Кавалло, Ск. I. 133.
 Садъ Колонна: фрагментъ храма Солнца,
 А. I. 209.
- У картинала Феша (прежде), Ж. II. 192.
 384. 397.
- У семейства Габріелли, Ж. II. 384.
- Зігородомъ:
 Копсолатіоне въ Тоди, А. II. 276.
 Охотничій замокъ ла-Мальяна, Ж. II. 389.
- Рингсакеръ.**
 Базилика, А. I. 480.
- Ринерпъ.**
 Церковь, А. I. 437. Ск. II. 452.
- Риппенъ.**
 Соборъ, А. I. 564.
- Риполль.**
 Соборъ, крытый ходъ, А. II. 132.
 Монастырскій храмъ, А. I. 408.
- Рипонъ (Риппонъ).**
 Мюнстеръ, А. II. 61.
 Базилика, А. I. 247.
- Рихенбергъ.**
 Церковь, А. I. 446.
- Ріе Меренвилль.**
 Церковь, А. I. 551.
- Ріо Гила.**
 Казась Грандесъ, А. I. 15.
- Ріонъ (Riom),**
 Церковь С. Амабль, А. I. 553.
- Ріосеко.**
 Архитектурные памятники, А. I. 482.
- Ріэ.**
 Колоннадная базилика, А. I. 247.
- Ровинью.**
 Баптистерій, А. I. 410.
- Рода, въ Вермеландѣ.**
 Церковь, Ж. II. 169.
- Рода, въ Саксоніи.**
 Развалины церкви, А. II. 51.
- Родесъ (Rodez).**
 Соборъ, А. II. 231.
 Крытый ходъ, А. I. 551
- Родосъ, островъ.**
 Церковь св. Екаторины, А. II. 139.
 — св. Іоанна, А. II. 139.
 Капитулъ св. Іоанна, А. II. 139.
 Развалины церкви св. Марка, А. II. 139.
 Развал. церкви Филерксой Божіей Ма-
 тери, А. II. 140.
 Монастырь, А. II. 140.
 Судебн. Палата, А. II. 140.
 Колосальн. статуя, А. I. 167.
- Родриго (Сіудадъ Родриго).**
 Соборъ, А. I. 567.
- Розенталь, на Гардтѣ.**
 Развалины церкви женскаго монастыря,
 А. II. 206.
- Романсъ.**
 С. Бернаръ, А. II. 32.
- Роменмотъс.**
 Церковь, А. I. 461.
- Роммерсдорфъ.**
 Церковь, А. I. 433.
 Монастырскія зданія, А. I. 522.
- Ромси.**
 Церковь аббатства, А. I. 560. II. 61.
- С. Ронаисъ.**
 Крестовая церковь, А. II. 130.
- Ронсерр.**
 Церковь, А. I. 464.
- Роскильдъ (Рёскильде), на остр. Зе-
 ландъ.**
 Соборъ, А. I. 564.
- Роскоффъ.**
 Церковь, Ск. II. 462.
- Роскри.**
 Церковь, А. I. 477.

- Россгеймъ.**
Церковь, А. I. 447.
- Ростокъ.**
Церкви: св. Іакова, А. II. 115.
св. Маріи, А. II. 222.
св. Николая, А. II. 115. Ск. II. 455.
св. Петра, А. II. 115.
Ратуша, А. II. 222.
Свѣтскія постройки вообще, II. 222.
- Ротвелль.**
Церковь, А. II. 60.
- Ротенбургъ на Тауберъ.**
Церковь св. Іакова, А. II. 111. Ск. II. 447 (2). Ж. II. 423. 447.
Больничная церковь, С. II. 447. 448. 450.
Ратуша, Ж. II. 424.
Остатки укрѣпленнаго дожа, А. I. 528.
- Рѣткнрхенъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 389.
- Ротвейль-Альтитадъ.**
Церковь св. Пелагія, А. I. 448.
- Роттенбургъ, на Некаръ.**
Епископская церковь, А. I. 448.
- Роттердамъ.**
Церковь св. Лоренца, А. II. 235.
- Ротъ.**
Церковь, А. I. 524.
- Рохлицъ.**
Церковь св. Кунигунды, А. II. 219.
- Рохсбургъ.**
Церковь, А. I. 532.
- Рочестеръ.**
Соборъ, А. I. 474. II. 61. Ск. I. 502.
С. Андрусъ, А. I. 562.
- Руа.**
Церковь св. Петра, А. II. 15.
- Руанъ.**
Соборъ, А. II. 30. 121. 227. Ск. I. 610. II. 82. 142. 462. 463. 472. Ж. II. 95.
Часовня св. Юліана, А. I. 467.
С. Уанъ, А. II. 121. 226.
С. Венсанъ, С. Элбъ и С. Мавлѣ, А. II. 226.
С. Патрисъ и С. Вивьенъ, А. II. 227.
Судебная палата, А. II. 230.
Отель де-Бургерулдъ, Ск. II. 463.
Картинная галерея, II. 344. 413.
Музей, Ск. I. 610.
- Руво.**
Столповыя базилики, А. I. 493.
- Рурдинъ.**
Церковь, Ск. I. 502.
- Рурмондъ.**
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 523.
- Руффахъ.**
Церковь, А. II. 44.
- Рюгге (Rygge).**
Церковь, А. I. 479.
- Рюгенвальде.**
Маріинская церковь, А. II. 117.
- Рюгенъ.**
Памятникъ князя Путбуса, Ск. II. 538.
- Рюкъ.**
Церковь св. Духа, А. II. 227.
- Рютенъ.**
Приходская церковь, А. I. 530.
- Рюфбекъ.**
Церковь, А. I. 555
- С.
- Савакче.**
Остатки зданій, I. 20.
- С. Савенъ (Св. Савинъ).**
Церковь, А. I. 400. 464. Ж. I. 424. 505.
- Савеньёръ.**
Церковь, А. I. 256.
- Савона.**
Соборъ, Ск. II. 314.
- Сандъ.**
Памятники, А. I. 48.
- Сайн.**
Постройки, I. 20.
- Сакадаты.**
Церковный порталъ, А. I. 545.
- Сагу.**
Остатки храма, А. 304.
- Саламайка.**
Соборъ, А. I. 566. II. 244. 290. Живою. по стеклу, II. 420.
Коллегіо майоръ, А. II. 291.
Дворецъ Монтеррей, А. II. 293.
Университетъ, А. II. 247.
Архитектурныя памятники, А. I. 482.
- Салемъ (Сальмансвейлеръ).**
Церковь, А. II. 46.
- Салерно.**
Соборъ, А. I. 412; бронзовыя двери, I. 423; каведры, I. 573.
- Салисбери.**
Соборъ, А. II. 63. Ск. II. 89; богородицкая часовня, А. II. 63; надгробный монументъ епископа Бридпорта, А. II. 66.
Капитульный домъ, А. II. 65. Ск. II. 91.
- Салона.**
Замокъ Діоклеціана, А. I. 208.
- Салоники см. Фессалонка.**
- Сальсетта.**
Пещерныя постройки, А. I. 294.

- Самора (Замора).**
Соборъ, А. I. 565.
С. Магдалена, А. I. 565.
Чертоги, А. II. 247.
Архитектурн. памятники, А. I. 482.
- Самось.**
Древовааніе, I. 103.
Храмъ Геры, А. I. 112. 113. Ж. I. 120.
- Самоэракія.**
Рельефъ, I. 118.
- Сангирсе.**
Фундушевая церковь, А. I. 567.
- Сандвичевы острова.**
Изваянія, I. 9.
- Сан-Лео см. Лео.**
- Санлисъ.**
Соборъ, А. II. 12. 21. 227. Ск. II. 80.
- Сансусі, близъ Потсдама.**
Піэта, Ск. II. 538.
- Сансъ.**
Соборъ, А. II. 12. Живоп. по стеклу, II. 472. 473.
Церковь св. Савиніана, А. I. 468.
Архіенисконскій дворець, А. II. 122.
- Санта Крусъ дель-Киче.**
Уступчатое сооруженіе, I. 21.
- Сантаремъ.**
Монастырь, А. I. 483.
- Сантильяна.**
Фундушевая церковь, А. I. 408.
- Сантьяго.**
Соборъ, А. I. 483.
- Санфуръ см. Ассура.**
- Санчи.**
Тѣпы, А. I. 283. 293. Ск. I. 286.
- Санатеро.**
Памятникъ Ск. I. 22.
- Сарагосса.**
Соборъ, А. II. 244. Живоп. по стеклу, II. 420
Крытый ходъ церкви С. Энграція, А. II. 292.
- Сарбистанъ.**
Дворецъ, А. I. 272.
- Сарзана (Сардзана).**
Соборъ, I. 512.
- Сардинія.**
Нурагены, А. I. 76.
Изваянія, I. 79.
- Сарды.**
Некрополь и проч., А. I. 94.
- Саронно.**
Церковь, Ж. II. 369. * 371.
- Сассерамъ.**
Мавзолей, А. I. 347. 348.
- С. Сатурнейнъ.**
Церковь, А. I. 455.
- Саутъ Квинсферри.**
Кармелитская церковь, А. II. 129.
- С. Северино.**
С. Агостино, Ж. II. 346.
Монастырскій дворъ, Ж. II. 350.
Замокъ, Ж. II. 343.
- Севилья.**
Соборъ, А. II. 244. Ск. II. 464 (2). Ж. II. 479. 503. Живоп. по стеклу, II. 420.
Св. Маркъ, А. II. 72.
Разныя церкви, Ж. II. 479.
Мечеть, А. I. 329.
Альвазаръ, А. I. 329. 337.
Биржа, А. II. 294.
Госпиталь де-ла Каридадь, Ж. II. 503.
Дворецъ Медина Селъ, А. I. 343.
Музей, Ж. II. 502.
- Сегеста.**
Развалины храма, А. I. 129.
Остатокъ театра, А. I. 165.
- Сеговія.**
Соборъ, А. II. 224. 290; крытый ходъ, А. II. 247; живоп. по стеклу, II. 420.
Монастырскій храмъ Санта Крусъ, Ск. II. 247.
Церкви: С. Мильянъ, С. Гуанъ, С. Эсте-ванъ, С. Мартинъ, А. I. 482.
Дворцы, А. II. 247.
- Сегорва.**
Соборъ, А. II. 72.
- Сейнось.**
Церковь, А. I. 567.
- Секендра.**
Мавзолей, А. I. 348.
- Секкау.**
Соборъ, А. I. 450
- Сединунтъ.**
Храмъ, А. I. 110. 111. 129. Ск. I. 115. 140.
Монеты, I. 141.
- Сельби.**
Церковь аббатства св. Маріи и св. Германа, А. II. 128.
- Сельмасть.**
Изваянія на утесахъ, I. 273.
Могильный памятникъ, А. I. 340.
- Семнѣ.**
Остатки храма, А. I. 40.

* На этой страницѣ, тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о трудахъ Бернардино Луини, изъ текста

выпала цѣлая строка. Послѣ словъ: „Главнымъ трудомъ его были фрески французскаго монастыря дель-Анджели въ *Луяно*“, пропущено: „(около 1529, исторіи Страстей Христовыхъ) и въ *сарониской*“...

- Семюръ-ан' Брионне.
Церковь, А. I. 459.
- Семюръ-ан' Оксуа.
Церковь, А. II. 29. Ст. II. 82.
- Сенанкъ.
Церковь, А. I. 457.
- Сент' Делекъ.
Развалины монастырской церкви А. II. 108.
- Сентъ (Saintes).
Соборъ, А. I. 553.
Церковь св. Евтропія, А. I. 464.
Ворота, А. I. 206.
- Сенешваралья.
Соборъ, А. II. 212.
- Серватось.
Церковь, А. I. 408.
- Серинганатамъ.
Мавзолей, А. I. 349.
- Сесса.
Соборъ, А. I. 493; вѣрные затворы,
канделабръ и каведра, I. 573.
- Сеэсъ.
Соборъ, А. II. 31.
- Сиврѣ.
Церковь, А. I. 464. 555.
- Сигтуна.
Остатки церкви, А. I. 481.
- Сигуэнца.
Соборъ, врытый ходъ, А. II. 247.
- Сикіонъ.
Пирамидальныя камни, I. 81.
- Сильбери.
Могильныя курганы, I. 3.
- Сильваканъ.
Церковь, А. I. 457.
- Симіанъ.
Круглая часовня, А. I. 552.
- Симорръ.
Церковь, А. II. 32.
- Сингасари.
Архитектоническія памятники, I. 304.
- Синтра.
Дворъ монастыря Пинья, А. II. 248.
- Сипиль.
Могильный памятникъ, А. I. 94.
Изваяніе, I. 98.
- Сиракузы.
Соборъ, остатки храма Аѳины на остр.
Ортигія, А. I. 129.
Храмъ Артемиды, А. I. 110.
Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I. 110.
Остатки алтаря, А. I. 166.
Монеты I. 120. 157.
- Сихохъ.
Каменные памятники (Моументальныя
камни), А. I. 19.
- Сіонъ, въ Грузіи.
Церковь, А. I. 326.
- Сіонъ см. Зигттенъ.
- Сіудаль Родриго.
Соборъ, А. I. 567.
- Сіэна.
Соборъ, А. II. 73. 74. 133. 263. Ст. I.
590. 591. II. 271 (2). 272 (2). 273.
301. Ж. I. 607 (2). II. 187. 347.
349. 385; полы, II. 372.
- Молельня С. Бернардино, Ж. II. 349.
372 (2).
- С. Джованни, Ст. II. 300. 301. 302. 303,
С. Доменико, Ж. I. 605. II. 372.
Кармине. Ж. II. 349.
- С. Катерина, Ж. II. 349; дворъ, А. II.
276.
- С. Кончеціоне, Ж. I. 606.
- Мадонна делла-Неве, Ж. II. 190.
- Серви, Ж. II. 349.
- Фонте Джуста, Ст. II. 271. 272. Ж. II.
349. 373.
- Главная площадь, колодезь, Ст. II. 300.
- Госпиталь делла-Скала, А. II. 301. 302.
- Каведры, II. 77.
- Лоджа дель-Папа, А. II. 263.
- Лоджа дельи - Уффициали, А. II. 249.
- Епископскій дворець, А. II. 263.
- Палаццо Пубблико (Общественная пала-
та), А. II. 134. Ж. II. 188. 189.
190 (2).
- Палаццо Бонсиньори, А. II. 135.
— дель-Маньфико (дворецъ подесты,
или посаднака), Ст. II. 272.
- Моченни, А. II. 276.
- Перуччи, А. II. 263.
- Пинькобьини, А. II. 263.
- Поллини, А. II. 276.
- Сарацини, А. II. 135.
- Спанокки, А. II. 263.
- Толомеи, А. II. 135.
- Небольшіе частныя палаццы, А. II. 263.
- Академія, Ст. II. 273; картинная галле-
рея, I. 605. 607. II. 188. 189. 190.
349. 372.
- Сканѣръ.
Церковь, А. II, 70.
- Скѣльтонъ.
Церковь, А. II. 61.
- Солебъ.
Остатки храма, А. I. 40. 41.
- Солѣмъ, въ Туренъ.
Постройка въ стѣнѣ Возрожденья, А. II.
285.
- Солиньякъ.
Церковь, А. I. 553.
- Сольѣ.
Церковь, А. I. 459.

- Сольсона.
Соборъ. А. I. 565.
- Соміоръ.
Церковь св. Николая)
— св. Петра) А. I. 556.
- Городская дума, А. II. 230.
Кельтскій памятникъ, I. 4.
- Сорренто.
Соборъ, Ж. II. 351.
- Соссинъ,
Церковь, А. I. 399.
- Спалато (Сплитъ).
Соборъ, Ск. I. 588.
Церковь св. Евиміи, А. I. 410.
Францисканская церковь, Ск. I, 232. 233.
- Спалатро см. Салона.
- Спарта.
Храмъ Минервы Бронзодомной, Ск. I. 114.
- Спелло.
Соборъ, Ж. II. 345. 346.
- Сполето.
Соборъ, Ж. I. 607. 608. II. 323; палатъ,
А. II. 269.
С. Агостино дель-Крочицессо, А. I. 220.
С. Піетро А. I. 492.
Палаццо Пубблико, Ж. II. 347. *
- Ставангеръ.
Соборъ, А. I. 480. II. 70.
- Стедье.
Церковь А. I. 479.
- Стерлингъ.
Церковь, А. II. 243.
- Стимфаль.
Монеты, I. 157.
- Стоблей.
Церковь, Ск. I. 502.
- Стопхенджъ.
Кельтскій памятникъ, I. 5.
- Стора Слогарпъ.
Церковь, А. I. 564.
- Страсбургъ.
Мюнстеръ. А. I. 536. II. 45. 205. Ск. II.
87. 148. Ж. II. 96. 171; кафедра, II.
441.
Церковь св. Стефана, А. I. 447.
— св. Фомы, А. I. 536. II. 46.
105. 106. Ск. I. 499. II. 486.
Библиотека, миниатюры, I. 510.
Собраніе картинъ, II. 413.
- Страта Флорида.
Церковь аббатства, А. I. 562.
- Стратфордъ.
Церковь, А. II. 238.
- Стренгнесъ.
Церковь, А. II. 70.
- Студеница.
Церковь, А. I. 545.
- Стьюкли.
Церковь, А. I. 561.
- Суаній.
Церковь св. Винцентія, А. I. 468.
- Суассонъ.
Соборъ, А. II. 15. 20. Ж. II. 95.
С. Жанъ де-Винъ, А. II. 122; крытый
ходъ, А. II. 122.
С. Леже, А. II. 15.
Монастырь Пресв. Богородицы, А. I. 557.
Часовня С. Пьерръ-о-Парій, А. I. 557.
- Субіако.
Монастырскій дворъ, при храмѣ С. Скло-
ластика, А. I. 572.
- Сувиный.
Церковь, А. I. 461.
- Суза, въ Персіи.
Остатки зданий, А. I. 66.
- Суза, въ Піэмонть.
Арха Августа, А. I. 185.
- Суздаль.
Соборъ, мѣдныя западныя и южныя дзе-
ри, I. 353.
- Судейовъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 535.
- Сультаніэ.
Мечеть и надгробный памятникъ, А. I. 340.
Живопись во дворцѣ, I. 349.
- Сулякъ.
Церковь, А. I. 553.
- Суніонъ.
Храмъ съ пропилеями, А. I. 128. Ск. I.
139.
- Сутри.
По близости:
Столповая базилика А. I. 220.
- Схерія.
Жилыще Лавинои, Ск. I. 84.
- Сьдлецъ.
Церковь, дарохранительница, II. 155. 462.
- С. Сюльнисъ.
Церковь, А. I. 462.
- Сюцилингенбургъ.
Церковь, А. I. 535.

Т.

- Тавія см. Птеріумъ.
Тавризь см. Тебризь.
Таки Бостанъ.
Горнокаменная пещера, А. I. 273. Ск. I.
275 (3).

* Въ текстѣ, на 12-й строкъ сверху, по-
слѣдъ слова: дадѣе, пропущено: „въ сполет-
скомъ Палаццо Пубблико“.

- Такстедъ.
Церковь, А. II. 238.
- Талавера.
Храмъ монастыря св. Каталины, А. II. 131.
- Талмидъ.
Храмъ, А. I. 51.
- Тальбюргель.
Церковь, А. I. 531.
- Таммендорфъ.
Церковь, Сл. II. 455.
- Тангермюнде.
Городская дума, А. II. 223.
Ворота, А. II. 223.
- Таугеръ.
Монументальныя постройки, А. I. 343.
- Танджоръ.
Пагода, А. I. 301.
- Таннъ, въ Альзапін.
Церковь, А. II. 205. Ж. II. 426.
- Таунтонъ (Taunton).
Церковь, А. II. 238.
- Танъ, въ Нормандіи.
Церковь, А. I. 467.
- Таормина.
Палацы, А. II. 249.
- Тарасконъ.
Церковь, св. Марѳы, А. I. 550.
- Тардахось.
Архитектурныя памятники, А. I. 482.
- Тарквиніи.
Могильные памятники, Ж. I. 174.
- Таррагона.
Соборъ, А. I. 323. 482. 565. II. 71; кры-
тый ходъ, А. I. 565.
- Тарсъ.
Остатки сооруженій, I. 74.
- Тахт'н Геро.
Памятникъ, А. I. 324.
- Тебризъ.
Мечеть, А. I. 346.
Живопись во дворцѣ, I. 349.
- Тевеста (Тебесса).
Триумфальная арка, А. I. 206.
- Тегеранъ.
Постройки, I. 347.
Горный рельефъ, I. 350.
- Тегеризеэ.
Церковь, живопись по стеклу, I. 375. 376.
- Тегея.
Храмъ, А. I. 147.
- Тегуантепекъ.
Архитектурныя остатки, I. 16.
- Тейнмутъ.
Церковь, А. II. 61.
- Тельмессъ.
Могильные памятники, А. I. 96.
- Тель-Нимрудъ.
Остатокъ зданія, I. 64.
- Тельць.
Приходская церковь, А. II. 208.
- Темплъ.
Церковь, А. II. 129.
- Теней.
Статуя Аполлона, I. 116.
- Тенохтитланъ см. Мексико.
- Тептиридь.
Храбъ, А. I. 51.
- Теосъ.
Храмъ, А. I. 149.
- Теотигуаканъ.
Теокалли, А. I. 15.
- Тепль.
Фундушевая церковь, А. I. 535.
- Терланъ.
Церковь, А. II. 209.
- Тернбергъ.
Церковь, А. I. 541.
- Террачина.
Соборъ, А. I. 572; канделабръ, I. 572.
- Тёрскъ.
Маринская церковь, А. II. 239.
- Тессендерло.
Церковь, лекторій, II. 233.
- Теваседъ.
Базилика, А. I. 219.
- Тевахъ.
Храмъ, А. I. 51.
- Тиволи.
Храмъ Восты, А. I. 183.
Могильные памятники, А. I. 185.
Вилла Адриана, А. I. 197.
- Тигани.
Церковь, А. I. 395.
- Тикаль.
Памятники, А. I. 21. Сл. I. 26.
- Тиль.
Церковь св. Мартина, А. II. 126.
- Тиль-Шатель.
Церковь, А. I. 558.
- Тимаго.
Круглая башня, А. I. 476.
- Тиндъ.
Церковный порталъ, А. I. 479.
- Тивіанъ.
Храмовыя сооруженія, А. I. 9.
- Тинтернъ.
Церковь аббатства, А. II. 63.

- Тиринюъ.**
 Акрополь, А. I. 82.
- Тироль, село.**
 Церковь, А. I. 541.
- Тироль, замокъ.**
 Развалина зенобургской часовни, А. I. 541.
- Тиръ.**
 Базилика, А. I. 220.
 Храмъ, А. I. 77.
- Тисдръ (Өисдръ).**
 Амфитеатръ, А. I. 206
- Титикака.**
 Храмъ Иноуъ, А. I. 11.
- Тифенброинъ.**
 Городская церковь, А. I. 538. Ст. II. 447 (2). Ж. II. 424. 427. 447.
- Тишиновицъ.**
 Монастырскій храмъ съ крытымъ ходомъ, А. I. 543.
- Тиагванакъ.**
 Моументальные камни, А. и Ст. I. 11.
- Толедо.**
 Соборъ, А. II. 71. 246. Ст. II. 463. 464. Ж. II. 96; Живоп. по стеклу, II. 420; крытый ходъ, А. II. 132; дверь кани-тульной залы. II. 246; часовни, А. II. 246. 293; лекторій, II. 246.
 С. Гуанъ де-ла-Пенитенсія, А. II. 291.
 С. Гуанъ де-лос'Рейесъ, А. II. 244. 245.
 С. Марія ла-Бланка, А. I. 329.
 С. Романъ, А. I. 323.
 Часовня Кристо де-ла-Лусъ, А. I. 323.
 Альказаръ, II. 292.
 Госпиталь св. Іоанна, А. II. 293.
 Госпиталь С. Крузъ, А. II. 291.
 Мауританскій дворецъ, А. I. 338.
 Пуэрта дель-Соль, А. I. 329.
 Остатки королевскаго дворца, А. I. 329.
 С. Гуанъ Баутиста экстра мурось, Ст. II. 480.
- Толей.**
 Церковь, А. II. 41. Ст. II. 84.
- Толситино.**
 Часовня св. Николая, Ж. II. 197.
- Тонгатабу.**
 Фейятука, А. I. 9.
- Тонгерихъ.**
 Соборъ, крытый ходъ, А. I. 523. II. 36.
 Свѣщникъ и аналой, II. 144.
- Тонгъ.**
 Церковь, А. II. 239.
- Тоннерръ.**
 Церковь, А. I. 460.
- Торкемада.**
 Церковь, А. II. 131.
- Торнъ.**
 Церковь св. Іакова, А. II. 120.
 — св. Іоанна, Ст. II. 153.
 — св. Маріи, А. II. 120.
- Торо.**
 Соборъ, А. I. 566.
- Торпе.**
 Церковь, А. I. 479.
- Тортоза**
 Соборъ, А. II. 131; крытый ходъ, А. I. 565
- Тортонъ.**
 С. Марія Канале, А. I. 491.
- Торуъ.**
 Церковь, А. I. 457.
- Торъ.**
 Церковь, А. I. 457
- Тосканелла.**
 Церковь св. Маріи, А. I. 569 Ст. I. 587.
 — св. Петра, А. I. 569.
- Трабенъ.**
 Церковь, А. II. 200.
- Трава (Трау).**
 Соборъ, А. I. 569. 570. Ж. II. 339.
 С. Мартино (С. Барбара), А. I. 410.
- Транна.**
 Соборъ, А. I. 412.
- Трани.**
 Соборъ, А. I. 492; двери, Ст. I. 505. II. 361. Ж. II. 349.
 Столповая базилика, А. I. 493.
 Церковь С. Сальваторе (св. Спаса), брон-зовыя двери, Ст. I. 423.
- Трапани.**
 Фасадъ церкви С. Агостино, А. II. 76.
- Трапезунтъ (Требизондъ).**
 Христіанскіе памятники, А. I. 260. 261.
- Трапольдъ.**
 Церковь, А. II. 213.
- Трасі-лѣ-Валь.**
 Церковь С. Эдуа, А. I. 557.
- Траусницъ, замокъ.**
 Часовня св. Георгія, А. I. 539.
- Требичъ.**
 Церковь аббатства, А. I. 543.
- Требницъ.**
 Церковь, А. I. 535.
- Трѣви.**
 С. Мартино, Ж. II. 347.
- Тревизо.**
 Соборъ, А. II. 267.
 Церковь св. Николая, Ж. II. 194.
 Въ Монте ди-Піэта (Судной кассѣ), Ж. II. 396.
- Тренилю.**
 Приходская церковь, Ж. II. 333.

- Трегбѣ.**
Соборъ, А. II. 229.
- Трезень.**
Памятникъ, А. I. 103.
- Трѣйенбруценъ*.**
Церковь св. Николая, А. I. 547.
- Трейсъ.**
Церковь, А. II. 199.
- Трейтовъ, на Регѣ.**
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 158.
- Трейтовъ, на р. Толлензе.**
Петровская церковь, А. II. 117.
- Треффуртъ.**
Церковный порталъ, А. I. 532.
- Трехтингхаузенъ.**
Церковь св. Климента, А. I. 522.
- Трибзеэ.**
Церковь, Ск. II. 158.
- Триполи.**
Монументальныя постройки, I. 343.
- Триръ.**
Соборъ, А. I. 246. 385. 523. 524. Ск. I. 492. II. 445; крытый ходъ, А. I. 524; сѣнь, II. 201.
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 524 II. 40. 41. Ск. II. 83. 84. 445. (2).
Церковь св. Вендела, А. II. 104.
Церковь св. Матѣя, А. I. 433. II. 295; крытый ходъ, А. I. 524; мощевой столъ, I. 609.
Порта Ингра, А. I. 246. 524.
Бывшая Симеоновская церковь, А. I. 524.
Базилика, А. I. 210.
Разназіе часовни св. Прмы, древнія зданія, А. I. 385.
Библіотека, миниатюры, I. 265. 379. 380.
Такъ называемыя термы, А. I. 210.
- Триэнтъ.**
Соборъ, А. 570.
Петровская церковь, А. II. 209.
Епископскій замокъ, Ж. II. 397.
- Тройя, въ бывшемъ Неаполитанск. корол.**
Соборъ, А. I. 492. Ск. I. 504.
- С. Трондъ.**
Церковь аббатства, А. I. 387.
— св. Мартина, А. I. 523.
- Троппау.**
Миноритская церковь А. II 58.
- Труа (Troyes).**
Соборъ, А. II. 27. 121. 228. Ж. II. 95.
Церковь Іоанна Крестителя, А. II. 228.
— св. Магдалины, А. II. 15. 228; лекторій, II 228.
- Церковь С. Никола }
— С. Низьд } А. II. 228.
— С. Пантелеонъ }
— св. Стефана, Ск. I. 610.
— св. Урбана, А. II. 28. 29. 122.
- Трухизью.**
Остатки дворцовъ, А. и Ск. I. 12.
- Туамъ.**
Соборъ, А. I. 476. 477.
Каменные кресты, Ск. I. 476.
- Тукка.**
Траянова арка, А. I. 197.
- Тулоомъ.**
Остатки зданій, I. 20.
- Тулуза.**
Соборъ, А. II. 34. 230.
Церковь св. Сатурнина (St. Sernin), А. I. 402. 403. 455.
Крытый ходъ въ бывшемъ августинск. монастырѣ (нынѣ Музеѣ), А. II. 32.
- Туль.**
Соборъ, А. II. 38. 201.
Церковь С. Жангу, А. II. 38.
- Тудль.**
Круглая часовня, А. I. 542.
- Тунисъ.**
Монументальныя постройки, I. 343.
- Турниъ.**
Монастырь дельла-Суперга, А. II. 284.
Палаццо дельла-Торри, А. I. 246.
Картинная галерея, II. 336. 389. 412. 417. 470.
Въ Музеѣ:
Скульптуры, I. 46.
- Турисъ.**
Соборъ; А. I. 468. 469. 558. II. 124. Ск. I. 610. II. 144. Ж. I. 603.
Церковь св. Іакова, А. I. 558.
— св. Квентина, А. I. 558.
— св. Магдалины, А. I. 558. Ск. II. 144.
Другія церкви, А. I. 558.
У г-на Дюмортье, Ск. II. 143. 144.
- Турисось.**
Церковь св. Магдалины, А. I. 460.
— св. Фелиберта, А. I. 400. 401. 552 Ж. II. 168.
— Сестеръ чернаго покрывала, А. I. 460.
- Туръ.**
Соборъ, А. II. 27. 228. Ск. II. 463. Ж. II 95.
Церковь св. Юліана, А. II. 27.
Столовая базилика, А. I. 246.
Кельскій памятникъ, I. 3.
Музей, Ж. II. 332.
- Тусапанъ.**
Теокалли, А. I. 16.

* Въ текстѣ, ошибкою, Трѣйенбруценъ.

Тьеръ (Thiers).

Церковь, А. I. 455.

Тьюкебери.

Церковь аббатства, А. I. 472. II. 65; надгробный памятникъ, II. 243.

Тюбингенъ.

Церковь св. Георгія, А. II. 203.

Кабинетъ древностей, Св. I. 117.

У.**С. Уанъ ан' Беленъ.**

Гробница, Св. II. 151

Удайгири см. Кеттакъ.**Уденардъ.**

Церковь Нотрадамъ де-Памель, А. I. 523.

— св. Вальбурга, А. I. 523. II. 232.

Ратуша, А. II. 234. 235.

Узестъ (Uzeste).

Церковь, А. II. 35. 123.

Ульмъ.

Мюнстеръ, А. II. 202. 203. Св. II. 148. 448. Ж. II. 424. 428. 448; живопись по стеклу, II. 439. 440; сѣнь, I. 204. 441. 443; купель, II. 204. 443; каюера, II. 204. 443; клиросныя сидѣнья, II. 443. 444; горнее мѣсто съ доступнымъ для мирянъ престоломъ, II. 444.

Эхингеровское подворье, Ж. II. 174.

Бывшій Вейкмановъ домъ, Ж. II. 424.

Рыночный колодезь, Св. II. 204. 443.

У г-на Гасслера, Ж. II. 427.

Общество Древностей, Св. II. 443.

Унксель.

Церковь, А. II. 41. 199.

Унна.

Церковь, А. II. 220; престолъ, II. 221.

Ратуша, А. II. 221,

Унтеръ-Регенбахъ.

Крѣпость въ приходскомъ домѣ, А. I. 394.

Упсала.

Соборъ, А. II. 69. 139. Св. II. 154.

Такъ-называем. Одиновъ храмъ, А. I. 481.

Храмъ, А. I. 6.

Урахъ.

Рыночный колодезь, II. 204.

Замокъ, Св. II. 444.

Урбино.

Соборъ, А. II. 328. 394.

С. Агата, Ж. II. 409.

Францисканская церковь, Ж. II. 347.

Молеельня С. Джованни Баттиста, Ж. II. 197.

Герцогскій дворець, А. II. 264.

Урсесъ.

Церковь, А. I. 407.

Урскампъ.

Развалины церкви, А. II. 20.

Палата или зала Мавровъ, А. II. 21.

Утрехтъ.

Соборъ А. II. 36. 126.

Церковь св. Гертруды, А. II. 236.

— св. Екатерины, А. II. 236.

— св. Іакова, А. II. 236.

— св. Іоанна, А. I. 523. II. 236.

— св. Маріи, А. II. 37.

— св. Николая, А. II. 236.

— св. Петра, А. I. 436.

Ратуша, Ж. II. 418 (2).

Ухмаль.

Архитектоническіе памятники, I. 19. А и Св. 21. 25. 27.

Ф.**Фабріано.**

Монастырь Валле Ромита, Ж. II. 197.

Фальенсъ см. Пфальцель.**Фано.**

Церковь С. Кроче, Ж. II.

Фары (Pharag). *

Камни, I. 81.

Фаттехпуръ.

Остатки замка, А. I. 348.

Фаунтенсъ.

Развалины церкви, А. II. 61.

Фауэ.

Церковь С. Фіакръ, А. II. 229.

Фатфенмюнстеръ.

Церковь, А. I. 449.

Фатфеншвабенгеймъ.

Церковь, А. I. 525.

Фаюмъ.

Лабиринтъ, А. I. 48.

Меридово озеро, А. I. 34.

Фскампъ.

Церковь мѣстнаго аббатства, А. II. 16.

Фелькермарктъ.

Приходская церковь, А. II. 212.

Фельсё-Эрсъ (Фельсё-Эршъ).

Церковь, А. I. 543.

Феней.

Монеты, I. 157.

Феррара.

Соборъ, А. I. 491. II. 270. Св. I. 502. II. 360. Ж. II. 232.

С. Бенедетто, А. II. 270.

С. Марія ви' Вайо, А. II. 270.

С. Франческо, А. II. 270. Ж. II. 394.

Чертоги, А. II. 270.

* Въ текстѣ: *Феры*, по недосмотру.

- Палаццо де' Диаманти, А. II. 270.
 — делла Раджоне, А. II. 137.
 — Роверелла, А. II. 270.
 — Ския-Ноя, А. II. 270. Ж. II. 332.
- Квартъере, А. II. 270.
 Въ Атенео, Ж. II. 394. 395.
 Замокъ, Ж. II. 395.
 Собрание Костабилы, Ж. II. 194. 332. 333.
- Феццъ.
 Мечети, А. I. 329.
 Монументальн. постройки, А. I. 343.
- Фиддиховъ.
 Церковь, А. I. 547.
- Филэ.
 Архитектонич. памятники, А. I. 49.
- Фирруз' Абадъ.
 Архитектонич. сооруженіе, I. 70.
 Дворецъ, А. I. 272.
 Изваянія, I. 273.
- Фришбекъ.
 Церковь, А. I. 43.
- Флавини.
 Церковь, А. II. 16.
- Флави-де-Мартель.
 Церковь, А. I. 557.
- Флоренція.
 Соборъ, А. II. 133. 134. 261. Ст. II. 162. 163. 164. 301. 304(2). 306. 353. 357(2). 360. Ж. I. 606. II. 172. 188; колокольня, Ст. II. 163. 307. 308.
 Баптистерій С. Джованни (Крещальня св. Іоанна), А. I. 487. Ст. II. 165. 272. 307. 308. 309. 310. 353. 467. Ж. I. 604. 605; бронзовыя двери, 164. 272. 302. 303. 307.
 Церкви: Альи-Анджели, А. II. 261.
 С. Амброджо, Ст. II. 312. Ж. II. 324.
 С. Анунціата, А. II. 264. Ж. II. 325. 327. 378 (4). 379.
 С. Апостоли, А. I. 487. Ст. II. 306.
 Бадія (аббатство), Ст. II. 271. 312. Ж. II. 323.
 Багалло, А. II. 134. Ст. II. 164.
 С. Джакомо въ Борго, А. I. 487.
 Иппоченти (церковь Воспитат. Дома), Ст. II. 306.
 С. Кроче, А. II. 133. Ст. II. 164. 305. 306. 308. 311. 312. 313. 467. Ж. II. 183 (4). 184 (2). 185 (2). 188 (2); ризница, Ст. II. 273; гробница Карла Маринини, Ст. II. 271. 312; часовня Нацци на монастырскомъ дворѣ, А. II. 261; монастырскія постройки, А. II. 262.
 С. Леонардо, Ст. I. 504.
 С. Лоренцо, (св. Лаврентія), А. II. 261. Ст. II. 307; библиотека, миниатюры, I. 252. II. 327; вестибуль (сѣни) и ризница, А. II. 278. Ст. II. 356. 357. 358 (2).
 С. Марія дель-Кармине, Ж. II. 321 (2). 323.
 С. Марія Маддалена де-Нацци, Ж. II. 324.
 С. Марія Нова, Ж. II. 188. 377. 409.
 С. Марія Новелла, А. II. 73. Ст. II. 273. 308. 311. 313. Ж. I. 605. 606. II. 184. 185. 192. 321. 322. 323. 326. 378; колодезь въ ризницѣ, Ст. II. 306; капитульный залъ, Ж. II. 184.
 С. Марко, А. II. 262. Ж. II. 192.
 С. Миніато, А. I. 487. 569. Ст. II. 311. Ж. I. 606. II. 187.
 Монтальво а-Риполи, Ст. II. 306.
 С. Никколо, Ж. II. 197.
 Оньясанти, Ж. II. 185. 326 (2).
 Ор' сан' Микеле, А. II. 134. Ст. II. 164. 303. 307. 309. 311. 353; алтарная сѣнь, II. 135. 164.
 С. Пиэстро Маджоре, Ж. II. 186.
 Компанье делло-Скальцо, Ж. II. 378 (2).
 С. Спирито, А. II. 261 (2). 262. Ст. II. 354. Ж. II. 344.
 С. Тринтѣ, А. II. 73. Ж. I. 605. II. 191. 326.
 Монастырь С. Марія дельи-Анджели, Ж. II. 191.
 Бывшій монастырь С. Онофріо, Ж. II. 385.
 Монастырь С. Сальви (близъ Флоренціи) Ж. II. 378.
 Палаццо Бартолини, А. II. 278.
 — Веккьо, А. II. 279. Ст. II. 273. 309. 355. 357.
 — Гонди, А. II. 264.
 — Кафеджуоло въ Муджелло, А. II. 262.
 — Кватреси, А. II. 262.
 — Лардорель, А. II. 279.
 Домъ Мартегалы, Ж. II. 493.
 Палаццо Пандольфини, А. II. 277.
 — Пятти, А. II. 261. 282; картинная галерея, II. 344. 346. 368 (2). 377 (2). 379 (2). 386 (3). 389. 390 (3). 391 (3). 393. 397. 399. 409. 435. 492 (2). 493.
 Палаццо дель-Подестѣ, А. II. 133. Ж. II. 183.
 — Риккарди, А. II. 262. Ст. I. 248. Ж. II. 325.
 — Ручеллаи, А. II. 264.
 — Строчи, А. II. 262. Ст. II. 273.
 — Ториабони (нынѣ Корси), А. II. 262.
 — Угуччони, А. II. 277.
 Вилла Кареджи, А. II. 262.
 Галерея Меркато Ново, А. II. 278.
 — на площади С. Марія Новелла, Ст. II. 305.
 Дворъ Арчivesковато, А. II. 279.

* Въ текстѣ, ошибкою: Годы.

- Воспитательный Домъ (Оспедаль альи-Иноченти), Ск. II. 261. 305.
 Городской амбаръ, А. II. 134.
 Лоджа де Ланци, А. II. 134. Ск. I. 189. II. 164. 308. 358. 467.
 Мостъ С. Тринита, А. II. 282.
 Пьяцца дель Грандука (Воликогерцогская площадь), Ск. II. 467 (2).
 Пьяцца ди санъ Лоренцо, Ск. II. 357.
 — ди-Санта Марія Новелла: галерея, А. II. 261. Ск. II. 305.
 Уффици, А. II. 279.
 Музей (альи-Уффици):
 Антики, I. 151. 154. 173. 174. 187. Новая скульптура, II. 302 (2). 304 (3). 305. 306. 308. 309. 311 (4). 313. 353 (2). 355 (2). 357. 358. 360. 364. 467.
 Картинная галерея, II. 189 (2). 190. 191. 192. 321. 323. 327. 328 (2). 332. 344. 360. 368 (2). 369. 372. 374. 376. 377 (2). 378 (2). 381. 382. 385. 386 (3). 390. 409. 412. 434. 435 (2). 492.
 Миръ (Рах), II. 524.
 Академія, Ск. II. 305. 357; картинная галерея, I. 605. II. 184. 185. 186. 190. 192. 197. 323. 327. 344. 377.
 Собственность бывшего великаго герцога, Ж. II. 385.
 У г-на Лори, Ж. II. 389.
 За городомъ:
 С. Франческо аль-Монте, А. II. 262.
Фоджія.
 Остатки дворца, А. I. 573.
 Столповая базиллика, А. I. 493.
Фольгоа.
 Церковь, А. II. 229.
Фонтеврѣ.
 Церковь мѣстнаго аббатства, А. I. 464. 553.
Фонтенѣ.
 Церковь, А. I. 459.
Фонтенебло.
 Замокъ, А. II. 276. 287. 288. Ж. II. 392. 472.
Фонфруадъ.
 Церковь, А. I. 551; крытый ходъ и капитульный домъ, А. I. 551.
Фордингтонъ.
 Церковь, Ск. I. 502.
Форштъ.
 По сосѣдству:
 Шваненвархе (Любяжья церковь), А. II. 199.
Форта (Нфорте, Шульпфорте).
 Церковь, А. I. 444. Ж. I. 510. II. 51.
 Крытый ходъ и часовня, А. I. 532.
Фортрозъ.
 Соборъ, А. II. 243.
 Рослинская часовня, А. II. 243.
Форцгеймъ (Пфорцгеймъ).
 Альтштеттская церковь, А. I. 448.
 Замковая церковь, А. I. 537.
Фосса.
 Церковь С. Марія, А. I. 512.
Франкенбергъ.
 Церковь, А. II. 48. 113
Франкфуртъ на Майнѣ.
 Соборъ, А. II. 48. 104. 206. Ск. II. 151 (2). 451. Ж. II. 174. 179; церковный дворъ, Ск. II. 445.
 Церковь Пресв. Богородицы, Ск. II. 151.
 — св. Леонгарда, А. I. 525. II. 206.
 — Маринская, Ск. II. 451.
 — Пиколаевская, А. II. 47. 206.
 Святодуховская больница, А. II. 206.
 Штеделевскій Институтъ, Ск. II. 406. Ж. II. 179. 336. 382. 401. 408 (2). 410. 416. 421. 422 (2). 426. 435.
 У г-на Брентано (городск. судья), Ж. II. 414.
 У г-на Георгія Брентано, Ж. II. 419.
Франкфуртъ на Одерѣ.
 Главная церковь, Ск. II. 153.
 Маринская —, А. II. 116.
 Пиколаевская —, А. II. 56.
Францбургъ.
 Замковая церковь, Ск. II. 158.
Фрауэнраухъ.
 Церковь, А. I. 528.
Фрауэнбургъ.
 Соборъ, А. II. 120.
Фредельсло.
 Церковь, А. I. 444.
Фрейбергъ.
 Соборъ, А. I. 532. II. 219; клеэдра, II. 441. Ск. I. 576 (2). II. 459. 477.
 Частные дома, А. II. 219.
Фрейбургъ, что въ Брейсгау.
 Мюнстеръ, А. I. 536. II. 45. 105. 205. Ск. II. 88. 148. 157. 448. Ж. II. 171. 428. 431. Живоп. по стеклу, II. 440.
 Мытный дворъ (Маутсбейде), А. II. 205.
 Фундушъ (монастырь) Адельсгаузенъ, Ж. II. 426.
 У г-на фонъ Хиршера, Ск. II. 448. Ж. II. 428.
Фрейбургъ, что въ Ихтландѣ.
 Церковь, А. II. 204.
Фрейбургъ, на Унштрутѣ.
 Замковая часовня, А. I. 532.
 Городская церковь, А. I. 533. II. 112.
Фрейденштадтъ.
 Церковь, А. II. 204.

- Фрейенвальдъ.**
Маріинская церковь А. II. 224.
- Фрейзингъ.**
Соборъ, А. I. 449.
Церковь Бенедиктинская, А. II. 106.
— св. Георгія, А. II. 208.
— св. Іоанна, А. II. 106.
— Кладбищенская, А. II. 208.
Семинарія, Ж. II. 429.
- Фрекенгорстъ.**
Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
- Френденбергъ.**
Церковь, Ж. I. 598.
- Фретинъ.**
Церковь, Ж. I. 603.
- Фрешфордъ.**
Церковь, А. I. 477.
- Фридбергъ.**
Церковь, А. II. 48. 113.
Жидовская купальня. А. II. 48.
- Фризахъ.**
Коллегіатская церковь, А. II. 55. 212.
- Фрицларъ.**
Францисканская церковь, А. II. 219.
Фундушевая церковь, А. I. 442. 527.
- Фріасъ.**
Церковь, А. I. 567.
- Фрозе.**
Церковь, А. I. 443.
- Фроптенгаузенъ.**
Церковь, А. II. 208.
- Фужеръ.**
Церковь св. Леонарда, А. II. 229.
- Фульнио.**
Соборъ, А. I. 492.
С. Пиколо, Ж. II. 343.
По соседству:
С. Джакомо, Ж. II. 347.
- Фульда.**
Церковь св. Михалла, А. I. 389.
- Фуэнанъ.**
Церковь, А. I. 465.
- Фуэнттеррабіа.**
Церковь С. Марія ла-Антиква, А. II. 244.
- Фюнфирхенъ (Печь).**
Соборъ, А. I. 395.
- Фюрнъ.**
Церковь св. Вальбурги, А. II. 36.
- Фюрштенвальде.**
Маріинская церковь сѣнь, II. 223.
- Фюртъ.**
Церковь, сѣнь, II. 216. 442.

Х.

- Хака.**
Соборъ, А. I. 408.

КУГЛЕРЪ, РУК. КЪ ИСТ. ИСКУССТВА.

- Хаммюнстеръ.**
Церковь, А. I. 540.
- Харлебеке (Гарлебеке).**
Церковь, А. I. 487.
- Хаэнъ.**
Соборъ, А. II. 293.
- Хейлигенблутъ.**
Церковь, Ск. II. 451.
- Хейлигенкрейцъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 541. II. 211;
вѣнчась. Ж. II. 172; крытый ходъ, А.
I. 541. II. 55; спальни, А. II. 55; по-
лодень, А. II. 211.
- Хейлингенштадтъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Хейлингенштадтъ, что въ Эйхсфельдъ.**
Часовня св. Анны, А. II. 51.
Церковь св. Маріи, А. II. 51.
Фундушевая церковь св. Мартина, А. II.
51. 112.
Церковь св. Эгидіи, А. II. 112.
- Хейлингкрейцъ.**
Цистерціанская церковь, А. II. 106.
- Хелать.**
Остатки памятниковъ, I. 326.
- Хемницъ.**
Монастырскій храмъ, А. II. 219.
- Херонея.**
Изваяніе, I. 155.
- Хлавпакъ.**
Остатки зданій, I. 20.
- Хольцменгенъ.**
Церковный порталъ, А. I. 545.
- Хоогстратенъ.**
Церковь, А. II. 232.
- Хоринъ.**
Монастырскій храмъ, А. II. 56.
- Хорсабадъ.**
Аспирійскіе памятники, А. и Ск. I. 57.
58. 59. 60.
- Хочкалько.**
Теокалли, А. I. 15. Ск. I. 24.
- Христіанія.**
Университетское собраніе древностей: пор-
талъ Тиндской церкви, I. 479.
По близости:
Остатки монастыря Говедезенъ, А. I. 563.
- Христемель.**
Замокъ, А. II. 120.
- Хуръ.**
Соборъ, А. I. 537. Ск. II. 448. 462.
- Хюттенбергъ.**
Богомольческая церковь: Марія Вейтмальсъ,
А. II. 212.

Ц.

Цветель.

- Фундушевая церковь, А. II. 107.
Цистерціанское аббатство, крытый ходъ,
А. I. 543.

Цвикау.

- Екатерининская церковь, Ж. II. 436.
Маринская —, А. II. 219. Ст. II. 448.
Ж. II. 433.
Гостянный дворъ, А. II. 219.

Цволле.

- Церковь Пресв. Богородицы }
— Видлеэжская } А. II. 236. 237.
— Миноритская }
— Михайловская, А. II. 236.

Цеденикъ (Зеденикъ).

- Монастырская постройка, А. II. 56.

Цезарей (Кайсаріа), въ Малой Азій.

- Мечеть и мавзолей, А. I. 333. 338. 339.

Цезарей въ Алжиріи см. Черчелль.

Цейцъ.

- Фундушевая церковь, А. I. 394.

Цельтингенъ.

- Церковь, А. II. 200.

Цербость.

- Церковь св. Варооломея, А. I. 532.
— св. Николая, А. II. 217.
Ратуша, А. II. 223.

Цизаръ.

- Замковая церковь, А. II. 222.

Цилли.

- Приходская церковь, А. II. 212.

Цинна.

- Монастырскій храмъ, А. I. 546. 547.

Цнаймъ см. Знаймъ.

Цугъ.

- Церковь св. Освальда, А. II. 204.

Цюльпихъ.

- Церковь, А. I. 386. 521. Ст. II. 451.

Цюрихъ.

- Гросмюнстеръ, А. I. 447; крытый ходъ,
А. I. 447. 448. 537. Ст. II. 580.
Водяная церковь, А. II. 204.
Доминиканская —, А. II. 44.

Цютфенъ (Зютфенъ).

- Церковь св. Вальбурга, А. I. 523. II. 236.

Ч.

Чалембромъ.

- Нагода, А. I. 301.

Чанулько.

- Остатки зданій, I. 21.

Чарльстонъ онъ Отмуръ.

- Церковь, А. II. 60.

Чарльтонъ Паркъ.

- У лорда Сёффольва, Ж. II. 368.

Чартампъ.

- Церковь, А. II. 128. *

Чатсвортъ.

- Картинная галерея, II. 408.
У герцога Девонширскаго: бенедикціональ
(благословення), I. 380.

Черрето.

- Церковь, аббатства, Ж. II. 190.

Черчелль (Шершель, Цезарей).

- Изваянія, I. 79.

Честеръ.

- Церковь св. Іоанна, А. I. 472.

Чефалу.

- Соборъ, А. I. 495. Ж. I. 513; крытый
ходъ, А. I. 573.

Чехирге (Чекирге).

- Мечеть, А. I. 339.

Чивитъ Веккія.

- Укрѣпленный замокъ, А. II. 277.

Чивитъ Кастеллана.

- Соборъ, А. I. 572; клиросныя затворы,
I. 572.

Чизвикъ.

- Картинная галерея, II. 412.

Чинамитс.

- Остатки построекъ, I. 21.

Читта ди-Кастелло.

- Соборъ, А. I. 504.
Церковь С. Тринита, Ж. II. 384. (2).

Чиченъ.

- Остатки построекъ, I. 20. 21. 27.
Изваянія, I. 24. 25.
Стѣнопиясь, I. 25.

Чичестеръ.

- Соборъ, А. I. 474. 562. II. 61. Ст. I. 502.

Чолула.

- Теоятли, А. I. 16.

Чунгугу.

- Остатки зданій, I. 20.

Ш.

Шалонъ.

- Столповая базилика, А. I. 246.

Шалонъ на Марнѣ (Шалонъ сюръ Марнѣ).

- Соборъ, А. I. 558. II. 28. 122. Ж. II.
95. 168.

- Церковь св. Іоанна, А. I. 468.

- Нотрадамъ (Пресв. Богородицы),
А. II. 11.

Шалонъ на Сонѣ (Шалонъ сюръ Сонѣ).

- Церковь, А. I. 459.

* Въ текстѣ: *Чатамъ*, по недосмотру.

- Шамбонъ.**
Круглая часовня, А. I. 455.
- Шамборъ.**
Замокъ, А. II. 287.
- Шап' лё-Дюкъ.**
Церковь, А. I. 441.
- Шапуръ.**
Остатки зданій, А. I. 271.
Изваянія, I. 273. 274. 275.
- Шаритё-Сюр' Луаръ.**
Церковь, А. I. 461. 552.
- Шарльё.**
Церковь мѣстнаго аббатства, А. I. 460.
Ск. I. 585.
- Шарру.**
Церковь, А. I. 464.
- Шартръ.**
Соборъ, А. I. 559. II. 16. 22. 23. 228.
Ск. I. 585. 586. II. 16. 80. 81. 142.
462. Ж. I. 603. II. 95; клиросная ограда, А. II. 228
Церковь С. Нерь, А. II. 23.
- Шатильонъ на Сенъ (Шатильон'сюр' Сенъ).**
Церковь, А. I. 459.
- Шафгаузенъ.**
Мюнстеръ, А. I. 447; крытый ходъ, А. I. 447.
- Швабахъ.**
Городская церковь, А. II. 216. Ж. II. 433; сѣнь, II. 216. 442.
- Шварцахъ.**
Церковь, А. I. 447.
- Шварц' Рейндорфъ.**
Церковь, А. I. 434. Ж. I. 508.
- Швацъ.**
Церковь, А. II. 209.
- Швейнцицъ.**
Католическая церковь, А. II. 221.
- Шверниъ.**
Соборъ, А. I. 549. II. 115. 222 Ск. II. 153.
- Шверте.**
Церковь, Ск. II. 452.
- Шейблингкирхенъ.**
Круглая часовня, А. I. 542
- Шёнау.**
Монастырская постройка, А. I. 525.
- Шёнгаузенъ.**
Церковь, А. I. 548.
- Шёнграбернъ.**
Церковь, А. I. 541. Ск. I. 581.
- Шённигенъ.**
Церковь св. Лаврентія, А. I. 445.
- Шесбургъ.**
Церковь съ сѣнью, А. II. 213 (2).
- Шпрасъ.**
Архитектоническ. обломки, I. 70.
Изваянія на скалахъ, I. 273.
- Ширштейнъ.**
У архиваріуса Хабеля, Ск. II. 158. 159.
- Шлаве.**
Маріинская церковь, А. II. 117.
- Шлагдорфъ.**
Церковь, А. I. 549.
- Шлезвигъ.**
Соборъ, Ск. II. 454.
- Шлейсгеймъ.**
Картиная галерея, II. 416. 426. (2). 428 (4). 436. 437.
- Шлетшадтъ.**
Главная церковь, А. II. 46. 106.
Церковь св. Вѣры, А. I. 536.
- Шнеэбергъ.**
Приходская церковь, Ж. II. 438.
- Шовниный.**
Церкви, А. I. 464.
- Шомальдъ.**
Церковь, А. I. 455.
- Шоргамъ.**
Церковь, А. I. 561.
- Шорндорфъ.**
Церковь, А. II. 203.
- Шоринъ.**
Главная церковь, А. II. 213.
- Шпейеръ.**
Соборъ, А. I. 387. 388. 389. 440. 524.
Ж. II. 537.
- Шпоигеймъ.**
Церковь, А. I. 522.
- Штаде.**
Церковь св. Вильгадія, А. II. 115.
- Штадт' плъмъ.**
Церковь, А. I. 533. II. 112.
- Штадтлонъ.**
Церковь, А. II. 220.
- Штандорфъ.**
Часовня, А. I. 528.
- Штаргардъ.**
Церковь св. Іоанна
— св. Маріи } А. II. 224.
Городская Дума
Ворота
- Штейеръ.**
Приходская церковь, А. II. 212.
- Штейнакирхенъ.**
Церковь св. Михаила, А. II. 211.
- Штейнгаденъ.**
Часовня, А. I. 539.

- Штейнгеймъ.**
Церковь, А. I. 437.
- Штейнфуртъ.**
Часовня, А. I. 438.
- Штендаль.**
Соборъ, А. I. 549. II. 223; крытый ходъ, А. I. 549; лекторій, II. 223.
Маріанская церковь, А. II. 223.
Ворота, А. II. 223.
- Штеттинъ.**
Церковь св. Іакова)
— св. Іоанна) А. II. 117.
Храмъ, А. I. 6.
- Штольпе.**
Маріанская церковь, А. II. 117.
- Штральзундъ.**
Церковь св. Іакова, А. II. 117. Ск. II. 453.
— Екатеринбургскаго монастыря, А. II. 57.
— Іоанновскаго монастыря, А. II. 224.
— св. Маріи, А. II. 223. 224; часовня св. Аполлонія при этой церкви А. II. 224.
Николаевская церковь, А. II. 117. Ск. II. 153. 158. 453.
- Штрасенгель.**
Богомольческая церковь, А. I. 107. Живопись по стеклу, II. 171.
- Штраубингъ.**
Іаковлевская церковь, А. II. 207; сѣнь, I. 209
Петровская церковь, А. I. 449.
- Штромбергъ.**
Приходская церковь, А. II. 50. 113.
- Штутгартъ.**
Церковь Больничная, А. II. 203; крытый ходъ, А. II. 203.
— св. Леонарда, А. II. 203.
— Фундушевая, А. II. 203. Ск. II. 476; каѳедра, II. 204.
Королевскій замокъ, Ж. II. 540.
Картинная галерея г-на Абеля, II. 414. 427 (2).
Художественный музей (Публичное собраніе), Ж. II. 417.
Королевскія публичная бібліотека, миниатюры, II. 170.
Королевская частная бібліотека, миниатюры, I. 511. 512. 592. II. 99.
У г-на Грюнейзена, рисунки, II. 430.
- Шульпфорте см. Форта.**
- Э**
- Э (Eu).**
Церковь мѣстнаго аббатства, А. II. 30.
- Эбербахъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 428. 525.
- Эбербротокъ.**
Церковь аббатства, А. II. 66.
- Эберндорфъ.**
Церковь, А. I. 450.
- Эбрахъ.**
Монастырскій храмъ, А. I. 527. II. 109.
- Эвора.**
Соборъ, А. I, 483.
- Эврѣ.**
Соборъ, А. I. 557. II. 227. Ск. I. 610.
Вѣчевая башня, А. II. 230.
- С. Эврѹ де-Монфѹръ.**
Купель, Ск. I. 500.
- Эггенфельденъ.**
Приходская церковь, А. II. 207.
- Эгеръ.**
Замокъ часовня, А. I. 528.
Францисканскій монастырь, Ск. II. 158.
- Эгльсге (островъ).**
Церковь св. Магна, А. I. 406.
- Эгина.**
Храмъ, А. I. 112. Ск. I. 116. 117.
- Эгперсъ.**
Монастырскій храмъ Пресв. Богородицы, А. I. 553.
- Эденбургъ (Oedenburg).**
Бенедиктинская церковь, А. II. 212.
Церковь св. Михаила, А. II. 212.
Часовня, А. I. 544.
Часовня Іоанна Крестителя, А. II. 212
- Эдигеръ.**
Церковь, А. II. 200.
- Эднбургъ.**
С. Джайльзъ, А. II. 130.
- Эдлицъ.**
Церковь, А. II. 211.
- Эдсхультъ.**
Церковь, Ж. II. 170.
- Эдфу см. Аполлнополь.**
- Эзани.**
Храмъ, А. I. 164.
- Эйзенахъ.**
Николаевская церковь, А. I. 531.
- Эйксенъ.**
Церковь, Ск. II. 454.
- Эйлейѳеи (Илнейя).**
Храмъ, А. I. 41.
Гробничныя Пещеры, Ск. I. 46.
- Эйона, островъ.**
Развалины собора, А. II. 67.
- Эйскирхень.**
Церковь, А. I 433. Ск. II. 451.

- Эйслебенъ.**
 Церковь св. Андрея, А. II. 217.
 — свв. Петра и Павла, А. II. 217.
- Эйхштеттъ.**
 Соборъ, А. I. 394.
- Эйюкъ.**
 Остатки сооруженій, А. и Ск. I. 73. 74. 98.
- Экбатана.**
 Обводныя стѣны, А. I. 63.
 Архитектурныя остатки, А. I. 66.
- Эксетеръ (Эгзетеръ).**
 Соборъ, А. I. 475. II. 127. Ск. II, 89. 146.
 Капитульный домъ, А. II. 238.
- Экуэнъ.**
 Замокъ, А. II. 288.
- Элевзисъ.**
 Храмъ Деметры, А. I. 127. 147. 148. 182.
- Элефанта.**
 Пещерный храмъ. А. I. 295. Ск. I. 299.
- Элифантна.**
 Храмъ, А. I. 41.
- Эли.**
 Соборъ, А. I. 405. 474. II. 61. 128. Ск. I. 502; Богородичная часовня, А. II. 128.
 Монастырскій храмъ, А. I. 473.
- Элида.**
 Статуя Афродиты, I. 133.
- Эллора.**
 Пещерный храмъ, А. I. 294. Ск. I. 298. 299.
- Эльвагенъ.**
 Фундушная церковь, А. I. 537.
- Эль-Асасіѳъ.**
 Храмъ А. I. 40.
- Эльбнигъ.**
 Маріинская церковь, А. II. 57.
- Эльгинъ.**
 Соборъ, А. II. 66.
- Эльдена.**
 Развалина церкви, А. I. 549.
- Эль-Джемъ см. Тисдръ.**
- Эльзенъ.**
 Церковь. Ск. I. 498.
- Эль-Кабъ см. Эйлейоіи.**
- Эль-Казръ.**
 Остатки зданій I. 64.
- Эльнъ.**
 Церковь, А. I. 400.
 Крытый ходъ, А. I. 551.
- Эльтгамъ.**
 Дворецъ, А. II. 243.
- Эльтенъ.**
 Церковь, А. II. 200.
- Эль-Хайзъ.**
 Христіанскій памятникъ, А. I. 219.
- Эльи сюр'Нуа. ***
 Церковь, А. II. 15.
- Элья (Lillas).**
 Церковь, А. I. 464.
- С. Эмпльионъ.**
 Горнокаменная, пещерная церковь, А. I. 464.
- Эммерихъ.**
 Мюнстеръ, А. I. 386. 387. Ск. II. 446. 459.
 Церковь св. Альгунды, А. II. 200.
- Эмсъ.**
 Церковь, А. I. 433.
- Энгельхольмъ.**
 Церковь, А. I. 243.
- Энгернъ.**
 Церковь, Ск. I. 498.
- Эпгеръ.**
 Церковь, А. I. 453.
- Эппезъ.**
 Церковь, А. I. 455.
- Энигеръ.**
 Церковь, А. I. 530.
- Энцидавръ.**
 Поликлетоны постройки, I. 128.
- Эрвитте.**
 Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
- Эрво (Airvaud).**
 Церковь, А. I. 555.
- Эрзерумъ.**
 Мавзолей и имареть, А. I. 333.
- Эриванъ.**
 Надгробныя памятники. А. I. 340.
- Эрпора.**
 Кумиръ Иракла, I. 103.
- Эрльс-Бартоны.**
 Церковь, А. I. 404.
- Эрманъ (Herment).**
 Церковь, А. I. 553.
- Эрментъ см. Гермонтидъ.**
- Эрпель.**
 Церковь, А. I. 521.
- Эрфуртъ.**
 Соборъ, А. II. 112. 217. Ск. I. 415. II. 457; крытый ходъ. А. II. 51.
 Церковь Августинская, А. II. 51.
 — Босоногихъ Братьевъ, А. II. 51. Ск. II. 151. 158.
 — Петербургская, А. I. 445.

* Въ текстѣ: *Альи*, по недосмотру.

- Церковь Проповѣдниковъ, А. II. 51. Ск. II. 149.
 — Регларская, Ск. II. 449. Ж. II. 433.
 — св. Севера, А. II. 51. 217. Ск. II. 443.
 У соборнаго дѣкана Вюршмидта, Ск. II. 443.
- Эршотъ (Ааршотъ).**
 Церковь, А. II. 124; лекторій, II. 233.
- Эскориаль (Эскуріаль).**
 Монастырь С. Лоренцо. А. II. 293. Ж. II. 386. 390.
- Эснѣ см. Латополь.**
- Эспадасинта.**
 Церковь, А. II. 132.
- Эссабуа см. Вади Себуа.**
- Эссѣ.**
 Кельтскій памятникъ, I. 4.
- Эссенъ.**
 Мюнстерскій храмъ, А. I. 367. 386. II. 200. Ск. I. 428.
 Въ ризницѣ Мюнстера: изукрашенный окладъ Евангелія, I. 418.
- Эсслингенъ.**
 Церковь св. Діонисія, А. I. 538. II. 106. 203; сѣнь, лекторій и купель, II. 204.
 — Пресв. Богородицы, А. II. 203. Ск. II. 148.
 — Больничная, А. II. 203.
 — св. Георгія, А. II. 44. 106.
 — св. Павла, А. II. 44.
 Часовня св. Николая, А. II. 203.
- Эсъ (Аіх).**
 Соборъ, А. I. 457. II. 231. Ж. II. 419; крытый ходъ, А. I. 551.
 Столповая базилика, А. I. 246.
 Прежде у г-на Клеріана, Ж. II. 419.
- Эфесь.**
 Храмъ, А. I. 112. 198.
- Эхингенъ.**
 Собраніе профессора Душа Ск. II. 418.
- Эхтернахъ.**
 Церковь св. Виллиброрда, А. I. 385.
- Эчміадзинъ.**
 Церковь, А. I. 325.
Эшенбахъ.
 Приходская церковь, А. II. 207.
- Ю.**
- Юкатанъ.**
 Остатки зданій, I. 18.
 Изваянія, I. 24. 25. 26. 27.
- С. Юліанъ (St. Julien).**
 Часовня, А. I. 467.
- Ютербогъ.**
 Церковь св. Маріи на гати, А. I. 452. 547.
 Городская дума, А. II. 223.
- Я.**
- С. Якобъ (св. Іаковъ, въ Богеміи).**
 Церковь, А. I. 451.
- С. Якъ.**
 Церковь, А. I. 543. Ск. I. 581.
 Часовня, А. I. 544.
- Ѳ.**
- Ѳевесса см. Тевеста.**
- Ѳера, островъ.**
 Статуя Аполлона, I. 116.
- Ѳеспін.**
 Статуя, I. 151.
- Ѳессалоника.**
 Церковь св. Варадія, А. I. 260.
 — св. Іліи, А. I. 260.
 — св. Георгія, А. I. 227. Ж. I. 237.
 Такъ-называемая Икантада, А. I. 198.
 Мечети, А. I. 245.
- Ѳисдръ см. Тистдръ.**
- Ѳорикъ (см. также Меренда).**
 Храмина, А. I. 128.

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВЪ.

А.

- Аальстъ, Эвертъ и Виллемъ ван, II. 519.
 Аартсенъ см. Артсенъ.
 Аббате, Пикколо делла, II. 392. 472.
 Абеле, Петръ ван, II. 488.
 Аванцо, Джакомо д', II. 193.
 Аверньо, Антуанъ, II. 462.
 Агасій, I. 187.
 Агаверхъ, I. 143.
 Агеладъ, I. 114.
 Агесандръ, I. 187.
 Агоракрить, I. 134.
 Агостино и Анджело Сізнескіе, II. 135. 162.
 Аграте, Марко, II. 362.
 Адамъ, А., II. 543.
 Адриансенъ, II. 519.
 Адрианъ ван' Утрехтъ, II. 518.
 Аввила, Піетро и Фарао, II. 530.
 Аверъ, Іаковъ, II. 427.
 Аламани, Піетро, II. 337.
 Аламано, Джованни, II. 195.
 Алезіо, Матео Пересъ де, II. 479.
 Алени, Томмазо де, II. 335.
 Алессі, Галеаццо, II. 279.
 Алкаментъ, I. 134.
 Алкунинъ, I. 255.
 Аллегретто ди Нуціо, II. 196.
 Аллегри, Антоніо, II. 337.
 — , Помпоніо, II. 376.
 Аллори, Алессандро, II. 468.
 — , Кристофано, II. 492.
 Алунно, Пикколо, II. 343.
 Альба, Макрино д', II. 335. 336.
 Альбани, Франческо, II. 491. 514.
 Альберонъ, I. 520.
 Альберти, Лео Батиста, II. 264. 282.
 Альбертинелли, Маріотто, II. 377.
 Альберто ди-Арнольдо, II. 164.
 Альгарди, Алессандро, II. 284. 484.
 Альдгреверъ, Генрихъ, II. 436. 526.
 Альдиггеро да-Цевіо, II. 193.
 Альтдорферъ, Альбрехтъ, II. 436. 526.
 Альтобелло Мелоне, II. 343.
 Амадео, Джованни Антоніо, II. 272. 317.
 Амальтео, Помпоніо, II. 401.
 Амато, Антоніо д', II. 351.
 Амбергеръ, Христофъ, II. 432.
 Амеліусъ, Іоаннъ, II. 232.
 Амманати, Бартоломмео, II. 282. 467.
 Ангишоло, Софонисба, II. 486.
 Ангъд, Франсуа, II. 486.
 Андерлонн, Піетро, II. 531.
 Андрѣ, Жюль, II. 544.
 Андреа ди-Джакомо д' Оньябене, II. 165.
 — ди-Лувджи, II. 346.
 — да-Мурано, II. 196.
 — ди-Чоне, II. 164. 185.
 Андреази, Ипполито, II. 392. *
 Андреани, Андреа, II. 523.
 Андреоли, Джорджіо, II. 306. 471.
 Андросевиъ, I. 134.
 Анзегисъ, I. 255.
 Анкини, Франческо, II. 364.
 Ансельми, Микельанджело, II. 376.
 Ансельмъ, I. 503.
 Ансуино, II. 332.
 Антелами, Бендетто, I. 503. 570. 587.
 Антимахидъ, I. 112.
 Антистатъ, I. 112.
 Антифилъ, I. 160.
 Антониесъ, Хозефъ, II. 503.
 Антонелло да-Мессана, II. 338 (2).
 Анъоло, Баччіо д', II. 273. 277.
 — , Габріэле д', II. 270.
 Анчимій, I. 242.
 Апендесъ, I. 160.
 Аполлодоръ, I. 143.
 Аполлодоръ, изъ Дамаска, I. 196.
 Аполлоній Аонійскій, I. 187.
 — изъ Траллеса, I. 167.
 — (Новогресь), I. 605.
 Аппіани, Пикколо, II. 370.
 Апсховенъ, Т., II. 508. 519.
 Ардикъ, I. 120.
 Арегіо, Павло де, II. 479.
 Арельяно, Гуанъ де, II. 520.

* Въ текстѣ: *Андреали*, по недосмотру.

- Аретузи, Чезаре, II. 374.
 — , Пеллегрини, II. 393.
 Аристидъ, I. 159.
 Аристокль, I. 118.
 Аристонидъ, I. 167.
 Арлеръ, Генрихъ, II. 202.
 — , Петръ, II. 108. 109. 149.
 Арнольфо ди-Камбіо, I. 591. II. 74. 77. 92. 133. 161.
 Арнольфо, мастеръ, онъ же.
 Аррино, вль-Кавальеръ д', II. 468.
 Аррасъ см. Матвѣй Аррасскій.
 Арсенъ Петръ, прозв. Лангелпійръ, II. 475.
 Артуъ, Якобъ ван', II. 515.
 Аспертини Гвидо } II. 348.
 — , Амико }
 Асперъ, Гансъ, II. 432.
 Аспетти, Тиціано, II. 361.
 Аспирукъ, Францъ, II. 529.
 Асселинъ, Іоаннъ, II. 517.
 Ассизи, Тиберио д', II. 347.
 Астль, Леонгардъ, II. 429. 451.
 Асхъ *, Петръ ван', II. 515.
 Аттаванте, II. 327.
 Аурія, Доменико д', II. 363.
 Афингеръ, II. 538.
 Ахенбахъ, Андрей } II. 544.
 — , Освальдъ }
 Авинодоръ, I. 187.
- Б.**
- Бадалокки, Систо, II. 494.
 Бадахосъ, Гуанъ де, II. 293.
 Базанти, Марко, II. 340.
 Базеджо, Петръ, II. 138.
 Байё-н-Сувинсъ, Франческо, II. 504.
 Багѣйзенъ, Лудольфъ, II. 513.
 Баленъ, Генрихъ ван', II. 497.
 Балѣшу, Жакъ, II. 529.
 Бальдини, Баччіо, II. 524.
 Бальдовинетти, Алессіо, II. 325.
 Бальдунгъ Гринъ, Гансъ, II. 428.
 Бальдуччіо, Джованни ди, II. 165.
 Бамбайя, II. 362.
 Бамбоччіо, Антоніо, II. 318.
 — (Петръ ван' Лваръ), II. 510.
 Бандинелли, Баччіо, II. 357.
 Бандини, Джованни, II. 467.
 Баньякавалло, Бартоломмео, II. 394.
 Барбарелли, Джорджіо, II. 396.
 Барбарисъ, Джакомо де, II. 340.
 Барбіери, Джованни Франческо, II. 491.
 Барди, Донато ди Бетто (Донателло), II. 306. 319.
 — , Симоне ди-Бетто, II. 308.
 Барі, II. 539.
 Баризанъ, I. 505.
- Бариле, Антоніо } II. 273.
 — , Джованни }
 Барна, II. 189.
 Барнаба Моденскій, II. 194. 195.
 Барочціо, Джакомо. (Виньіола), II. 279. 295.
 Бароччіо, Федерико, II. 492.
 Барри, Джемъ, II. 506. 507.
 Бартоли, Піетро Санти, II. 530.
 Бартоло, Доменико ди, II. 190.
 — , Тадео ди, II. 189. 342.
 Бартоломмео д'Алеманья, II. 330.
 — , Маэстро, II. 248. 266. 314.
 — , Школай ди, I. 591,
 — , Фра, II. 376.
 Бартолоцци, Франческо, II. 531.
 Баскенисъ, Эваристо де, II. 520.
 Бассано, Джакомо, Франческо и Лсандро, II. 470.
 Бассенъ, Б. ван', II. 513.
 Бацци, Джанантоніо, II. 372.
 Беатрицетъ, II. 525.
 Бёблингеръ, Гансъ, II. 203.
 — , Матвѣй, II. 203 (2).
 Бега, Корнеій, II. 508.
 Бегарелли, Антоніо, II. 362.
 Бегайъ (Бегайль, Бегемъ), Варооломей, II. 436. 526.
 — , Гансъ старшій, II. 215.
 — , Гансъ Зебальдъ, II. 436. 526.
 Бегасъ, Карль, II. 542. *
 Бегейнъ, Авраамъ, II. 517.
 Бёйкеларъ, Іоахимъ, II. 475.
 Бекеръ, Карль } II. 543.
 — , Яковъ }
 Беккафуми, Доменико, II. 372.
 Беккарудци, Франческо II. 401.
 Белли, Валеріо II. 363
 Беллини, Джакомо, отецъ, II. 196.
 — , Джентиле, II. 320. 339.
 — , Джованни, II. 339.
 Беллиніано, Витторе, II. 340
 Белло, Марко, II. 340.
 Беллотто, Бернардо, II. 516.
 Бельтраффіо, Джов. Антоніо, II. 370.
 Бенвенути, Піетро, II. 270.
 Бендеманъ, Эдуардъ, II. 542.
 Бенешъ, мастеръ, II. 213 214.
 Бенессій, Каноникъ, II. 170.
 Бёнишъ, II. 544.
 Бенонцо, М., II. 192.
 Бергамаско, Гульельмо, II. 266 (2). 360.
 — , Боло, II. 266.
 Бергенъ, Диркъ ван', II. 517.
 Берестраатенъ, Янъ, II. 513.
 Береттини, Піетро, II. 284. 494.
 Беръ, Жакъ де II. 168.
 Берингеръ, I. 369.

* По иѣмецкому произношенію: *Ливъ*.* Въ текстѣ: *Беги*, ошибкою; должно читать: *Бегаса*.

- Берггейденъ, Гергардъ, II. 514.
 Берггейтъ, Николай, II. 517. 528.
 Берна, II. 189.
 Бернадзано, II. 370.
 Бернарди да-Кастель Болоньезе, Джованни,
 II. 364.
 Бернардино ди-Бетто, II. 346.
 Беривардъ, I. 428.
 Беринни, Лоренцо, II, 2*3. 483.
 — , Пьетро, II. 483.
 Берругуэте, Алонсо, II. 479. 480.
 Бертольо, II. 319.
 Беттеллини, Пьетро, II. 531.
 Беттера, Бартоломмео, II. 520.
 Бетто Барди, Донато ди, (Донателло), II. 306.
 319.
 Бетто, Бернардино ди, II. 346.
 Бечерра, Гаспаръ, II. 479.
 Видувнъ, I. 504.
 Визамани, I. 608.
 Визуччио, Леонардо де, II. 195. * 349.
 Бьянкъ, Яковъ, II. 437. 526.
 Висоло, Пьерфранческо, II. 340.
 Виюве, Э. де, (де-Бьевъ), II. 541.
 Виччи ди-Лоренцо, II. 188.
 — , Нери ди, II. 188.
 Вянго, Бартоломмео, II. 280.
 Вьяръ, Фр., II. 543.
 Влезерь, Г., II. 538.
 Влейотрэй, II. 542.
 Влесь, Герри де, II. 418.
 Влехецъ, II. 544.
 Влйкъ, Д. де, II. 513.
 Влокландъ, Антонъ, II. 474.
 Влолъ, Конрадъ, II. 478.
 Влондель, Ланцелотъ, II. 418.
 Влумаартъ, Авраамъ, II. 475.
 Влумень, I. Ф. ван', (Оризонте), II. 515.
 — , I. П. ван', (Стандаартъ), II. 510.
 Влогартъ, Мартинъ ван' ден', II. 486.
 Водтъ, Юг. де, II. 296.
 Бозелли, Пьетро, II. 477.
 Бозио, II. 539.
 Бойрмансъ, Теодоръ, II. 497.
 Бокгоретъ, Юг., II. 497.
 Боккардо, Доменико, II. 288.
 Боккачино, Боккаччио, II. 335.
 Болонья, Джованни да, II. 467.
 — , Пеллегрини да, II. 394.
 Болъ, Фердинандъ, II. 500.
 Больджи, Андреа, II. 484.
 Болъду, Джованни, II. 320.
 Болъсвертъ, Схельте а, II. 528.
 Боназоне, Джулио, II. 525.
 Бонакорси, Пьетро, II. 393.
 Бонаннъ, I. 486. 504. 505.
 Бонвичино, Алессандро, II. 400.
 Бонарроти, Микельанджело, II. 277. 278.
 355. 379. 466.
 * Въ текстъ: *Висуччио*, по недосмотру
 Бонёръ, Роза, II. 545.
 Боля, Сильвестро де, II. 351.
 Бонифацио да Верона, II. 400.
 Бонконсилью, Джованни, II. 342.
 Боннъ, Этьеннъ де, II. 69. 130.
 Боно, изъ Феррары, II. 332.
 — , М. Бартоломмео, II. 267.
 Бонозь см. Гаттонъ.
 Бономо, Джакобелло де, II. 195.
 Бонония, Виталль де, II. 193.
 Бонцанья, Федерико, II. 467.
 Бонци, П. П., II. 519.
 Бонъ Амигъ, I. 504.
 Борсетригъ, Конрадъ, II. 452.
 Боргоньоне, Амброжо, II. 268. 335.
 Боргонья, де, II. 289.
 — , Филиппе де, II. 464.
 Бордоне, Нарисъ, II. 401.
 Борромани, Франческо, II. 284.
 Борсумъ, А. ван', II. 513.
 Боссиутъ, Францъ ван', II. 487.
 Босхартъ, II. 497.
 Боттичелли, Сандро, II. 323.
 Ботъ, Андрей, II. 510. 528.
 — , Иоаннъ, II. 515. 528.
 Бохольтъ, Францъ фон', II. 526.
 Бошъ (Босъ). Иеронимъ, II. 414.
 Бракенбургъ, Р., II. 508.
 Браманте, II. 268. 275. 334.
 Брамантино, Агостино ди, II. 334.
 — , (Бартолом. Суаран), II, 334.
 355.
 Брамбилля, Франческо, II. 362.
 Брамерь, Леонардъ, II. 500.
 Брандель, Петръ, II. 501.
 Браскасса, II. 545.
 Браччи, Пьетро, II. 484.
 Брета, Иоаннъ фон', (Иоаннъ изъ Бреды),
 II. 518.
 Брёдерлейнъ, Мельхиоръ, II. 168.
 Брей, Георгъ, II. 436.
 Брейгель Авраамъ, II. 519.
 — , Иоаннъ, II. 475. 508. 512. 519.
 — , Петръ старшій, II. 475. 508.
 — , Петръ младшій, II. 475. 508.
 Брейнъ, Варооломей де, II. 422.
 Брекеленкампъ, К. ван', II. 508.
 Бренъио, Антонио II. 266. 315.
 — , Лоренцо, II. 315.
 — , Паоло, II. 315.
 Брешія, Джов. Антонио да)
 — , Джов. Марія да) II. 525.
 Брезенбергъ, Варооломей, II. 515. 516.
 Брель, Павелъ, II. 514.
 Бриаксидъ (Вриаксидъ), I. 150.
 Бриоско, II. 359.
 Бронзино, Анджело, II. 468.
 Броссъ, Жакъ де, II. 288.
 Брууэръ, Адрианъ, II. 508.
 Бруггеръ, Фр., II. 539.

Брунеллески, Филиппо, II. 261. 308.
 Брунсбергъ, Генрихъ, II. 222.
 Брюгге, Рожье ван', II. 410.
 Брюггеманъ, Гансъ, II. 454.
 Буджардини, Джулиано, II. 378.
 Булсбаумъ, Гансъ, II. 211. 212. 441.
 Буркмайръ, Гансъ, II. 437. 522.
 — , Томасъ, II. 437.
 Буланъ, Жанъ, II. 288.
 Бустаменте, II. 293.
 Бусто, Агостино, II. 362.
 Бустино, иль-, II. 489.
 Буттиноне, Бернардино, II. 333.
 Буффальяко, II. 186.
 Бушэ, Франсуа, II. 506.
 Бьюикъ, Томасъ, II. 523.
 Бюстрёмъ, II. 535.

В.

Вага, Пиэринъ дель, II. 393.
 Вагнеръ, Гансъ, II. 436.
 Вазари, Джорджио, II. 279. 468.
 Валантенъ, Монъ, II. 493.
 Вало, Андреа делла, II. 281.
 Валь д' Арно, Фачио Бембо, II. 335.
 Вальдельвира, Педро де, II. 293.
 Вальдееъ, Гуанъ де, II. 503.
 Вальдмюллеръ, Ф. II. 543.
 Валькенбургъ, Диркъ, II. 518.
 Вальскапелль, Яковъ, II. 519.
 Вальхъ, Яковъ, II. 433.
 Ванвители, Лодовико, II. 284. 285.
 Ванни, Франческо, II. 468. 492.
 Вануччи, Пиэтро, II. 344.
 Ванперсъ, Г., II. 541.
 Варгасъ, Луисъ де, II. 479.
 Варотари, Алессандро, II. 494.
 Васковъ, Алонсо, II. 502.
 Васко, Гранъ, II. 420.
 Вателэ, II. 544.
 Ватерао, Антонио, II. 512. 528.
 Ватто, Антуанъ, II. 511.
 Вахъ, В., II. 542.
 Ваюкль, I. 114.
 Веберъ, А., II. 544.
 Вёдь, I. 153.
 Вейде, Рожье ван' дер', II. 416.
 Вейденъ, Рожье ван' дер', II. 409. 410.
 Вейнантъ, Иоаннъ, II. 512.
 Вейреръ, Стефанъ, II. 202. 448.
 Вейтъ (Фейтъ), Филиппъ, II. 537.
 Веккьотта, Лоренцо, II. 272. 301.
 Веласкесъ де-Сильва, Донъ Діаго, II. 502.
 520.
 Веласко, Антонио, II. 504.
 Веллано, Джакомо, II. 308. 319.
 Вельде, Адрианъ ван' де, II. 517.
 — , Вильгельмъ ван' де, II. 513.
 Вельдевъ, Генрихъ фон', I. 594.

Венето, Никколо, II. 195.
 Венеція, Агостино да, II. 525.
 Венециано, Антонио, II. 186.
 — Лоренцо, II. 195.
 Вениуъ, Оттонъ, II. 474.
 Вение, Адрианъ ван' дер', II. 516.
 Вениусти, Марчелло, II. 381.
 Вербукговенъ, II. 545.
 Веркозье, Янъ и Николасъ, II. 509.
 Верла, Франческо, II. 342.
 Вернэ, Жозефъ, II. 516.
 — , Орисъ, II. 541.
 Верниеръ, Иосифъ, II. 501.
 — фон' Тегернзеъ, I. 594.
 Вернъ, Кло де, II. 145.
 Верокію, Андрей, II. 308. 309. 310. 327.
 Веронезе, Павелъ, II. 469.
 Верхейръ, Л., II. 513.
 Верхуринъ, А., II. 510.
 Верфъ, Адрианъ ван' дер', II. 509.
 — , Петръ, ван' дер', II. 509.
 Весталъ, Ричардъ, II. 507.
 Вестъ, Бенджаминъ, II. 506.
 Вехтеръ, Эбергардъ, II. 536.
 Вечеллио, Марко, II. 400.
 — , Ораціо, II. 400.
 — , Тициано, II. 340. 365. 398.
 — , Франческо, II. 400.
 Везникъ, Иоаннъ, II. 518.
 Везнъ, Мартинъ ван', II. 418.
 — , Октавій ван', II. 474.
 Виварини, Антонио, II. 195.
 — , Бартоломео, II. 336.
 — , Луиджи, II. 337.
 Вигерипъ, Филиппъ фон', II. 289.
 Вико, Энев, II. 525.
 Викторъ (Фикгооръ), Янъ, II. 500.
 Вилгельмъ, I. 503.
 Виллартъ, Адамъ, II. 513.
 Вилле, Юг. Георгъ, II. 530.
 Виллебортъ, Томасъ, II. 497.
 Виллерамъ, I. 593.
 Вильгельмъ Иннебрукскій, I. 486. 176.
 — , Мастеръ (кельвискій), II. 158.
 176.
 — , Мастеръ изъ Марбурга, II. 106.
 — , Мастеръ изъ Сауса (Гильюмъ),
 I. 562. II. 16.
 Вильденъ, Янъ, II. 512.
 Вильдъ, Гансъ, II. 440.
 Вильги Давидъ, II. 544.
 Вильсонъ, Ричардъ, II. 516.
 Вильядомать, Антонио, II. 504.
 Вильямъ (Гильюмъ), мастеръ англичанинъ,
 I. 562.
 Вильясисъ, Николасъ де, II. 502.
 Видманъ, Ф., II. 539.
 Вилкобоомъ, Давидъ, II. 512.
 Вилкельманъ, Иоаннъ, II. 534.

Винтергальтеръ, Фр. Кс., II. 541.
 Винченци, Антонио, II. 137.
 Винчи, Гауденцио, II. 370.
 —, Леонардо (Леонардо) да, II. 268. 354.
 365. 366. 367. 368.
 Виньйола, II. 279. 295.
 Витале далле-Мадонне, II. 193 (2).
 Вити, Тимотео, II. 394.
 Витони, Вентура, II. 264.
 Витринга, В., II. 513.
 Витте, Каспаръ де, II. 515.
 —, Ливинъ де, II. 413.
 —, Петръ де (прозванный Кандидо), II. 474. 477.
 —, Петръ де (пейзажистъ), II. 515.
 —, Эмануэль де, II. 513.
 Виторія, Алессандро, II. 361.
 Вишеръ, Корнелій, II. 528.
 Вианенъ, Наулусъ ванъ, II. 478.
 Виолае лё-Дюкъ, II. 536.
 Влэйгеръ, Симонъ де, II. 513.
 Влэйтъ, Юрисъ ванъ, II. 500.
 Вогелонъ, I. 520.
 Войсъ, Ари де, II. 509.
 Вольвинусъ, I. 263.
 Вольгемутъ, Михаилъ, II. 432. 448. 522.
 Вольпато, Джованни, II. 530 (2).
 Вольтерра, Даниэле да, II. 381.
 —, Франческо да, II. 187.
 Вольфъ, Альбертъ, II. 538.
 —, В. (точнѣе Вольффъ), II. 538.
 Востерманъ, II. 528.
 Вось, Корнелиусъ де, II. 497.
 —, Мартинъ де, II. 474.
 —, Науль де, II. 518.
 Вотъе, II. 543.
 Врйе, Адриаль, II. 475.
 Врйндтъ, Францъ де, II. 474.
 Врйсъ, Адрианъ де, II. 477.
 —, I. P. де, II. 513.
 Вуверманъ, Петръ, II. 518.
 —, Филиппъ, II. 517.
 Вудлетъ, Вильямъ, II. 531.
 Вурмсеръ, Николай, II. 175.
 Вурцельбауэръ, Бенедиктъ, II. 477.
 Вузъ, Симонъ, II. 493.

Г.

Гаансбергонъ, I. ванъ, II. 516.
 Гаарлемъ, Гергардъ ванъ, II. 414.
 —, Диркъ ванъ (Дирикъ Стюрбаутъ), II. 414.
 —, Корнелиусъ ванъ, II. 475.
 Гадди, Анджеоло, II. 134. 185.
 —, Гадио, I. 606.
 —, Таддео, II. 134. 183 (2).
 Гайдоръ, Симонъ, II. 444.
 Галиссо, Галасси, II. 332.
 Галлбъ, Луи, II. 541 (2).

Гальсъ, Францъ, II. 498.
 Гальтеріо, I. 567.
 Гаменъ, Гуанъ ванъ деръ, II. 520.
 Гамерани, Джованни, II. 488.
 —, Оттоне и Эрменеджилдо, II. 488.
 Гаммереръ, Гансъ, II. 441.
 Гандини, Джорджіо, II. 376.
 Ганюффенъ, Юргъ, II. 208.
 Гаравалья, Джовита, II. 531.
 Гарбо, Рафаэлинъ дель, II. 329.
 Гарви, Маттео I II. 272.
 —, Томмазо I
 Гардені, Гильюмъ дю, II. 143.
 Гарджуоли, Доменико, II. 515.
 Гаровало, Бенвенуто, II. 394.
 Гатта, Бартоломмео, дельа, II. 327.
 Гатти, Бернардино, (иль-Солро), II. 376.
 Гаттонъ, прозванный Болосомъ, I. 376.
 Гаудтъ, Генрихъ ванъ, II. 528.
 Гварди, Франческо, II. 516.
 Гварини, Камилло, II. 284.
 Гваріанто, II. 194.
 Гверчино, II. 491. 514.
 Гвидетто, I. 569.
 Гвидо да Комо, I. 587.
 — да Сіэна, I. 605.
 Гвизони, Фермо, II. 392.
 Гвильельмъ (Гвильдельмъ), I. 503. 512.
 Геберъ (Джеберъ), I. 329.
 Гегенбауръ, Ант. фонъ, II. 540.
 Гедлингеръ, Иоаннъ Карлъ, II. 488.
 Гейдель, Г., II. 539.
 Гейдель, Иоаннъ ванъ деръ, II. 514.
 Гейзенъ, Петръ, II. 512.
 Гейльдъ (Жанъ Гуальдо), II. 228.
 Гейнлейбъ, Генрихъ, II. 544.
 Гейнцъ, Матвѣй, II. 204.
 Гейсманъ, Корнелисъ, II. 515.
 Гейсумъ, Иоаннъ ванъ, II. 519.
 Гельвигъ, Яковъ, II. 444.
 Гельдеръ, Арендъ де, II. 500.
 Гельмонтъ, М. ванъ, II. 508.
 Гельстъ, Вароломей ванъ деръ, II. 498.
 Гемессенъ, Зиль, II. 417.
 Генель, Эристъ, II. 539.
 Генрихъ Балверъ, II. 109.
 —, Гмюндскій, II. 136.
 —, Мастеръ, II. 443.
 Генсборо, Томасъ, II. 506. 516.
 Гентъ, Гергардъ ванъ, II. 413.
 —, Юстъ ванъ, II. 409.
 Генцъ, Г., II. 534.
 Герардо, II. 327.
 —, далле Потти, II. 500.
 Гергардъ, Губертъ, II. 477.
 — ванъ Гентъ, II. 413.
 — ванъ Гаарлемъ, II. 414.
 — фонъ Риде, мастеръ, II. 42.
 Герель, II. 535.

Герингъ, Іоаннъ, II. 513.
 Герле, мастеръ Вильгельмъ, II. 176.
 Герленъ, Іессе, II. 424.
 — , Фридрихъ, II. 423. 447.
 Гермогенъ, I. 148. 149.
 Гермокреонъ, I. 166.
 Герольдъ Вольфъ Іеронимъ, II. 486.
 Геррера, Гуанъ де, II. 293.
 — , Франсиско де, II. 502.
 Гертнеръ, Фр. фонъ, II. 536.
 Гессъ, Генрихъ, II. 537.
 — , Петръ, II. 543.
 Геэмъ, Іоаннъ Давидъ де, II. 519.
 — , Корнелій де, II. 519.
 Гезре, Лука де, II. 474.
 Гиберти, Лоренцо, II. 272. 302 и далѣе.
 Гибсонъ, Джонъ, II. 538.
 — , Ричардъ, II. 506.
 Гизи, Джорджіо, Адамъ и Діана, II. 525.
 Гильдебрандтъ, Эдуардъ, II. 542. 544.
 Гирландайо, Доменико, II. 326.
 — , Давиде и Бенедетто, II. 327.
 — , Ридаріо, II. 378. 386.
 Гиришогель, Августъ, II. 526.
 — , Фейтъ, II. 439.
 Гислбертъ, I. 585.
 Гитіаль, I. 114.
 Гитторфъ, I. I., II. 535.
 Главкій, I. 114.
 Главкъ, I. 113.
 Гладахальсъ Яковъ, II. 478.
 Глауберъ, Іоаннъ, II. 515.
 Гликонъ, I. 187.
 Глокендонъ, Николай, II. 436.
 Гоббо, иль, II. 362.
 — иль де Караччи, II. 519.
 Гогартъ, Вильямъ, II. 511.
 Гогбъ, III., II. 544.
 Годъ, Стефанъ и Мельхіоръ, II. 459.
 Годфруа миниатюристъ, II. 419.
 — , иль Готфр. Эліасъ, II. 476.
 Гойснъ, Іоаннъ ванъ, II. 512.
 Голландъ, Стевенъ ванъ, II. 478.
 Голларъ, Венцель, II. 529.
 Голль, Эліасъ, II. 295. 296.
 Гольбейнъ, Гансъ, дѣдъ, II. 426.
 — , Гансъ, старшій, II. 426.
 — , Гансъ, младшій, II. 431. 523.
 Гольціусъ, Генрихъ, II. 527.
 Гомесъ, Севастьянъ, II. 503.
 Гондекутеръ, Мельхіоръ, II. 518.
 Гондіусъ, Авраамъ, II. 518. 528.
 Гонтгорстъ, Гергардъ, II. 500.
 Гоогъ, Петръ де, II. 509.
 Гопферъ, Даниэль, II. 526.
 Госсаргъ, Іозинъ, (Мабузъ), II. 417.
 Готанонъ, Гиль де, II. 290.
 Готфридъ, I. 374.
 Готфр. Эліасъ, II. 476.
 Готманъ, Николай, II. 217.

Гоццолі, Беночцо, II. 324. 325.
 Граагъ, Барентъ, II. 510.
 Грабнеръ, Андрей, II. 441.
 Граначчи, Франческо, II. 327.
 Грано, дель, II. 376.
 Гранъ Васко, II. 420.
 Грѣзъ, Ж. Б., II. 511.
 Греко, иль, II. 364.
 Грималли, Джов. Франческо, II. 514.
 Гриммеръ, Гансъ, II. 437.
 Гриффъ, Іоаннъ, II. 515.
 Гро, II. 535.
 Гроссо, Никколо, (Капарра), II. 273.
 Груамонсъ, I. 503.
 Груденъ, Николай, II. 222.
 Грюневальдъ, Матвѣй, II. 437.
 Гуальдо, Жанъ, (Сейльдъ), II. 228.
 — , Маттео ди, II. 342.
 Гуанъ, Пётіі, II. 464.
 — , де-Севиалья, II. 503.
 — , де-Толедо, II. 520.
 Губертъ, I. 588.
 Гувина, Андрей, I. 588.
 Гуде, II. 544.
 Гужонъ, Жанъ, II. 288. 472.
 Гусъ, Гуго ванъ деръ, II. 409.
 Гуччо, Агостино ди, II. 263. 313.
 Гюбнеръ, Юлій, II. 542.
 — , Карлъ, II. 543.
 Гюбшъ, Генрихъ, II. 536.
 Гюдснъ, II. 544.
 Гюльцъ, Іоаннъ, II. 205.
 Гюзъ, Поль, II. 544.

Д.

Давидъ, Жакъ Луи, II. 535.
 — , Пьерръ Жанъ, II. 539.
 Давишъ, I. 153.
 Даміано да Бергамо, II. 273.
 Дамофонтъ, I. 149.
 Дангаузерь, I., II. 543.
 Даниекеръ, Іоаннъ Генрихъ фонъ, II. 535.
 Данте Джироламо, II. 400.
 Дантъ, Винченціо, II. 467.
 Данчартъ, II. 464.
 Дафиндъ, I. 149.
 Дечерь, Э., II. 537.
 Дедадь, I. 104.
 Дежардёнъ, Мартенъ, II. 486.
 Ден. Маттео, II. 524.
 Дейтъ, Севастьянъ, II. 436.
 Дейкъ, Антоиъ ванъ, II. 497.
 — , Филиппъ ванъ, II. 509.
 Делакруа, Эженъ, II. 541.
 Деларбшъ, Поль, II. 541.
 Долорья, Филиберъ, II. 288.
 Денперъ, Базлгаръ, II. 501.
 Донтои, Антонио, II. 315.

Деэленъ, Д. ван', II. 513.
 Джакобелло и Пиетро Паоло изъ Венеція,
 прозванные далле-Массенъе, II. 162. 166.
 Джакомо делла-Фонте, II. 300.
 Джемсонъ, Джорджъ, II. 506.
 Джонъ, Иняго, II. 294.
 Джуvara см. Ивара.
 Дзелотти, Батиста, II. 570.
 Дзошио, Марко, II. 332.
 Дивино, эль, (Моралесъ), II. 479.
 Дивутадь, I. 101.
 Димитрій, I. 134.
 Динократъ, I. 163.
 Дипенбекъ, Авраамъ ван', II. 496.
 Дипенъ, I. 113.
 Дипрамъ, А. II. 508.
 Диркъ ван' Гаарлемъ II. 414.
 Дитрихъ, Хр. В. Э., II. 501.
 Диаманте, Фра, II. 323.
 Диана, Бенедетто, II. 341
 Диогенъ, I. 188.
 Дионисій, I. 143.
 Диоскоридъ, I. 190.
 Диотисальви, I. 485. 606.
 Добсонъ, Вильямъ, II. 506.
 Довіо, Джованни Антонио, II. 279.
 Дольчебоно, Джованни, II. 269.
 Дольчи, Карло, II. 492.
 Доменикино, II. 284. 490. 514.
 Доменико ди-Бартоло, II. 190.
 Доминичи, Петръ, II. 349.
 Донателло, II. 306. 307. 319.
 Дондзелли, Пиетро и Инполито, II. 350.
 Дориний, Николай, II. 529.
 Досси, Доссо, II. 395.
 Доу, Гергардъ, II. 509.
 Доугеръ, Адольфъ, II. 442.
 Дрелдъ, Пьерръ, II. 529.
 Дрокъ, Фр., II. 538.
 Друзъ, I. 572.
 Дуббельсъ, Гендрикъ, II. 513.
 Дудерштадтъ, Генрихъ фон', II. 179.
 Дуйсбергеръ, Конрадь, II. 488.
 Дува, Джованни дель, II. 279.
 Дусъ, Якобъ ван' дер', II. 519.
 Луччио ди-Боннинсеня, I. 606. 607.
 Дюбанъ, II. 535.
 Дюгё, Каспаръ, II. 514.
 Дюжарденъ, Шарль, II. 517.
 Дюгъ Жан'лэ, II. 510.
 Дювсегге, Викторъ и Генрихъ, II. 423.
 Дюпрё, Жоржъ и Гильюмъ, II. 488.
 Дюпрё, II. 544.
 Дюрё, II. 539.
 Дюреръ, Альбрехтъ, II. 434. 460. 461. 522.
 526.
 Дюсартъ (Дузартъ), Кори., II. 508. 528.
 Дюфренуа, Шарль Альфонсъ, II. 505.

Ж.

Жакёвраръ, II. 169.
 Жакёменъ изъ Коммессі, II. 201.
 Жанё, II. 419.
 Жеганъ де-ла-Верта, II. 146.
 Желё, Клодь, II. 514.
 Жераръ, Фр., II. 535.
 Жерико, II. 535.
 Жирардонъ, Франсуа, II. 486.
 Жозъ, Ганнъ, II. 144.
 Жиродё, II. 535.
 Жувёне, Жанъ II. 506.
 Жюсть, Жанъ, II. 463.

З

Заидратъ, Іоакимъ фон', 501.
 Заотлевенъ (Сахтлевенъ), Германъ, II. 515.
 Зависисъ, I. 158.
 Зейль, Теодоръ ван', II. 475.
 Земиеръ, Г., II. 535.
 Зессельшрейберъ, Георгъ, II. 459.
 Зезманъ, II. 513.
 Зигель, Лудвигъ фон', II. 529.
 Зильберъ, Іона, II. 478.
 Зинодоръ, I. 188.
 Зиралпъ, Іергъ, старшій, II. 204 (2). 443.
 —, Іергъ, младшій, II. 204. 444.
 Золдеръ, А., II. 535.
 Зонъ, К., II. 542.
 Зоргъ см. Рокесъ
 Зуутеръ, Яковъ, II. 429.
 Зуустрисъ, Фридрихъ, II. 295.

И.

Ибарра, II. 291.
 Иби, Синибальдо, II. 347.
 Ивара (Джуvara), Филиппо, II. 284. 294.
 Изабдъ, II. 544
 Иктинъ, I. 125. 127. 128. 148.
 Имола, Инноченціо да, II. 394.
 Инганнати, Пиетро, дель, II. 340.
 Ингельгеймъ, Гансъ фон', II. 206.
 Индженью, II. 346
 Ирарто, Игнасіо, II. 520.
 Исидоръ, I. 242.
 Истлокъ, сэр'Чарльзъ, II. 543.

І.

Іаковъ мозанетъ, I. 604.
 Іегеръ, К., II. 523.
 Іоаннъ Ахенскій, II. 474.
 — Калькарскій, II. 420.
 — Мастеръ, II. 103. 213.
 — Стефанъ Калькарскій, II. 421.
 — Кельнскій, II. 246. 247.

Іоаннъ Мелемскій, II. 422.
Іоасъ Клевскій, II. 418.
Іорданъ, Яковъ, II. 496.
Іорданъ, Рудольфъ, II. 543.

К.

Каба, Л., II. 544.
Кабель, Адрианъ ван' дер', II. 512. 528.
Кавалеріино, Никколо, II. 364.
Каваллини, Піетро, II. 182 (2).
Каванья, Джов. Паоло, II. 490.
Кавациола, II. 373.
Каведоне, Джакомо, II. 491.
Кавино, Джованни, II. 364.
Казелли, Кристофоро, II. 340.
Калабресе, иль Кавальеръ, II. 494.
Каламидъ, I. 131.
Каламъ, А., II. 545.
Календаріо, Филиппо, II. 138. 166.
Калиари, * Карло, II. 470.
— , Паоло, II. 469.
Каллесхръ, I. 112.
Калликратъ, I. 125.
Каллимахъ, I. 134.
Калло, Жакъ, II. 511. 528.
Каллонъ, I. 114.
Кальвартъ, Діонізіо, II. 468.
Кальви, Ладзаро и Панталонеъ, II. 393.
Кальдера, Полидоро, II. 393.
Калькъ, Виллемъ, II. 508.
Каманно де-Крементино, II. 133.
Камбіазо, Лука, II. 468.
Камбіо см. Арнольфо ди Камбіо.
Камеліо Витторе, II. 320.
Камило, Франсиско, II. 503.
Кампаніюла, Джуліо, II. 525.
— , Доменико, 400. 525.
Кампанья, Джироламо, II. 361.
— , Петро, II. 479.
Кампгейзенъ, Теодоръ, II. 512.
Кампнень, Яковъ ван', II. 295. 585.
Кампи, Антоніо
— , Бернардино } II. 489.
— , Джуліо }
Кампидольо, Микельанджело ди, II. 519.
Кампione, Боннио да, II. 138. 166.
Канале, Антоніо, II. 516. 530.
Каналетто, II. 516.
Канахъ, I. 114.
Кандидо см. де-Витте, Петръ.
Кано, Алонсо, II. 502.
Канова, А., II. 535.
Кантарини, Симоне, (де-Незаро) } II. 491.
Канути, Доменико }
Каньяччи, Гвидо, II. 491. }
Канарра (Никколо Гроссо), II. 273.
Канселе, I. ван' дер', II. 513.

Караваджо, Микельанджело Америкки * да, II. 493.
Караваджо, Полидоро да, II. 393.
Карадоссо, II. 318.
Каральіо, Джов. Джакомо, II. 364.
Караччи, Агостино, II. 490. 530.
— , Аннибале, II. 374. 490. 514.
— , Лодовико, II. 490.
Караччіоло, Джамбатиста, II. 494.
Каручо, Бартоломе
— , Винсенте } II. 503.
Кардуччіо, Б.
— , В. }
Кареніо де Миранда, Гуанъ, II. 503.
Каріани, Джованни, II. 400.
Карль, Матвѣй, II. 478.
Карневале, Фра, II. 328. 419.
Каротто, Джамфранческо, II. 373.
Кариаччіо, Витторе, II. 340.
Кари, Уго да, II. 523.
Карстенъ, А. II. 535.
Каруччи, Джакомо, II. 378.
Кассана, Баттиста, II. 519.
— , Никколо, II. 493.
Кастаньіо, Андреа дель, II. 327.
Кастелло, Джов. Баттиста, II. 279.
Кастель Болоньезе, Джов. Бернарди да, II. 364.
Кастельіо, Феликсъ, II. 503.
Кастильіо, Августинъ, II. 502.
— , Гуанъ и Антоніо дель, II. 502.
Катанео, Данезе, II. 361.
Катена, Винченцо, II. 340.
Каулицъ, ** Петръ, II. 518.
Каульбахъ, В. фон', II. 540.
Кяхсъ, Патрисио и Эвгеніо, II. 503.
Квейроло, II. 484.
Квеллинусъ, Артуръ, II. 485.
— , Эразмъ, II. 496.
Кверчіа, Джакомо делла, II. 271. 300. 301.
Кей, Адрианъ Іомаъ, II. 473.
— , Вильгельмъ, II. 474.
Кейзеръ, П. де, II. 541.
— , Теодоръ, е, II. 498.
Кейленбургъ, А., II. 516.
Кейльнъ, Корн. Янсонъ ван', II. 497.
Кейль, Альбертъ, II. 517.
— , I. P., II. 512.
Кёнигсвизеръ, Генрихъ, II. 439.
Кенуа, Францъ дю, II. 485. 487.
Керъ, Леонгардъ, II. 487.
Кессель, Янъ ван', II. 519.
Кессельсъ, М., II. 538.
Кесисодотъ, I. 151.
Киліанъ, Варроломей, II. 529.
Кимонъ, I. 120.
Кириеръ, I. В., II. 543.

* Америкки опечатка.

** Карлицъ— опечатка.

* Въ текстѣ, ошибкою: *Калиари*.

- Киррестъ, I. 164.
 Кирхгеймъ, Гансъ фон', II. 171.
 Киссъ, А., II. 538.
 Кюдароло, Джов. Марія, II. 348.
 Классенсъ, Антонъ, II. 416.
 Клеансъ, I. 120.
 Клеберъ, А. фон', II. 542.
 Клезингеръ, II. 539.
 Кленце, Лео фон', II. 535.
 Клеомень (сынъ) Аполлодоровъ, I. 187.
 Клеомень (сынъ) Клеоменовъ, I. 187.
 Клеофантъ, I. 120.
 Кловіо, Джуліо, II. 358. 393.
 Клодь, Анрію, II. 473.
 Кломпъ, К., II. 517.
 Клаусенбахъ. Мартинъ и Георгъ, II. 153.
 Клауэ, Франсуа, II. 419.
 Кнаусъ, II. 543.
 Кнеллеръ, Готфридъ, II. 506.
 Кнехтельманъ, Лука, II. 427.
 Кнобелядорфъ, Г. Г. В. фон', II. 296.
 Кноблаухъ, эд., 535
 Коваррубіасъ, Алонсо де, II. 292. 464.
 Козварелли, Джуотчио, II. 190.
 Козимо, Пьеръ ди, II. 328.
 Козма или Косма, Космати, семья художниковъ, I. 572. II. 77.
 — . Джованни, II. 92.
 Козмѣ, иль, II. 332.
 Кокисъ, Гонзалесъ, II. 510.
 Кокеси (Кокисъ), Михаилъ, II. 418.
 Кола делья' Аматриче, II. 271.
 Колинъ, Александръ, II. 459.
 Колле, Рафелъ дель, II. 471.
 Коллеръ, II. 545.
 Колбтъ, I. 134.
 Кольбе, К. В., II. 542.
 Колянцетъ, Франческо, II. 503.
 Комо, Гвидо да, I. 587.
 Копальяно, Чима да, II. 340.
 Коппинъ, Саломонъ, II. 500.
 Константинъ изъ Жарика, I. 554.
 Конти, Бернадино дель II. 334.
 Контуци, Андреа, II. 354.
 Коцъд, Леонъ, II. 541.
 Коцелъ, Маэстро, II. 464.
 Копоній, I. 189.
 Кордело Аджи, Андреа, II. 340.
 Корнелиссонъ, Корнелій, II. 475.
 Корнелиусъ, Петръ фон', II. 539.
 Коррадини, Бартолом., II. 328. 484.
 Корреджіо, Антонио, II. 373.
 Коррениціо, Беллизарио, II. 494.
 Кортона, II. 284. 288. 494.
 Косса, Франческо, II. 332.
 Коссуцій, I. 164.
 Коста, Лоренцо, II. 333. 348.
 Коттиоло, Джироламо Маркези да, II. 394.
 — , Бернардино и Франческо да, II. 394.
 Кохъ, Іос. Антонъ, II. 514.
 Коэльіо, Алонсо Санчесъ, II. 480.
 — , Клаудио, II. 503.
 Крабетъ Вальтеръ и Теодоръ, II. 475.
 Крамэръ, II. 440.
 Крапахъ, Лука старшій, II. 437. 522.
 526
 — , Лука, младшій, II. 439.
 Крафъ, Адамъ, II. 215. 441.
 Крафъ, Петръ, II. 543.
 Крѣди, Лоренцо ди, II. 327. 368.
 Крейеръ, Каспаръ де, II. 496.
 Крейтеръ, Іоахимъ II. 439.
 Крейцеръ, Гансъ, II. 477.
 Крейцъ, Ульрихъ, II. 448.
 Креслядь, I. 132.
 Кресси, Бенедетто
 — , Даниэле } II. 489.
 — , Джов. Батиста }
 Крешмеръ, Г., II. 543.
 Крещениціо, II. 294.
 Крѣшиць, Мастеръ, II. 214.
 Кривелли, Витторе } II. 336.
 — , Карло }
 Кристофоро изъ Болоньи, II. 193.
 Критій, II. 114.
 Кродель, Матвѣй, II. 439.
 Кромъ, Стефанъ, II. 213.
 Кронака, Симоне, II. 262.
 Крофордъ, II. 538.
 Кругъ, Лудвигъ, II. 460. 526.
 Крюгеръ, Фр., II. 542.
 Ктесилай см. Креслядь.
 Ктесилохъ, I. 161.
 Ктесисонъ см. Херсифронъ.
 Кузѣвд, Антуанъ, II. 486.
 Куаибъ, Пазъ, II. 506.
 Куглеръ, Генрихъ, II. 202.
 Кудеръ, II. 541.
 Кузень, Жанъ, II. 472 (2).
 Куквукъ, I. В., II. 545.
 Кульбахъ, Гансъ фон', II. 436.
 Кунце, II. 175.
 Куле, Іос., II. 513.
 Кунего, Доменико, II. 530.
 Кунецкій, Іоаннъ, II. 501.
 Куртуа, * Жакъ, II. 510.
 Куръ, Жанъ
 — , Пьеръ } II. 473.
 — , Сюзаннъ }
 Кутюръ, Т. II. 541.
 Кюнци, Николай, II. 444.

Д.

- Дааръ, Петръ ван, II. 510. 528.
 Дабенвольфъ, Панкратій, II. 458.
 Давелъ, II. 535.
 Дадзари, Донато, (Браманте), II. 275.

* Въ текстѣ: *Бартуа*, ошибкою.

- Лала, I. 192.
 Ламъ, Жанбернардо, II. 393.
 Лангенійръ, II. 475.
 Лангенъ, Янъ, II. 497.
 Ланинъ, Бернардино, II. 371.
 Ланярё, II. 511.
 Ланфранка, II. 166.
 Ланфранко, Джироламо, II. 471.
 —, Джованни, II. 491.
 Ланфранкъ, I. 489.
 Ланчаресъ, Антонио, II. 503.
 Лано, I. 591.
 Ларжильерё, Никола, II. 506.
 Лассюсъ, II. 536.
 Лаурана, Лучіано, II. 264.
 Лебрёнъ, Шарль, II. 505.
 Лей, II. 544.
 Лей (Лейвъ), П. ван', дер', II. 517.
 Лейгебе, Готфридъ, II. 488.
 Лейсъ, II. 535.
 Лейсъ (Leys), II. 543.
 Лейтнеръ, Гансъ, II. 430.
 Лейтце, II. 542.
 Леліэнбергъ, К., II. 518.
 Лендсверъ, Я., II. 545.
 Ленденштраухъ, Гансъ, II. 459.
 Лепёнъ (Lepain). Луи и Антуанъ, II. 511.
 Ленцъ, Гог. Т. В., II. 486.
 Леонардо ди-сер' Джованни, II. 165.
 Леонардо, Хозефъ, II. 503.
 Леони, Леоне, II. 467 (2).
 —, Помпео, II. 467.
 Леонардо, Алессандро, II. 272. 273. 315.
 359. 360.
 Леохаръ, I. 150 (2)
 Лепуаттёнёнъ, II. 544.
 Лересъ, Гергардъ, II. 500.
 Лерхъ, Николасъ, II. 443.
 Леско, Шерръ, II. 288.
 Лессингъ, К. Ф., II. 542. 544.
 Лёсюёръ, Эсташъ, II. 505.
 Ле Фабръ, Вильюмъ, II. 144.
 Лёфдлеръ, Григорій, II. 459.
 Лехлеръ, Лоренцъ II. 204.
 Либерале, II. 341.
 Либерждё, Гуговъ, II. 24.
 Либери, Піэтро, II. 494.
 Либри, Дистроламо дая, II. 341.
 Ливенсъ, I. II. 500.
 Ливи, Франческо дая Доменнко, II. 172.
 440.
 Ливинъ антверпенскій } II. 413.
 Ливинъ до Витте }
 Львовъ, I. 128.
 Лигоріо, Цирро, II. 278.
 Ликій, I. 132.
 Лили, Петръ (фан' дер' Фесъ), II. 506.
 Лиликернъ, Николай, II. 496.
 Лимбургъ, Пауль ван', II. 169.
 Лимозенъ, Леонардъ, II. 473.
 Лингельбахъ, Иоаннь, II. 517.
 Линни, Фра Филлипо, II. 322.
 —, Филиппино, II. 321.
 Липпо ди-Дальмазіо, II. 193.
 Лисиппъ, I. 141. 152. 167.
 Лисистратъ, I. 153.
 Лисъ (Lys), Иоаннь ван' дер', II. 516.
 Лиоринкъ, Гансъ, II. 448.
 Личиніо, Джов. Антонио } II. 401.
 —, Бернардино }
 Ловіно, Бернардино, II. 368. 369.
 Лодёнъ (Laudin), Жозефъ, II. 473.
 Лойбарди, Альфонсо, II. 360.
 Ломбардо, Антонио, II. 315. 359. 360.
 —, Томмазо, II. 360.
 —, Тулаіо, II. 267 (3). 315. 360.
 —, Мартино, II. 265. 266. 267.
 —, Піэтро, II. 265. 266. 267. 315.
 359.
 Ломбардъ, Лямбертъ, II. 474.
 Ломі, Артемизія, II. 492.
 —, Ораціо, II. 492.
 Лонгена Бальдассаре, II. 282.
 Лопесъ, Гаспаро, II. 520.
 Лоренценти, Амброджо, II. 189.
 —, Піэтро, II. 186. 189.
 Лоренцетто (ваятель), II. 357.
 Лоренцо, Амброджо ди, II. 189.
 —, Бернардо, II. 263.
 —, Виччи ди, II. 188.
 —, Венециано, II. 195.
 —, да Вяттербо, II. 325.
 —, Донъ, II. 190 (2)
 —, изъ Бодонья, II. 193.
 —, Фиоренцо ди II. 343
 —, ди Навія, II. 335.
 —, ди Піэтро (ваятель), II. 301.
 —, ди Піэтро (живописецъ), II. 189.
 Лорренъ, Клодъ, II. 514. 528.
 Лотелеръ (Мастеръ Стефанъ), II. 177.
 Лотто, Лоренцо, II. 400.
 Луиді, I. 192.
 Луиджи, Андреа ди, II. 346.
 Луини, Аурелио *, II. 369.
 —, Бернардино, II. 368.
 Лука, I. 572.
 —, Лейденскій, II. 414. 523. 527.
 Лураго, Рокко, II. 280.
 Луцидель, Николай, II. 408.
 Лютцельбургеръ, Гансъ, II. 523.
 Люцъ, Гансъ, II. 209.

M.

- Мабузь, Иоаннь, II. 417. 422.
 Магдебургеръ, Геронимъ, II. 461.
 Магнусъ, Я., II. 542.

* Въ текстѣ, оппбоно: *Аурело*.

- Маддерстегъ, М., II. 513.
 Мадерно, Карло, II. 283.
 — , Стефано, II. 483.
 Мадернъ, Гертенеръ, II. 206.
 Мадзолино, Лодовико, II. 394.
 Мадзуоли, Джирола. ди Микело, II. 376
 — , Филиппо, II. 336.
 — , Франческо, II. 376.
 Мазаччио II. 321.
 Мазо (Мартинесъ), Гуанъ Баттиста дель, II. 502. 520.
 Мазолино да Паникале, II. 321.
 Мазуччио, II. 166.
 Маинарди, Бастиано, II. 327.
 Маитани, Лоренцо, II. 74.
 Майино, Бенедетто да, II. 262. 273. 313.
 — , Джулиано да, II. 263. 273.
 Маккиавелли, Дзенобіо де', II. 325.
 Малеръ, Валентинъ, II. 478.
 Мангоне, Фабио, II. 280 *
 Мандеръ, Карлъ ван', II. 468
 Мандроклъ, I. 120.
 Манетти, Рутigliо, II. 468.
 Манин, Джаппикола, II. 347.
 Мансаръ, Ж. Г., II. 288.
 Мансуэти, Джованни, II. 341.
 Мантеня, Андреа, II. 330. 331. 332. 525.
 Мантовано см. Ринальдо.
 Мануэль, Пьялаусъ, II. 430. 522.
 Маратта, Карло, II. 491.
 Маргаритоне, II. 92.
 Марессалько, иль, II. 342.
 Марескотто, Антонио, II. 320.
 Маринасъ, Генрико де лас', II. 520.
 Маринусъ, II. 417.
 Мариски, Джакомо, II. 516.
 Маркони да-Котичиола, Джироламо, II. 394.
 Марко да-Сіэна (ди-Пина), II. 468.
 Марконе, Рокко, II. 340.
 Марксъ, Мастеръ, II. 203.
 Маринтта, Лодовико, II. 364.
 Мармолахо, Педро де-Вильегасъ, II. 479.
 Мартерштейгъ, II. 542.
 Мартинелло, II. 342.
 Мартинесъ, II. 294.
 Мартини, Франческо ди Джорджіо, II. 190.
 Мартіно да-Колоніа II. 330.
 — да-Удине, II. 340.
 Маруло, Джузеппе, II. 494.
 Марцини, II. 271. 272.
 Марчъ, Стеванъ, II. 520.
 Маршаль, II. 294.
 Массенъ, Джакобелло и Пиетро Паоло далле,
 II. 166.
 Массоне, Джованни, II. 335.
 Массонъ, Антуанъ, II. 528.
 Мастеръ съ игральной костью, * II. 525.
 Матвій Арраскій, II. 108.
 Матисъ см. Мессисъ.
 Маттеи, Микело, II. 195.
 Маттео ди Джованни, II. 190.
 — , Теренцо ди Маэстро, II. 471.
 Матурино, II. 393.
 Мауреръ, Христофъ, II. 475.
 Маццони, Гвидо, II. 318.
 Мачука, II. 293.
 Меда, Джузеппе, II. 280.
 Мейергеймъ, Эд., II. 543.
 Мейерингъ, Альбрехтъ, II. 515.
 Мейленъ, А. Ф. ван', II. 510.
 Мейръ, Конрадъ } II. 463.
 — , Томасъ }
 Мейсонъ, Э., II. 543.
 Мекенецъ, Израиль фон', II. 421. 526.
 Меккерини, иль, II. 372.
 Мекселькирхеръ, Гавриэль, II. 428.
 Мелано, Джованни, II. 185.
 Меланцо, Франческо, II. 347.
 Меланъ, Клодъ, II. 526.
 Моланой, I. 159.
 Мслемъ, Иоаннъ фон', II. 422.
 Мелоне, Альтобелло, II. 335.
 Мелоццо да-Форли, II. 333.
 Мельци, Франческо, II. 370.
 Мемлингъ, Иоаннъ, II. 411.
 Мемми, Липпо, II. 189 (2).
 — , Симоне, II. 188.
 Менгсъ, Антонъ Рафаэль, II. 501.
 Менендесъ, Луис де, II. 520.
 Менцель, Ад., II. 542.
 Меранъ, Матвѣй, II. 529.
 Мерзано, иль, II. 363.
 Мессисъ, Иоаннъ, II. 417.
 — , Квинтинъ, II. 416.
 Метегенъ старшій, I. 112.
 — младшій, I. 127.
 Метсю, Гавриэль, II. 509.
 Мезренъ, Гергардъ ван' дер', II. 409.
 Мезръ, Иоаннъ ван' дер', II. 517.
 Микольанджело см. Боларротти.
 — делле батаале, II. 510.
 — да-Сіэна, II. 372.
 Микеллино, М., II. 334.
 Микелоцци, Микелоццо, II. 262. 268. 311.
 319
 Микко Спаларо, II. 515.
 Миконъ, I. 143.
 Милье, Францъ, II. 515.
 Миніо, Тиціано, II. 361.
 Мино да-Фіэзоле, II. 271. 312.
 Миньонъ, Авраамъ, II. 519.
 Миньяръ, Пьерръ, II. 505.
 Миранда, Гуанъ Карольо де, II. 503.
 Миревельтъ, Михаилъ, II. 498.
 Миретто, Джованни, II. 194.
 Миронъ, I. 131.
 Мійль, Янъ, II. 510. 517.
 Мірославъ, I. 596.
 Мізрисъ, Францъ ван' } II. 509.
 — , Виллемъ ван' }
 Миссиякъ, I. 125.

* Монголе — опечатка.

** Это штемпель его гравюръ.

- Моданино, П. 318.
 Модена, Николетто да, П. 525.
 Мозеръ, Лука, П. 424.
 Мойя, Педро де, П. 502.
 Мокки, Франческо, П. 484.
 Мола, Джованни Батиста, П. 491.
 Моленаръ, Го. П. 508.
 Молинъ, Петръ де, (Темпеста), П. 512. 515.
 Моллеръ, Г., П. 535.
 Моль, Петръ ван', П. 496.
 Мошиеръ, Годокусъ де, П. 512.
 Моняко, Гульельмо, П. 318.
 Моньерде, Лука, П. 400.
 Монегро Альваро, П. 464.
 Монташъ изъ Ареццо, I. 609.
 Монтанья, Бартоломмео, П. 342.
 — , Бенедетто, П. 525.
 Монтедупо, Баччио да, П. 353.
 — , Рафаэль да, П. 358.
 Монтеъ, Дитрихъ, П. 543.
 Монтефорта, Николай де, I. 591.
 Монторсоли, П. 279. 358.
 Монторфано, Джов. Донато, П. 335.
 Мора, Франсиско де } П. 294.
 — , Гуанъ Гомесъ де }
 Моралесъ, Луисъ де, П. 479.
 Моранди, Паоло, П. 373.
 Моргенштейнъ, Андрей, П. 451.
 Моргенштерпъ, Х., П. 544.
 Морсиль, Рафаэль, П. 530 (2).
 Моретто, вль, П. 400.
 Морсэльве, Пашель, П. 498.
 Морманци, Джафрачческо, П. 270.
 Моро, Антонъ, П. 418.
 — , Джулио да, П. 361.
 — , вль, П. 341.
 Мороне, Франческо, П. 341.
 Морони, Джов. Батиста, П. 401.
 Мостаартъ, Янъ, П. 416.
 Мѣухъ, Даниэль, П. 448.
 Мочетто, Джироламо, П. 342. 525.
 Мѣдо, вль, П. 480.
 Мунари, Целлегрини, П. 393.
 Мурильо, Бартол. Эстебанъ, П. 503. 520.
 Мутина, Томасъ де, П. 194.
 Мушеронъ, Фридрихъ } П. 515.
 — , Исаакъ }
 Мюллеръ, Иоаннъ, П. 527.
 — , Иоаннъ Готтгардъ фон', П. 530.
 — , Константианъ, П. 478.
 — , Христ. Фридрихъ, П. 530.
- Н.
- Наваретто. Гуанъ Фернандесъ, П. 480.
 Навкидъ, I. 135.
 Нади, Гасперо, П. 270.
 Назонъ, Петръ, П. 519.
 Нальдини, Батиста, П. 468.
 Наини, Джованни, см. Удино.
 Нантѣй, Робертъ, П. 529.
- Нассаро, Матео дель, П. 364.
 Наттеръ, Лоренцъ, П. 488.
 Неаполи, Франсиско, П. 479.
 Негроинте, Фра Антонио да, П. 337.
 Невѣ, Пьерръ, П. 287.
 Неймакъ, Иоаннъ Бальгазаръ, П. 296.
 Нелли, Оттавиано ди Мартини, П. 197.
 Нерингъ, П. 296.
 Нерони, Бартоломмео, П. 372.
 Несиотъ, I. 114.
 Нечеръ, Каспаръ, П. 509.
 Нѣшатель, П. 418.
 Неръ, Артусъ Ван' дер', П. 512.
 — , Эглопъ ван' дер', П. 509.
 Неэсъ, Петръ, П. 513.
 Низенбергеръ, Гансъ, П. 205.
 Никій, I. 160.
 Никеленъ, I. ван', П. 513.
 Никколо дель' Арка, П. 301.
 — Тѣйтонио, П. 330.
 Никола ди Пьеро Ламберти, П. 164.
 — ди Пѣтро (Флорентинецъ), П. 187.
 Николай, I. 503 (2).
 — ди Бартоломмео, I. 573. 591.
 — Вердѣнскій, I. 515.
 Пола, Джованни да, П. 271. 363. 464.
 Поомсъ, Регнеръ, П. 513.
 Поортъ, Адамъ ван', П. 495.
 Порманъ, П. 535.
 Порткотъ, Джемъ, П. 507.
 Поссени, Джов. Марія, П. 477.
 Потти, Герардо да, П. 500.
 Пуалль, Жанъ Батистъ, П. 473.
 Пуньесъ, Педро, П. 503.
 Пуцио, Аллегретто ди, П. 196.
 Пуцци, П. 519.
- О.
- Овербекъ, Фридрихъ, П. 537.
 Оденъ (Hodin), П. 169.
 Одеризій, I. 504.
 Оджоне, Марко д', П. 370.
 Одрѣвъ, Жераръ, П. 529.
 Озеріо, Менезесъ, П. 503.
 Олатцага, Гуанъ де, П. 464.
 Ольмендорфъ, Гансъ фон', П. 428.
 Опать, I. 114. 142.
 Опифри, Випч., П. 318.
 Опифрио, Крещенцио ди, П. 515.
 Оортъ, Адамъ ван', П. 495.
 Оостъ, Питеръ ван', П. 125.
 Опера, Джованни да, П. 467.
 Опи, Джонъ, П. 507.
 Опсталь, Гергардъ ван', П. 487.
 Орбетто, л', П. 494.
 Орвонте (I. Ф. ван' Блумель), П. 515.
 Орванья, Андреа, П. 134. 135. 164. 185.
 186.
 — , Бернардо, П. 185. 186.
 Орлей, Бернардинъ ван', П. 417.

Орренте, Педро, II. 504.
 Орсель, В., 537.
 Орси, Лелю, II. 376.
 Орсино, II. 310.
 Ортега, Бернардо, II. 464.
 Ортисъ, Павло (Власъ), II. 463.
 Остаде, Адрианъ ван', II. 508. 528.
 —, Исаакъ ван', II. 508.
 Остендорферъ, Михаэль, II. 436.
 Остервигъ, Марія ван', II. 519.
 Остинъ, Вильямъ, II. 146.
 Оттмеръ, II. 534.
 Оуватеръ, Альбертъ ван', II. 413.

П.

Павсій, I. 160.
 Падованино, иль, II. 494.
 Падовано, Джованни и Антонио, II. 194.
 Паккиа, Джироламо дель } II. 349.
 Паккиаротти, Джакомо }
 Паламедесъ, Антонъ, (Стевенсъ), II. 510.
 Палессі, Бернаръ дѣ, II. 473.
 Палладио, Андреа, II. 281. 286.
 Паломини-и-Веласко, Антонио, II. 504.
 Пальма, Джакомо старшій, II. 397.
 —, Джакомо иль-Джованне (младшій), II. 470.
 Памфилъ, I. 159.
 Пандъ, I. 133. 143.
 Пантоха де-ла-Крусь, Гуанъ, II. 480.
 Панны, Бенедетто М., II. 392.
 Паоло, II. 195.
 —, Джованни ди, II. 190. 195
 —, Лука, II. 195.
 Папа, Симоне старшій, II. 350.
 —, Симоне иль-Джованне (младшій), II. 468.
 Пандъ, Э., II. 544.
 Пароха, Гуанъ де, II. 502.
 Пармиджанино, иль, II. 376.
 Парразій, I. 158. 159.
 Парцеллесъ, Ювигъ, II. 513.
 Паситдль, I. 188.
 Пассоротти, Бартоломмео, II. 468.
 Паста, Маттео, II. 319.
 Патениръ, Иоахимъ, II. 418.
 Патеръ, II. 511.
 Патра, Ламбѣртъ, I. 496.
 Патриль, мастеръ, II. 228.
 Паулусъ, Мельхиоръ, II. 487.
 Пахеръ, Михаэль, II. 429. 451.
 —, Фридрихъ, II. 429.
 Пачеко, Франсиско, II. 502.
 Педрини, Джованни, II. 370.
 Пезаро, да, (Силоне Кантарини), II. 491. 530.
 Пезоллино, II. 323.
 Пейнагеръ, Адамъ, II. 515.
 Пеллегрини, Пеллегрино, II. 280.
 Пеллегрино да-Болонья, II. 394.
 — да-Сан' Даниэло, II. 340.

Пеннаки, Джаммарія, II. 340.
 Пенни, Джамфранческо, II. 393.
 Пенноне, Рокко, II. 279.
 Пенсъ, Георгъ, II. 436. 526.
 Пенъ, Жанъ, II. 529.
 Пеоній, I. 134. 149.
 Пешинъ, Мартинъ, II. 497.
 Перегринъ, I. 573.
 Перѣда, Антонио, II. 503.
 Перень, II. 537.
 Пѣресъ, Бартоломѣ, II. 520.
 Перикколи, Пикколо, II. 358.
 Пермозеръ, Вальтазаръ, II. 487.
 Перрѣ, Клодь, II. 288.
 Перстусъ, II. 534.
 Персье, II. 535.
 Перуджино, Бернардино, II. 347.
 —, Пьетро, II. 344. 345.
 Перуцци, Вальдассаре, II. 276. 372.
 Пестеръ, Бонавинтура } II. 513.
 —, Иоаннъ }
 Петрусь Иоганнисъ, II. 193.
 Петръ Гмюндскій, II. 108.
 —, изъ Монтеръ, II. 28.
 —, Пюрбергскій, II. 441.
 —, изъ Пиаченцы, I. 588.
 Пецольдъ, Гансъ, II. 488.
 Пешія, Марія ди, II. 364.
 Пивалъ, Жанъ Батистъ, II. 486.
 Пизано, Андреа, II. 133. 163.
 —, Джованни, I. 591. II. 73. 74. 92. 135. 160. 162. 163.
 —, Джуitta, I. 605.
 —, Никола, I. 586. 589. II. 73. 75. 77.
 —, Пилло } II. 164.
 —, Томмазо }
 —, Витторе (Пизаннелло), II. 194. 319.
 Пивкольянско. Чиприано, II. 471.
 Пизонъ, Жерменъ II. 472.
 Пилоти, К., II. 542.
 Пильграмъ, А., II. 441.
 Пинегрьбъ, Роб., II. 473.
 Пино, Марко ди, II. 468.
 Пинтелли, Баччио, II. 263.
 Пилтуриккйо, Бернардино, II. 274. 346. 385. (2).
 Пивини, Джулио, II. 391.
 Пирготоль (греческій мастеръ), I. 158.
 — (Новоитальянецъ), II. 315.
 Пиронъ, I. 171.
 Пиромакъ, I. 167. 168.
 Пистойя, Фра Паоло да, II. 377.
 Пихлеръ, Иосифъ, II. 488.
 Пиццоло, Пикколо, 332.
 Пивагоръ, I. 131.
 Пивсей, I. 148. 149.
 Пицца, Альбертино, II. 336.
 —, Калисто, II. 400.
 —, Мартино, II. 336.
 Пиомбо, Фра Себастьяно дель, II. 382. 397.
 Пьетро Аламани, II. 337.
 —, Лоренцо ди, II. 190.

Піетро ди Мартино, II. 263.
 — , Никола ди, II. 187.
 — , Паоло (дале Массенъ), II. 166.
 — , Сано ди, II. 190.
 — , сынъ Генриха нѣмчина, II. 165.
 Поджибонцо, Джов. Андж., II. 358.
 Поджини, Джов. Паоло и Доменико, II. 467.
 Полигнотъ, I. 142.
 Полидоргъ, Родосецъ, I. 187.
 Полиглетъ, I. 128. 131. 134 и далѣ.
 — младшій, I. 135.
 Полигль, I. 168.
 Поллаюоло, Антонио, II. 272 *. 310. 319.
 327.
 Поло, Доменико ди, II. 364.
 Помеделло, Джов. Марія, II. 320.
 Понсд, Ж., II. 473.
 Понсъ, Поль, II. 472.
 Понте, Джакомо, Франческо и Леонардо да,
 II. 470.
 Понтормо, ** Джакомо, II. 378.
 Порденоне, Джов. Антонио, II, 401
 Поринъ, I. 112.
 Порта, Баччио делла, II. 376.
 — , Гульельмо делла, II. 467.
 — , Джакомо делла, II. 467.
 Поттеръ, Поль, II. 517. 528.
 Почетти, Борнарино, II. 468.
 Прадѣ, Жамъ, II. 539.
 Пракситель, Старшій, I. 145. 151 и дал.
 Праксій, I. 134.
 Превитали, Андреа, II. 340
 Преллеръ, Фридрихъ, II. 544.
 Прете, Дженовезе } II. 494
 Прети, Маттіа }
 Приматиччио, Франческо, II. 392. 472.
 Пріёръ, Бартеlemi, II. 472.
 Прокаччини, Джулио Чезаре } II. 489.
 — , Камилло }
 — , Эрколе }
 Проннеръ, Лео, II. 487.
 Протогенъ, I. 160.
 Прудонъ, II. 535.
 Пуальи, Франсуа де, II. 529.
 Пуленбургъ, Корнелий, II. 516.
 Пулиго, Доменико, II. 378.
 Пуль, Эгбертъ ван' дер', II. 508.
 Пуппини, Биаджо, II. 348.
 Пурбусъ, Францъ старшій и младшій, II.
 474.
 Пуссенъ, Гаспаръ, II. 514.
 — , Николай, II. 504. 514.
 Пуччио, Піетро ди, II. 187
 Пюеннигъ, II. 429.
 Пьеро изъ Флоренціи, II. 165.
 Пьерръ де-Валднсъ, II. 286. 287.
 Пьеръ ди Козимо, II. 328.
 Пюжѣ, Пьерръ, II. 485.

* На этой страницѣ текста, выѣсто Поллаюоло, по недосмотру осталось: Поллаоло.

** Понтормо—опечатка.

P.

Равенна, Марко да, II. 525.
 Равестейнъ, Янъ ван', II. 498.
 Рави, Жеганъ, II. 142.
 Раджи, Антонио, II. 484.
 Райболлини, Франческо, II. 320. 348.
 Райзекъ, Матей, II. 213.
 Раймонди, Марко Антонио, II. 525.
 Райнальдъ, I. 485.
 Раль, Карль, II. 542.
 Раженги, Бартоломмео, II. 394.
 Раухъ, Хр., II. 538.
 Рафазъ см. Санти.
 Рафонъ, II. 422.
 Реджилло, Джов. Ант. Личинио, II. 401.
 Рейкаартъ, Д., II. 508.
 Реймонъ см. Рексманъ.
 Рейпольдъ, Джошуа, II. 506.
 Рейсбраакъ, П., II. 515.
 Рейсброекъ, I. де, II. 234.
 Рейсдааль, Яковъ, II. 513 (3). 528.
 — , Саломонъ, II. 512.
 Рейхель, Иоаннъ, II. 477.
 Рейцъ, Генрихъ, II. 461.
 Рейшъ, Рахиль, II. 519.
 Рексманъ (Рексмонъ, Реймонъ), II. 473.
 Рёкъ, I. 114.
 Рембрандтъ. Наулъ, II. 498. 512. 528.
 Ренд Анжуйскій, король, II. 197. 349. 419.
 Рени, Гвидо, II. 491. 530.
 Рено изъ Кормана, II. 25.
 Ренъ (Wген), Христофоръ, II. 294.
 Ретель, А., II. 540.
 Рёшъ, Яковъ, II. 448.
 Рибера, Джузеппе (Хозефъ) де, II. 493.
 504.
 Ривальта (Рибальта), Франсиско, II. 503.
 Ригетто, Агостино, II. 281.
 Ригефридъ, II. 155.
 Ригб, Асенъ, II. 506.
 Ридель, Августъ, II. 543.
 Ридингеръ, Юг. Элиасъ, II. 518.
 Ризи, Франсиско, II. 503.
 Риквинъ, I. 497.
 Рименштейндеръ, Тильманъ, II. 442.
 Ринальдо Мантовано, II. 392.
 Рингъ, Германъ цум' } II. 423.
 — , Лудгеръ цум' }
 Риттеръ, Генрихъ (Апри), II. 343.
 Ритчель, Эрнстъ. II. 538.
 Ришталъ, II. 544.
 Рихтеръ, Лудвигъ, II. 543.
 Рицо д'Алеманья, II. 330.
 Рицо. Антонио, II. 315.
 Риччарелли, Даниэле, II. 381.
 Риччио, Андреа, II. 267. 272. 359.
 — , Маэстро, II. 372.
 Роббиа, Андреа делла, II. 305.
 — , Лука делла, II. 272. 304. 305.
 Робертъ, I. 503.

- Робертъ изъ Кусі, II. 23. 24.
 — изъ Люзарша, II. 25.
 Робёръ, Леопольдъ, II. 540. 543.
 Робетта, II. 525.
 Робусти, Джакомо (Тинторетто), II. 469.
 Ровеццаио. Бенедетто да, II. 353.
 Ровяго, вль, II. 471.
 Рогерій, I. 504.
 Родари, Томмазо, II. 267. 317.
 Роза, Сальваторъ, II. 493. 510. 515.
 Роза ди Тиволи см. Россъ, Филиппъ.
 Рокёпланъ, II. 543.
 Рокосъ, Г., II. 508.
 Роландъ, II. 445.
 Романелли, Джов. Франческо, II. 494.
 Романино, Джироламо, II. 397.
 Романо, Джуліо, II. 277. 388. 390 (2).
 391.
 Ромбаутсъ, Теодоръ, II. 496.
 Ромейнъ, В. ван', II. 517.
 Ромни, Джорджъ, II. 506.
 Рондани, Франческо Марія, II. 376.
 Рондinelли, Николо, II. 340.
 Ронтбаутъ, I., II. 513.
 Россъ, Юг. Генрихъ } II. 517.
 — , Филиппъ }
 Росселли, Козимо, II. 324.
 — , Маттео, II. 492.
 Росселлини, Антонио, II. 311. *
 — , Бернардо, II. 263. 311.
 Россетти, Біаджо, II. 267. 276.
 Россия, Джов. Антонио де', II. 467.
 — , Россо де', II. 378. 472.
 — , Франческо де', II. 468.
 Роттенгаммеръ Іоаннъ, II. 475.
 Ротманъ, К., II. 544.
 Розласъ, Гуанъ де-лас', II. 502.
 Рубенсъ, Петръ Павель, II. 294. 495. 508.
 512. 518. 523. 528.
 Ругендасъ, Георгъ Филиппъ, II. 510.
 Ругосъ, Николай, II. 222.
 Рудольфинъ, I. 504.
 Рузutti, Филиппъ, I. 608.
 Руисъ, Фернанъ, II. 291.
 Рукеръ, Томасъ, II. 478.
 Рулланъ де-Ру, II. 463.
 Рунирехтъ, Георгъ } II. 109.
 — , Фрицъ }
 Рускони, Камилло, II. 484.
 Руссо, Теодоръ, II. 544.
 Рустичи, Джов. Франческо, II. 353.
 Рутгартсъ, Карль, II. 518.
 Рюдъ, II. 539.
 Рюландъ, II. 429.
 Рюшъ, Яковъ, II. 448.
- С.
- Саанредамъ, Петръ, II. 513.
 Саббатини, Андреа, II. 393.
 — , Лоренцо, II. 468.
- Савери, Роландъ, II. 512.
 Савольдо, Джироламо, II. 397.
 Саделеръ, Іоаннъ, II. 527.
 Саккетти, II. 294.
 Сакки, Андреа, II. 491.
 — , Пьеръ Франческо, II. 335.
 Салапио, Андреа, II. 370.
 Салерио, Андреа да, II. 393.
 Салимбени, Арканджело, II. 468.
 Сальви, Джов. Батиста, II. 492.
 Сальвиати, Франческо де', II. 468.
 Сальмеджиа, Энеа (иль-Тальинно), II. 490.
 Саммакини, Орацио, II. 468.
 Саммартино, II. 484.
 Саммикели (Санмикели), Микеле, II. 280.
 Сан' Галло, Антонио ди, II. 264. 277.
 — . Джуліано ди, II. 264. 276.
 Сан' Давиде, Неллеррино да, II. 340.
 Санджорджо, Эвзебіо ди, II. 347.
 Сапо ди Піетро, II. 190.
 Сапредамъ, Іоаннъ, II. 527.
 Сан' Северино, Лоренцо и Джакомо ди II.
 197.
 Сансовино, Андреа, II. 271. 354.
 — , Джакомо, II. 281. 360.
 Санта Кроче, Джироламо ди, (живописецъ),
 II. 340.
 — , Джироламо ди, (вятель), II.
 271. 363.
 — , Франческо Риццо ди, II. 340.
 Санта Феде, Франческо и Фабрицио, II. 393.
 Санти Бартоли, Піетро, II. 530.
 Санти, Джованни, II. 347.
 — , Рязаль, II. 276. 277. 345. 357.
 365. 382. 525.
 Санути, Джуліо, II. 526.
 Санчесъ, Пуффо, II. 463.
 Сарачено, Карло, II. 493.
 Сарди, Джузеппе, II. 284.
 Сарто, Андреа дель, II. 377.
 Сассоферрато, II. 492.
 Сатвръ, I. 149.
 Саутманъ, Пауль Поугіусъ, II. 528.
 Сахтлевенъ см. Захтлевенъ.
 Сваневельтъ, Германъ, II. 515. 528.
 Себастьяни, Ладзаро, II. 343.
 Севилья, Гуанъ де II. 503.
 Сегала, Франческо, II. 361.
 Сегерсъ, Гергардъ, II. 496. *
 — , Даниль, II. 519.
 Сёйдергуфъ, Іона, II. 528.
 Сельватико, Паоло, II. 467.
 Семенца, II. 491.
 Семини, Андреа и Оттавіо, II. 268.
 Семитеколо, Николо, II. 195.
 Семолеш, вль, II. 402. 525.
 Сергель, II. 531.
 Серезо, Матео, II. 503.
 Сероньйо, Винченціо, II. 280.
 Серліо, Себастьяно, II. 276. 286.

* Розеллини—по подосмотру.

* Въ текстѣ, по подосмотру: Сегерсъ.

- Сермонета, Джироламо Сичоланте да, II. 468.
 Сесто, Чезаре да, II. 370. 395.
 Сеттипиано, Дешилеро да, II. 271. 312.
 Силаніонъ, I. 151.
 Силосъ, Діэго де, II. 293.
 — , Гиль де, II. 463.
 Сильвестро, Дон', II. 180.
 Симонс, братъ Донателло, II. 272. 308.
 — дн Мартино, II. 184. 188.
 — , Маэстро, II. 197.
 Симопъ, I. 114.
 — Болоньскій, II. 193.
 — Сіэнскій, II. 186.
 Синанъ, I. 345.
 Сильорелли, Лука, II. 328.
 Сирани, Андреа и Элизабетта, II. 491.
 Сихемъ, К. ван', II. 523.
 Сичоланте см. Сермонета.
 Сіэна, Марко да, II. 372.
 — , Мивельанджело да, II. 372.
 — , Уголино да, II. 188.
 Скалабрино, Мивельанджело, II. 372.
 Скамоцци, Винченціо, II. 282.
 Скарпаньино, II. 266. 267.
 Сварчіоне, Франческо, II. 330.
 Скедоне, Бартоломмео, II. 492.
 Скилдиъ, I. 114.
 Спопась, I. 147. 150.
 Скрета, Карль, II. 501.
 Свьавоне, Андреа, II. 400.
 — , Грегорио, II. 332.
 Слингенландъ, П. ван', II. 509.
 Слутеръ, Као, II. 144. 145.
 Смилидъ, I. 114.
 Смитъ, Андрей, II. 513.
 Снайерсъ, Петръ, II. 512.
 Снейдерсъ, Францъ, II. 518.
 Содома, II. 372.
 — , Джомо дель, II. 372.
 Созъ, I. 171.
 Солари, Сантино, II. 283.
 Соларио, Андреа, II. 370.
 — , Антонио, II. 349.
 — , Кристофоро, II. 362.
 Солисъ, Виргилій, II. 527.
 Сольсерпъ, I. 608.
 Сольяни, Джов. Антонио, II. 378. *
 Сонъ, Янъ ван', II. 519.
 Сояро, иль, (Бернардино Гатти), II. 376.
 Спавенто, Джорджио, II. 267.
 Спада, Лионелло, II. 491.
 Спадаро, Микко, II. 515.
 Спаньолетто (Рибера), II. 493. 504.
 Спанья, Джованни до, II. 347.
 Спельтъ, ван' дер', II. 519.
 Сперандіо, II. 320.
 Сперанца, Джованни, II. 342.
 Спинелли, Парри, II. 182.
 Спинелло, Аретино, II. 186.
 Спинеаръ, I. 112.
 Ставракій, I. 267.

* Сальяни—опечатка,

- Станвѣръ, Гнирикъ, II. 452. 453.
 Стандаартъ, (I. П. ван' Блуменъ), II. 510.
 Станко, мастеръ, II. 214.
 Станціони, Массимо, II. 494.
 Старенъ, Диркъ ван', II. 527.
 Стевенсъ, (Паламедесъ), II. 510.
 Стевенъ ван' Голландъ, II. 478.
 Стефано да-Бергамо, II. 273.
 — да-Феррара, II. 332.
 — да-Цею, II. 193. (2).
 Стефаноне, II. 197.
 Стефанъ, мастеръ, II. 177.
 Стеэнвикъ, Г. ван', II. 513.
 Стеэнь, Янъ, II. 508.
 Стиппаксъ, I. 132.
 Сторгъ, Авраамъ и Юаннъ, II. 513.
 Стренджъ, Робертъ, II. 531.
 Строитиліонъ, I. 132.
 Строцци, Бернардо, II. 494.
 Стюрбаутъ, Дирикъ, (Диркъ ван' Гаарлемъ), II. 414.
 Суарди, Бартоломмео, (Брамантипъ), II. 334.
 Сувиасъ, Франиско Байё-и-, II. 504.
 Сустермансъ, Юсть, II. 500.
 Сутерманъ, Ламбертъ, II. 474.
 Суффолдъ, Жакъ Жерксисъ, II. 288.
 Схалькенъ, Готфридъ, II. 509.
 Схорель, Юаннъ, ван', II. 417.
 Сьюблейра, Пьерръ, II. 506.

Т.

- Таврикъ, I. 167.
 Тагретъ, Петръ, II. 427.
 Таддео ди Бартоло, II. 189. 342.
 Тальпино, иль, (Сальмеджия), II. 490.
 Тассо, Бернардо, II. 278.
 Татти, Джакомо, II. 281. 360.
 Тафи, Андреа, I. 604.
 Тексёлъ, Жанъ, II. 228.
 Телекль, I. 103.
 Телаванъ, I. 120.
 Темпеста, (Петръ де-Моллиъ), II. 515.
 Тенерани, Піэтро, II. 538.
 Теньерсъ, Давидъ, II. 508.
 Теодорихъ, Пражскій, II. 175.
 Тербургъ, Гергардъ, II. 509.
 Теренцо ди Маэстро Маттео, II. 471.
 Тёрнеръ, II. 545.
 Теста, II. 273.
 Тешлеръ, Юаннъ, II. 460.
 Тибальди, Пеллегрини, II. 280. 394.
 Тиберио д'Ассизи, II. 347.
 Тибб. Вильгельмъ, II. 475.
 Тидомандъ, II. 543.
 Тизіо, Бенвенуто, II. 394.
 Тикъ, Фридрихъ, II. 535.
 Тильбургъ, Гиллисъ ван', II. 508.
 Тиманъ, I. 159.
 Тимень, I. ван', II. 234.
 Тимомахъ, I. 191.
 Тимоосей, I. 150.

Типторетто, Джакомо } П. 469.
 — , Доменико }
 Тити, Санти, П. 468.
 Тиціано, Вечеліо, П. 340. 365. 398.
 — , Джироламо ди, П. 400.
 Тіарини, Алессандро, П. 492.
 Товаръ (Тобаръ), Алонсо де, П. 503.
 Толедо, Гуанъ Баутиста де, П. 293. 520.
 Толь, Доминикусъ ван', П. 509.
 Томасъ изъ Кормана, П. 25.
 Томмазо ди-Стефано, I. 608. П. 185.
 Тооренвайтъ, Яковъ, П. 509.
 Торвальдсенъ, Бертааль, П. 535.
 Торелль, Вильгельмъ, П. 91.
 Торнглъ, Джемъ, П. 506.
 Торитонъ, Джонъ, П. 168.
 Торре, Джуліо д'Алессандро, П. 320.
 Торреджани, Бартоломмео, П. 515.
 Торрити, Яковъ, I. 608.
 Тдули, Чарльзъ, П. 531.
 Трарбахъ, Іоаннъ фон, П. 476.
 Трещо, Джакомо да, П. 467.
 Триболо, навъ, (Николо Периколи), П. 358.
 Трестани, Альберто } П. 270.
 — , Бартолом. }
 — , Джабатиста }
 Трестайнъ, Луисъ, П. 503.
 Труойицъ, П. 545. *
 Туделияль, П. 292.
 Тульденъ, Теодоръ ван', П. 496.
 Тура, Козимо, (иль-Козмѣ), П. 334.
 Турбидо (Торбидо), Франческо, П. 341.
 Туріанъ, I. 92.
 Турки, Алессандро, П. 494.
 Туроне, П. 193.
 Туроло, Алонсъ, П. 340.
 Тьеполо, Джов. Батиста, П. 494 530.
 — , Доменико, П. 495.

У.

Уго да-Карни, П. 523.
 Уголино да-Сіпа, П. 188.
 Удень, Лука ван', П. 512.
 Удиси, Джованни да, П. 388. 395. 397.
 — , Мартино да, П. 340.
 Ульрихъ, Мастеръ, П. 174.
 Утрехтъ, Адрианъ ван', П. 518.
 Уччелло, Паоло, П. 321.

Ф.

Фабріано, Джентиле да, П. 196. 343.
 Фадино, навъ, (Томмазо де Азени), П. 335.
 Фаленсъ, П. ван', П. 518.
 Фальконе, Амьелло, ** П. 510.
 Фальконетто, Джов. Марія, П. 280.
 Фальцъ, Раймундъ, П. 488.

Фа Престо, (Лука Джордано), П. 494.
 Фассоло, Бернардино, П. 370.
 Фаторе, навъ, (Джанфранческо Пенни), П. 393.
 Фаціо Бембо ди-Валь д'Арно, П. 335.
 Фезеле, Мельхіоръ, П. 436.
 Фейтъ (Fyt), Іоаннъ, П. 518.
 Фейтъ (Voit) см. Вейтъ.
 Фельберъ, Гансъ, П. 202.
 Фернандесъ, Антоніо Аріасъ, П. 503.
 Ферикорнъ, П. 539.
 Феррамола, Фіораванте, П. 334.
 Феррара, Стефано да } П. 332.
 — , Эрколе да }
 Феррари, Франческо Бьянки, П. 335. 373.
 — , Гауденціо, П. 370. 371. 395.
 Феррата, Эрколе, П. 484.
 Ферри, Чиро, П. 494.
 Феруччи, Андреа, П. 313.
 Фесъ (собственно Фаасъ), Петръ, ван' дер', П. 506.
 Фидій, I. 131. 132 и далѣе.
 Фиктооръ (Викторъ), Янъ, П. 500.
 Филаретъ, Антонио, П. 248. 268. 308.
 Филиппи, Алессандро, П. 323.
 Финигверра, Мазо, П. 524.
 Финолья, Доменико, П. 494.
 Фишеръ, А., П. 538.
 — , Іоаннъ, Георгъ, П. 487.
 — , Іоаннъ Бернг, П. 296.
 — , Ис. Эман., П. 296.
 — , Германъ старшій, П. 455.
 — , Германъ младшій, П. 458.
 — , Іоаннъ, П. 458.
 — , Петръ, П. 456.
 — , (Живописецъ), П. 439.
 Фиолль, Конрадъ, П. 422.
 Фиоре, Анджелино, Амьелло, П. 318.
 — , Кольвантонио дель, П. 197.
 Фиоренцо ди Лоренцо, П. 343.
 Фиори, Марчіо де', П. 519.
 Фізолло, Андреа ди, П. 166.
 — , Фра Джов. Анджелико, да, П. 191. 192.
 — , Мियो да, П. 271. 312. 314.
 Флаандронъ, Жанъ Поль, П. 544.
 — , Шиподитъ, П. 537.
 Флауэнъ, Конрадъ, П. 443.
 Флори Робертъ, П. 541.
 Флорсъ, Ш., П. 544.
 Флетнеръ, Петръ, П. 460.
 Флинкъ, Говартъ, П. 500.
 Флоре, Джакобелло де, П. 195.
 Флорентинъ, Домен. Ал., П. 464.
 Флориджеріо, Себастьяно, П. 400.
 Флорисъ, Францъ, П. 474.
 Фогельбергъ, П. 535.
 Фоголино, Марчелло, П. 342. 525.
 Фоло, Джованни, П. 531.
 Фольцъ, Фр., П. 545.
 Фонтана, Доменико, П. 282.
 — , Лавинія, П. 468.

* Труойицъ — ошибка.

** Амьелло — опечатка.

Фонтана, Ораціо, II. 471.
 — , Піетро, II. 531.
 — , Просперо, II. 468.
 Фонтенъ, II. 535.
 Фолла, Винченціо, II. 333.
 Форментоне, II. 267.
 Формиджине, II. 269 *. 270.
 Фоссано, Амброджо, II. 335.
 Фоссъ, Шарль де-ла, II. 504.
 Франко Боломьево, II. 192. 193.
 Франкуччи (да Имола), Инноченцо, II. 394.
 Франкъ, художническая семья, II. 474.
 Франсё, II. 544.
 Франсискъ, II. 515.
 Францъ Магдебургскій, II. 444.
 Франчабиджо, Маркъ Антонио, II. 378.
 Франческа, Пьеръ делла, II. 328.
 Франческо Франчіа, II. 320. 348.
 — изъ Ареццо, II. 349.
 — ди Джорджио, II. 263 (2). 264.
 — ди Маэстро Симоне, II. 197.
 — ди Пезелло, II. 323.
 — Риццо ди Санта Кроче, II. 340.
 — да Вольтерра, II. 187.
 Франчія, Франческо, II. 320. 348.
 — , Джованни ди, II. 349.
 — , Джуіо и Джакомо, II. 348.
 Франчъ, Гуанъ, II. 131.
 Франшвилль, Пьерръ, II. 472.
 Фрари, иль, (Франч. Біанко Феррари), II. 335.
 Фрей, Яковъ, II. 530.
 Фрутти, да, (II. II. Бонцино), II. 519.
 Фуга, Фердинандо, II. 284.
 Фузина, Андрей, II. 272. 317.
 Фулинью, Піетро Антонио ди, II. 342.
 Фулган, Бернардино, II. 349.
 Фуртмайръ, Вергольдъ, II. 428.
 Футереръ, Ульрихъ, II. 428.
 Фьямминго, Коно, II. 487.
 — , Діонизио (Кальвартъ), II. 468.
 — , Франческо (Францъ дю-Кенуа), II. 485.
 Фюрихъ, Иос., II. 537.

X.

Хагенъ, Іоаннъ ван', II. 513.
 Хагнъ, Л. фон', II. 543.
 Хазенхасверъ, П., II. 543.
 Харесъ, I. 167.
 Хегій, I. 114.
 Хемлингъ см. Мемлингъ.
 Хемскеркъ, Мартинъ, II. 418.
 Херингъ, Лойенъ, II. 442.
 Херсифронъ, I. 112.
 Хирамъ-абивъ, I. 77.
 Хитцагъ, Фр., II. 534.
 Хоанесъ, Висенте, II. 479.
 Хоббема, Миндестаутъ, II. 513.
 Ходовецкій, Д., II. 534.

* Формаджине — опечатка.

Хоземанъ, Т., II. 534.
 Хольцшверъ. Эхар. Карлъ, II. 296.
 Христофесенъ, Петръ, II. 408.
 Хугтенбургъ, I. ван', II. 510.

Ц.

Цаганелли, II. 394.
 Цавлани, Бериардино, II. 269.
 Цампизри, Доменико, II. 490.
 Цантъ, фон', II. 535.
 Цапфурнари, I. 269.
 Цевіо, Альдягьеро да, II. 193.
 — , Стефано да, II. 193 (2).
 Цейбломъ, Вареломей, II. 427.
 Ценале, Бернардино, II. 333.
 Циммерманъ, А., II. 544.
 Цингаро, ло, (Антонио Соларіо), II. 349.
 Цукваро, Тадео и Федерико, II. 468.
 Цукки, II. 273.

Ч.

Чезари, Джузеппе, II. 468.
 Чезати, Алессандро, II. 464.
 Чези, Доменико, II. 468.
 Челлини, Бенвенуто, II. 358. 364. 472.
 Черано, иль, (Джов. Бат. Кресси), II. 489.
 Червеллези, Джов. Багиста, II. 273.
 Червоцци, Микельанджело, II. 510.
 Чиверіо, Винченцо, II. 334.
 Чивеста, (Герри де-Бьяссь), II. 418.
 Чивитали, Маттео, II. 313.
 Чигоя, Лодовико, II. 492.
 Чима да-Конельяно, Дмабатиста, II. 340.
 Чимабуэ, Джованни, I. 605. 606.
 Чинелло, II. 164.
 Чиньяни, Карло, II. 491.
 Читтаделла, Альфонсо, II. 360.
 Чиччоне, Андреа, II. 270. 318.
 Чоне, Андреа ди, II. 164. 185.

Ш.

Шадовъ, Вильг., II. 541.
 — , I. Г., II. 534.
 Шашиенъ, Филиппъ, II. 505.
 Шарденъ, Ж. Б. С., II. 511.
 Шарисъ, Вильямъ, II. 531.
 Шафнеръ, Мартинъ, II. 427. 448.
 Шванталеръ, Л. фон', II. 538.
 Шварцъ, Гансъ, II. 461.
 — , Михаилъ, II. 436.
 — , Христофоръ, II. 475.
 Швейггеръ, Георгъ, II. 486.
 Швидъ, Морицъ фон', II. 540.
 Шейриъ, Конрадъ фон', I. 594.
 Шейффелинъ, Гансъ, II. 436. 522.
 Шенделеръ, Іоаннъ, II. 220.
 Шёнъ см. Шонгауэръ.

Шефферъ, Ари, II. 540. 541.
 Шякгартъ, Генрихъ, II. 444.
 Шякъ, Г., II. 536.
 Шянкель, К., II. 534. 536. 539 (2).
 Ширмеръ, Юг. Вилг. } II. 544.
 — , Вильгельмъ }
 Шяфельбейнъ, Г., II. 538.
 Шлейхъ, II. 544.
 Шлютеръ, Андрей II. 296. 486.
 Шмидтъ Георгъ Фридрихъ, II. 530.
 Шмундеръ, II. 530.
 Шнетцъ, II. 540.
 Шноррь фонъ Карольсфельдъ, Юл., II. 537.
 540.
 Шоде, II. 535.
 Шонгауэръ (Шёнъ), Мартинъ, II. 424. 425.
 526.
 Ширанигеръ, Варооломей, II. 475.
 Шраудольфъ *, I., II. 537.
 Шрёдтеръ, А., II. 543.
 — , Георгъ, II. 476.
 Штейнбахъ, Эрвинъ фонъ (Эрвинъ Штейнбах-
 ский), II. 45
 — , Сабина фонъ, II. 87.
 Штейнбрюкъ, Эд., II. 542.
 Штейнгэйзеръ, К., II. 538.
 Штейнле, I. Э., II. 537.
 Штейнмецъ, Гансъ, II. 207.
 Штэйбонъ, К., II. 540.
 Штэффелъ, К., II. 545.
 Штиглицеръ, Альбрехтъ, II. 219.
 Штильке, Г., II. 542.
 Штимеръ, братья, II. 475.
 Штоссъ, Вейтъ, II. 449 (2).
 Штракъ, Г., II. 534.
 Штрудель, Петръ фонъ, II. 501.
 Штюлеръ, А., II. 534.
 Шюлейнъ, Гансъ, II. 427. 447.

Э.

Эвервинъ, Г. 598.
 Эвердингенъ, Альбертъ ** ванъ, II. 512.
 Эволемъ, I. 128.
 Эвиномъ, I. 159.
 Эвтихидъ, I. 167.
 Эвфраноръ, I. 152. 159.
 Эвенкратъ, I. 153.
 Эгасъ Липовинъ де, II. 246.
 — , Эрике де, II. 289. 291.

* Въ текстѣ: Штраудольфъ, ошибкою.
 ** Альдертъ — опечатка.

Эггерсъ, Варооломей, II. 485.
 Эгле, II. 535
 Эделинкъ, Гергардъ, II. 367. 529.
 Эйбель, Ад., II. 542.
 Эйзенлоръ, Фр., II. 536.
 Эйкъ, Губертъ ванъ } II. 406.
 — , Иоаннъ ванъ }
 — , Ламбертъ ванъ } II. 417.
 — , Маргарита ванъ }
 Эйльбёртъ, I. 515.
 Эймбель, Конрадъ фонъ, II. 149.
 Эйпгардъ, I. 255.
 Эйкаутъ Гербрандъ ванъ деръ, II. 500.
 Эльцгеймеръ, Адамъ, II. 516.
 Энгельбергеръ, Бурггардъ, II. 203. 204.
 Энгельбрехтсенъ, Корнелій, II. 414.
 Эндёосъ, I. 114.
 Энзингеръ, Матвѣй, II. 202. 203. 204.
 — , Морицъ, II. 202. 203.
 — , Ульрихъ, II. 203.
 Энцола, Джов. Франческо, II. 320.
 Эрвинъ Штейнбахскій см. Штейнбахъ.
 Эрпенридъ, Теофиля, II. 444.
 Эрволо да Феррара, II. 333.
 Эрзомъ, Ричардъ, II. 531.
 Эрмельсъ, Иоаннъ Францъ, II. 515.
 Эспаланте, Гуанъ Антонио, II. 503.
 Эскверра, Геронимо, II. 520.
 Эсплаво, эль, (Гуанъ де-Нареха), II. 502.
 Эспиноза, Хасинто Геронимо де, II. 504.
 Эсселеръ, Николай } II. 202.
 — , сынъ }
 Этюиъ, I.
 Эхионъ, I. 159.

Ю.

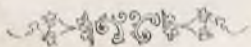
Юстусъ ванъ Гейтъ, II. 409.

Я.

Якобусъ, мастеръ, II. 73.
 Якобусъ Паули, II. 193.
 Яминдеръ, Венцель II. 478.
 Яссенсъ, Авраамъ, II. 496.
 Яренусъ, II. 422.

Ө.

Өадей, I. 572.
 Өеодоръ, I. 103. 114.
 Өедъ, I. 160.



296 1888 10/10/1888

ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000001 309377

