

Донин Александр Николаевич, доктор искусствоведения, научный сотрудник, профессор. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40. 603005; Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина, Россия, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1. 603002. an-donin@mail.ru

Donin Alexander Nikolaevich, Dr. Habil. in Art History, researcher, professor. Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire, 40 Piskunova st., 603005 Nizhny Novgorod, Russian Federation; Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, 1 Ulyanova st., 603002 Nizhny Novgorod, Russian Federation. an-donin@mail.ru

К ИСТОРИИ РАННЕГО НЕМЕЦКОГО ПЕЙЗАЖА: МЯГКИЙ СТИЛЬ

ON THE HISTORY OF EARLY GERMAN LANDSCAPE: SOFT STYLE

Аннотация. В статье рассматривается ранний этап развития пейзажа в немецком искусстве (первая треть XV в.) — в основном произведения религиозного жанра, выполненные в мягком стиле, который сложился и получил распространение в странах Центральной Европы: в Германии, Австрии, Чехии. Наиболее характерными признаками этого стиля являются мягкая трактовка предметов и фигур, плавность контуров, текучесть форм, нежные сочетания красок, господствующая в произведениях мистическая атмосфера. Это были картины, как правило, небольшого формата, предназначенные не для литургического, а для личного, индивидуального использования. Вместе с тем художники мягкого стиля стремились к тому, чтобы приблизить вид изображенных предметов к их реальному облику. Значительными произведениями немецкой религиозной живописи, где ярко проявились присущие этому стилю новации, стали такие картины, как «Райский садик» Мастера Райского садика, Вильдунгенский алтарь Конрада фон Зёста, Алтарь святой Варвары и Алтарь паломников (Алтарь Фомы Беккета) Мастера Франке. Также привлечены к рассмотрению некоторые произведения немецкой ксилографии того периода: уникалы «Святая Доротея», «Святой Христофор». Описаны новации, примененные художниками в этих работах: использование натуральных наблюдений, повышенная звучность колорита, стремление передать пространственную глубину, особая, присущая мягкому стилю композиционная гармония, эмоциональная насыщенность образов также в ключе мягкого (прекрасного) стиля. Указана близость к миру идей и образов позднесредневековых мистиков, а также авторов круга *Devotio moderna* и гуманистов.

Ключевые слова: XV век; Германия; религиозное искусство; живопись; графика; пейзаж; мягкий стиль; новое благочестие; ренессансный гуманизм.

Abstract. The author studied an early evolutionary stage of landscape in German art (the 1st third of the 15th century) presented mainly in religious artworks of the “soft style” appeared and became widespread in the Central European countries: Germany, Austria, and Bohemia. The most characteristic features of this style are the soft interpretation of objects and figures, smoothness of contours, fluidity of forms, delicate combinations of colors, and the mystical atmosphere prevailing in the artworks. Generally, these paintings were of small format, they were intended not for liturgical use, but for a private personal one. At the same time, the artists who worked in the soft style sought to bring the view of depicted objects closer to their real appearance. Such paintings as “The Little Garden of Paradise” by Upper Rhenish Master, “The Niederwildungen altarpiece” by Conrad von Soest, “The Saint Barbara Altarpiece” and “The Altarpiece of Pilgrims (The Altarpiece of St. Thomas Becket)” by Master Francke are significant works of German religious painting where the innovations inherent in the soft style were clearly manifested. Such unique German woodcuts of that period as “Saint Dorothea” and “Saint Christopher” are also brought into consideration. The author described innovations applied by the artists in these artworks: the use of natural observations, the increased intensity of colors, the desire to convey spatial depth, the special compositional harmony inherent in the “soft style”, the emotional richness of the images which also aligns the “soft (beautiful) style”. The study points out the affinity to the world of late medieval mystics’ ideas and images, as well as to the authors of the *Devotio Moderna* circle and humanists.

Keywords: 15th century; Germany; religious art; painting; graphics; landscape; soft style; *Devotio Moderna*; Renaissance humanism.

Около 1400 г. под влиянием бургундского и нидерландского искусства в странах Центральной Европы сложился единый стиль, присущий скульптуре, живописи и ранней печатной графике. Его называют «мягким», «изящным» или «прекрасным» стилем; нередко по отношению к нему употребляется термин «интернациональная готика». Если говорить о живописи, то картины мягкого стиля имеют, как правило, небольшие размеры, они написаны на маленьких дощечках (нем. *Tafelchen*) и находили применение, как правило, не в церквях, а в домовых капеллах и даже в жилых помещениях. Это были предметы индивидуального пользования, личного благочестия.

Фактором, определяющим признаки этого искусства, является, прежде всего, трактовка фигур. В ней заметно

повышенное внимание к духовной наполненности образов, к внутреннему миру личности. Эта новая психологическая насыщенность сказывается, в частности, в том, что лицам персонажей придается выражение (иногда шаблонное) погруженности в себя. Фигуры при этом кажутся изящными и даже хрупкими, в их контурах заметна каллиграфическая рафинированность, они словно подчинены музыкальной ритмике. В связи с подчеркнутой духовностью персонажей художники ищут новую выразительность колорита, который теперь служит некоему, если так можно выразиться, «развеществлению» предметов, их некоторой дематериализации.

Эмоциональное содержание мягкого стиля — это утонченность и нежность образов. Рождается культ Прекрасной Марии (или Благой Марии) и создаются много-



Илл. 1. Неизвестный мастер. Райский садик. Около 1410. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

численные изображения этого типа, наделенные чертами утонченной интимности. Иногда это называют сакрализованной красотой.

Что нового принес мягкий стиль в области пейзажа? Во-первых, существенное увеличение числа природных мотивов, прежде всего растительных; во-вторых, их новую, гораздо более жизнеподобную трактовку. По-видимому, в живописи это стало последним проявлением собственно готики — поздней готики, которая была зачарована многообразием мира. Так проявляла себя тенденция к постепенному изменению картинного хронотопа — от сакрального (библейского, легендарного) в средневековом искусстве к профанному, светскому. Одной из первых ступеней в этом переходе, который длился несколько столетий, как раз и явился мягкий стиль.

Среди ранних примеров немецкой живописи мягкого стиля назовем анонимное «Моление о чаше» (конец XIV в., Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Фигуры здесь еще крупны и соотнесены не с площадкой, где они находятся, а с плоскостью изображения. Передний план замкнут плетнем, обозначающим садовую ограду. Почва под ногами персонажей покрыта ковром из цветов и трав, выписанных подробно и тщательно, явно под влиянием натуральных наблюдений. Эту картину нельзя назвать уникальной: за ней последовали другие, где использованы те же принципы. Основу этой группы составляют «Поклонение волхвов» (ок. 1410, Будапешт, Музей изобразительных искусств), считающееся работой Мастера Венского Поклонения, «Явление Христа Марии Магдалине» неизвестного автора (первая половина XV в., Штуттгарт, Картинная галерея), «Мария в зелени» (ок. 1425,

Кёльн, Музей Вальрафа—Рихартца), затем так называемая «Золотурнская Мадонна» (ок. 1410 — 1420, Золотурн, Городской музей) и «Райский садик» (ок. 1410 — 1420, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Две последние работы приписываются одному автору, которого называют Мастером «Райского садика». Во всех этих картинах очевиден позднеготический, присущий мягкому стилю «реализм деталей», и заметнее всего он проявляется в изображении растительности, покрывающей землю.

Изображение цветущей лужайки, составляющей основу пейзажного образа в картинах этой группы, было подготовлено традицией «гербариев», то есть зарисовок цветов и трав, объединенных в одном сборнике. Эта традиция имела очень глубокие, древние корни, а сами зарисовки служили медицинским целям. Растения засушивались под некоторым давлением между бумажными или пергаментными листами, в результате чего эти листы становились оттисками, при этом линии обводились краской для создания, как тогда казалось, точного зрительного впечатления от цветка или травинки. Однако такой способ неизбежно вел к схематизации облика растения. Новый, ренессансный интерес к точной передаче природы привел к тому, что на рубеже XIV—XV вв. или даже несколько раньше в Северной Италии стали появляться гербарии, в которых цветы и травы были нарисованы уже не схематично, а на основе наблюдения живой природы. Изображения такого рода оказали сильное влияние на искусство в Италии, и Нидерландах, где художники прилагали максимум усилий к тому, чтобы сумму отдельных природных объектов превратить в целостное представление о пейзаже. Можно сказать, что штудии живых



Илл. 2. Мастер Франке. Алтарь Фомы Беккета. Рождество. 1424. Гамбургский Кунстхалле, Гамбург

растений явились первыми живописными свидетельствами подражания реальности природных объектов.

Не исключено, что некоторые из ранних картин мягкого стиля могли принадлежать богатым горожанам или знати.

Уже в самом начале XV в. связь культа Девы Марии с образом сада стала предметом станковой живописи. Примеры миниатюрно маленьких картин такого рода находят и в Северной Италии, и в Нидерландах, и в Германии по всей Рейнской области. Речь идет о молитвенных образах (нем. *Andachtsbild*) для внелитургического индивидуального пользования.

Среди вышеназванных работ одной из наиболее интересных является «Райский садик» Штеделевского института. Он заслуживает подробного рассмотрения. Картина заставляет вспомнить стихотворение из сборника «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано, где ребенок, попавший на Небеса, рассказывает об ангелах, пекущих хлеб, о кухарке — святой Марте — и о музицирующей святой Цецилии. Здесь во множестве произрастают прекрасные плоды, поют ангельские голоса и царит радость.

Вместе с тем в некотором отношении «Райский садик» кажется произведением светским. На лужайке, покрытой

свежей зелены и яркими цветами, расположились Дева Мария, младенец Христос и несколько святых: Цецилия обучает Иисуса игре на псалтериуме, Доротея собирает вишни, Марта черпает воду из источника. Справа от каменного шестиугольного столика сидят святые воины Георгий, Себастьян и архангел Михаил. Лужайка огорожена белокаменной стеной с невысокими прямоугольными зубцами, на которых сидят певчие птички, как и на ветвях деревьев. За оградой видно синее небо. Наиболее существенные новшества здесь — расширение площадки переднего плана в глубину, попытка приближения к перспективному построению пространства, жизнеподобное изображение растений и птиц, а также значительное уменьшение размеров фигур по отношению к предметам, что говорит о стремлении к единой масштабной системе, в отличие от произведений более раннего времени. Необычайная красота и гармоничность целого свидетельствуют об эстетизме художника, в чем можно видеть близость к мистике Генриха фон Сузо, полагавшего, что Божественная Премудрость, при помощи которой был сотворен мир, есть не что иное, как Красота [14, S. 26].

В картине «Райский садик» благодаря реализму деталей, который исповедовался автором, многие растения можно узнать по цветам, плодам и листьям. Это, например, водосбор, вишня, подмаренник, земляника, ирисы, ландыши. Одной из причин жизнеподобного воспроизведения трав и цветов является символический характер пейзажа: верующим было необходимо соотносить изображение с его аллегорическим смыслом, а для этого растение нужно опознать. Так, земляника считалась пищей блаженных, вишня символизировала небо и была наградой за добродетель, изображение ириса сопровождало, подобно белой лилии, образ Марии; эти цветы, как и ландыш, олицетворяли чистоту Богоматери.

Нередко символическим смыслом наделялся и цвет предметов. Так, красный означал Божественную любовь, синий веру, зеленый надежду. У Бонавентуры мы встречаем: «Раны Иисусовы — это кроваво-красные цветы нашего сладостного и цветущего рая, где душа будет вкушать нектар, порхая, как мотылек, с одного цветка на другой» [Цит. по: 11, с. 219]. При этом впечатление от «Райского садика», как от своего рода драгоценности создается не применением золота, а светящимся сиянием красок.

О картинах такого типа еще нельзя сказать, что они выражают представление о земле как о Вселенной. В «Райском садике» не только содержится набор отдельных мотивов символического свойства, но и само целое является символом. Подобно тому, как усадьба земледельца в реальной жизни воспринималась как модель Вселенной, так и сад Богоматери в живописи служил символом Царствия Небесного.

Цвет получает здесь дополнительную смысловую нагрузку — прежде всего красный. В картинах мягкого стиля им окрашены не только одежды многих персонажей: ягоды и некоторые цветы также блещут и сияют звучным алым тоном. Помимо того, что это является их природным цветом, красный имеет то особое значение, о котором говорит Бонавентура (см. выше). «Райский садик» особенно замечателен своим колоритом. Цвет неба здесь кажется естественным, но одновременно и мистическим: это не золото, а насыщенный, глубокий синий тон — темный и чистый, какой бывает в природе редко и только ранним утром. Скорее всего, этот цвет тоже обладает аллегорическим смыслом: в системе средневековой символики синий означал чистоту, а в другом варианте надежду.

Красота цветового решения картины и присущая ей гармония заставляют признать, что в творчестве ее автора проявился определенный эстетизм. Это было созвучно представлениям некоторых мыслителей той эпохи. Вместе с тем образ природы в «Райском садике» амбивалентен, в нем можно видеть аналогию со светским, мирским образом жизни. Святые воины и жены одеты в модные платья, а их занятия весьма напоминают аристократические досуги. Сад огражден от остального мира белой стеной с зубцами, за которой не видно ничего, кроме небесной синевы, словно он расположен на возвышенности внутри ограды замка. Несмотря на все более очевидный упадок аристократии, рыцарский идеал, в содержание которого включались куртуазная любовь, игры, турниры и охота,

владел мыслями не только дворянства, но и возвышающегося бюргерства. Изображение рыцарей, хотя и в религиозном обличье, во франкфуртском «Райском садике» соответствовало самосознанию этих общественных слоев. Цветущий сад внутри стен рыцарского замка часто сравнивался с райским садом — например, в «Романе о розе». Позднее, в середине XV в., этим кругом образов будет занята немецкая гравюра.

Рассматриваемая картина дает повод констатировать различия в трактовке времени и пространства. Время здесь не локализовано. Поскольку это райский сад, то вместо времени в нем царит вечность. Это выражено и состоянием природы — вечным цветением, и возрастом персонажей — вечной молодостью. Несколько иначе понимается пространство. Оно является более конкретным, земным, так как золотой фон заменен здесь синим небом, цветы и птицы изображены жизнеподобно, а зубцы белой стены не столько выражают изолированность Царствия Небесного от остального мира, сколько передают чувство безопасности, защищенности, которое должны были испытывать обитатели рыцарских замков.

Эмоциональное состояние, выраженное в «Райском садике», довольно сложно. В картине присутствует выраженное легко и ненавязчиво элегическое настроение. Оно позволяет предположить, что на художников могли влиять некоторые образы и идеи, общие с представлениями *Devotio moderna* («нового благочестия») — нравственно-религиозного движения, которое получило распространение во многих областях Северной Европы. Вот что пишет виднейший автор *Devotio moderna* Фома Кемпийский в одном из своих трактатов: «Я собрал для утешения несколько благочестивых мыслей в одну книжку, желая любезно предлагать ее сердцу моему и иметь ее как бы некоторым приятным лугом, различными древами посаженным и украшенным прекрасными цветами, дабы иногда мог входить в него для чтения и размышления» [9, р. VII]. Косвенным подтверждением близости подобных картин к «новому благочестию» кажется и их малый формат: «Райский садик» 26 × 33 см, «Поклонение волхвов» будапештского музея — 26 × 22 см. Появление произведений для личного употребления могло быть связано не только с мистическим кругом идей, но и с присущей «новому благочестию» интимностью религиозного переживания.

Наконец, следует отметить и возможное влияние античной литературы на мягкий стиль: как у Вергилия в «Георгиках», так и в указанных картинах элементы реальности совмещены с мечтой о Золотом веке. В «Райском садике» Штеделевского института это ощущается особенно ясно.

И еще одно важное обстоятельство: в «Райском садике» впервые в немецком искусстве проявляется юмористическое начало. Оно выражено в фигуре маленького дракона, похожего на ящерицу, мертвого и лежащего кверху лапами рядом с группой святых воинов. Этот дракон может относиться к святому Георгию, но также может обозначать апокалиптического дьявола, который должен быть, согласно «Апокалипсису», побежден архангелом Михаилом. Чуть левее и выше мы видим темную маленькую фигурку, похожую на обезьяну или «дикого человека», с лицом, выражающим обиду. Эрнст Ульман считает, что это «плененный сатана» [23, S. 235].

Эпоха мягкого стиля отмечена не только анонимными произведениями. Крупнейшими мастерами интернациональной готики в Германии были Конрад фон Зёст (ок. 1370 — ок. 1422) и Мастер Франке (даты жизни неизвестны, произведения относятся к первой трети XV в.).

Вестфальский художник Конрад фон Зёст испытал, по всей видимости, влияние франко-фламандской миниатюры. Он известен как автор Вильдунгенского алтаря (ок. 1403, Бад-Вильдунген, церковь св. Николая). Подобно всем мастерам интернациональной готики, Конрад фон Зёст любит небольшое, изящное и нежное. Но это пристрастие у него удачно сочетается с умением придать персонажам яркую и даже острую характерность. В «Распятии» Вильдунгенского алтаря фигуры и окружающая их природа представлены на фоне традиционного золотого неба. Пейзаж представляет собой не очень большую площадку с несколькими буграми, кое-где покрытыми травой. Вдали она замкнута небольшими горками, которые

поросли деревьями. В станковой живописи Германии это первая попытка изобразить пейзажную даль; горы и лес представляют собой как бы задний план, при этом деревья получились непропорционально маленькими, однако их убедительно переданные кроны слиты в сплошную листовую массу, в чем можно видеть результат натуральных наблюдений.

К достоинствам данной картины относятся ясность и тектоничность композиции, а также колорит, в котором жизненная правдивость удачно сочетается с праздничным звучанием красок. Все это сильно отличает данную картину от многих позднеготических «Распятый», в которых подчеркивался трагизм события и перенесенные Христом страдания. Фигурам римских воинов Конрад фон Зёст придает некоторое благообразие, юная Мария кажется скорее охваченной легким сном, чем потерявшей сознание, как и Христос, только сон его более глубок. Возможно, такая трактовка должна была говорить верующим, что за трагедией Распятия последует триумф Воскресения, и пейзаж, хотя ему и отведена подчиненная роль, прекрасно согласуется с общим настроением. В других картинах Вильдунгенского алтаря («Моление о чаше», «Рождество», «Воскресение») пейзаж не столь значителен, хотя отличается теми же чертами.

С «Распятием» связана важная проблема, которая отныне в течение более чем ста лет будет занимать немецких живописцев и графиков. Это проблема среднего плана и построения связанного, непрерывно развивающегося в глубину пространства. (Заметим, что для живописи Италии и Нидерландов она столь остро не стояла.) В самом деле, в данной картине за ближними предметами сразу следует даль — горки с небольшими деревьями. Между этими двумя планами заметен стык, которые не столько соединяет, сколько отделяет их друг от друга. При этом «задний план» виден почти в орлиной перспективе, как если бы художник смотрел на него с некоторой возвышенности. В еще большей мере это относится к средней части картины, то есть к задней полосе переднего плана. Таким образом, картины Конрада фон Зёста — это еще один заметный шаг в немецком искусстве к усилению пространственности образа, шаг более радикальный, чем в созданном на несколько лет позднее «Райском садике» Штеделевского института.

Мастер Николаус Франке — автор Алтаря паломников, известного также как Алтарь Фомы Беккета (1424, Гамбург, Кунстхалле), и более раннего Алтаря святой Варвары (1410, Хельсинки, Национальный музей).

Алтарь святой Варвары показателен в том отношении, что на его примере делается особенно ясно, какое значение в ту эпоху придавалось пейзажу в структуре алтаря как повествовательного целого. Пейзаж вводился только там, где это было необходимо для прояснения ситуации земного события. Если образ святого был призван прежде всего создать впечатление о нем как о сакральном персонаже, необходимость в пейзажной среде почти совсем отпадала. В Алтаре святой Варвары, все сцены которого представлены на золотом фоне, развернутое изображение природы дается в том случае, если речь идет об эпизодах жизненного пути святой, предшествовавших ее казни. В соответствии с этим формы ландшафта играют важную роль в «Чуде о стене» и «Предательстве пастуха». Это как бы «частная» область сакральной, идеальной среды. Здесь уже заметны те особенности, которые художник в будущем станет развивать в Алтаре паломников; прежде всего это касается образной системы — контрастной и драматизированной. Так, в «Чуде о стене» напряженность позы отца-язычника, с мечом в руке высматривающего дочь-христианку, подчеркнута драматичным звучанием красок. Здесь же мы видим перспективно организованное пространство со зданиями, деревьями, цветами и стеной, играющей основную роль в сюжете. Но состояние природы контрастирует с драматизмом события: холмики и деревья на заднем плане гармонично соотношены друг с другом и прекрасно уравнивают динамично уходящую вдаль стену. «Предательство пастуха» более насыщено пейзажными элементами, но и более архаично: фигуры и ландшафт даны в разных масштабных системах. Впрочем, пейзаж играет важную роль, являясь изображением среды, в которой существу-

ют и действуют персонажи. Вместе с тем следует отметить, что здесь сказалось присущее художнику стремление к идеальной, гармонично уравновешенной композиции, которое достигается не в последнюю очередь использованием форм ландшафта. Еще большее значение этот принцип имеет в картинах Алтаря паломников (Алтаря Фомы Беккета).

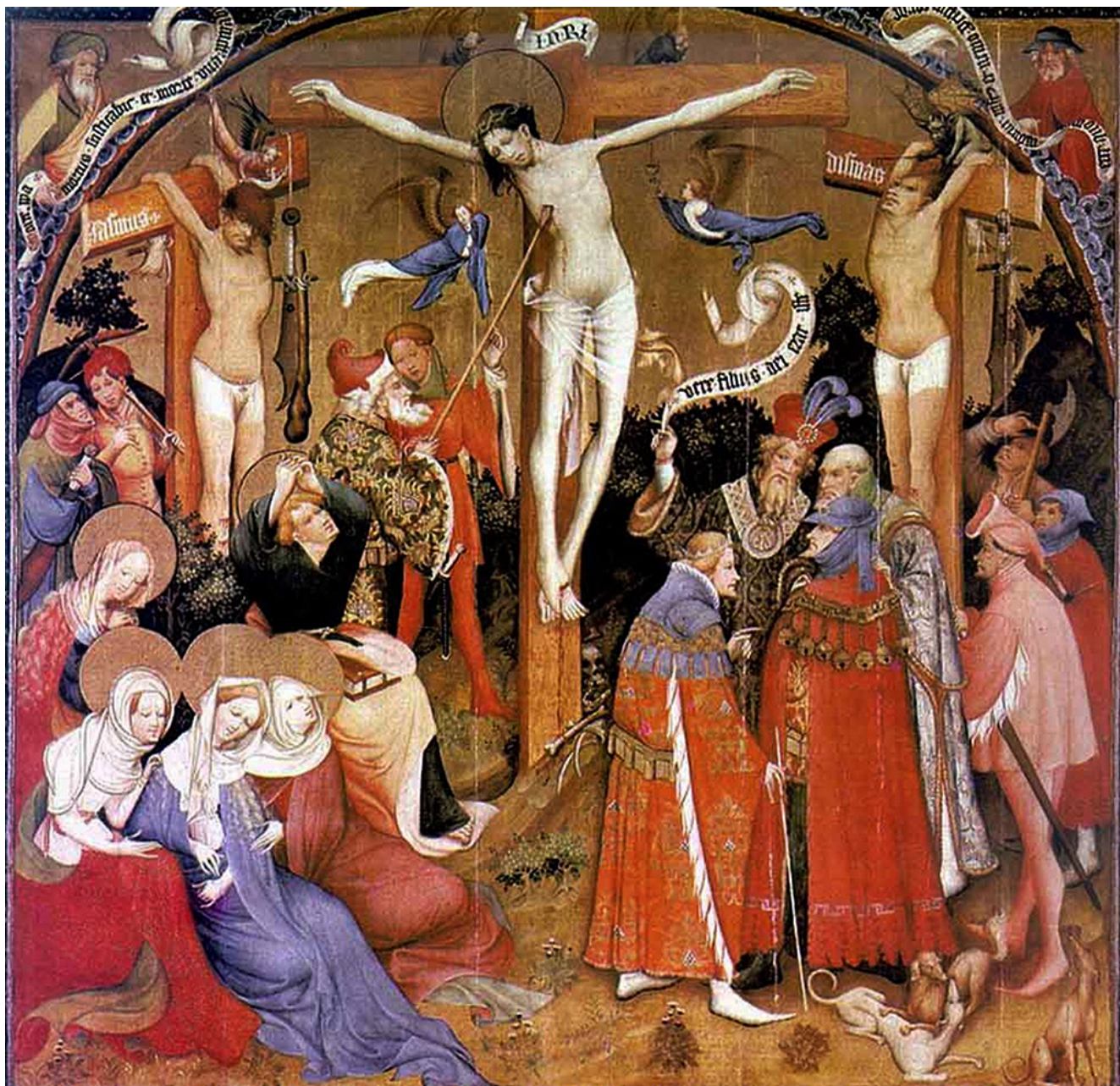
Этот алтарь сохранился не полностью. Его картины невелики по размерам и приближаются по соотношению сторон к квадрату. Для нашей темы наиболее важны «Рождество», «Несение креста», «Положение во гроб» и «Воскресение». Необходимо отметить, что пейзаж в этих картинах еще не является образом природы. Как и в большинстве средневековых произведений, это условный мир священного события, однако в его трактовке наблюдается много нового.

«Рождество», созданное под влиянием «Откровений» святой Бригитты, является скорее сценой поклонения Богоматери младенцу Христу. Это попытка создать ночную сцену, и попытка убедительная. Большая часть неба представлена как красный фон, усыпанный звездами в шахматном порядке, однако в его средней части открывается настоящее ночное небо с фигурой Бога-Отца и облаками. Две-три звезды как бы заплывают сюда из красного фона (редкий пример взаимопроницаемости земного и сакрального пространств), а глубина неба кажется бездонной. На земле этому соответствует сумрак позади фигуры Богоматери, и существует предположение, что это не что иное, как пещера, где родился Спаситель. Если это действительно так, то мы имеем дело с довольно неожиданным примером восточного, византийского влияния, так как, согласно западной традиции, Иисус родился не в пещере, а под навесом хлева — деревянного или каменного строения. Справа и слева являются, словно кулисы, паря в мировом пространстве, элементы земного ландшафта. Передний план — нечто бесформенное, словно первобытный Хаос, посреди которого возникает площадка с яслями и головами вола и осла, а также поклоняющиеся младенцу Христу Мария и три ангела. «Кулисы» представляют собой подобные островам участки земли с растущими на них деревьями. На правом из них изображена сцена Благовещения пастухам.

Не претендуя на то, чтобы создать образ земного мира, а лишь обозначая его, эти кулисы играют огромную роль в композиции. Они придают ей уравновешенность, пространственную глубину и ни с чем не сравнимую гармонию. Это решительный отказ от плоскостного решения в пользу пространственного — попытка гораздо более радикальная, чем в «Распятии» Вильдунгенского алтаря. В самом деле, фигура Богоматери, образ Бога-Отца, младенец и ясли фиксируют если не передний план (его как такового нет), то плоскость самой картины, тогда как острова-кулисы кажутся удаленными на очень большое расстояние. Пространство картины кажется мировым, и благодаря этому «Поклонение младенцу» является отдаленным предшественником космических пейзажей XVI столетия.

Особо нужно отметить настроение, которое придал художник всей сцене. Это настроение сказочности, присущее обычно народному пониманию религиозного сюжета. Лиризм и «фольклорный» характер картины предвещают в будущем черты искусства Дунайской школы, хотя, наверное, трудно предполагать непосредственное влияние живописи Мастера Франке на «дунайский стиль».

Необходимо также подчеркнуть, что в «Рождестве» из Алтаря Фомы Беккета раскрывается важнейший композиционный принцип художника, не проявлявшийся с такой яркостью и совершенством ни у кого из его предшественников, — принцип равновесия масс. Заметно, что в левой части картины формы земной поверхности мельче, нежели в правой, и очерчены более дробными контурами. Но завершается левый «остров» одним большим деревом, крона которого возносится почти до уровня, где изображена фигура Бога-Отца. В правой «кулисе» земля кажется более плотной и массивной, а венчающие ее деревья обладают гораздо меньшими кронами. Столь точно и тонко проведенный принцип равновесия масс делает Мастера Франке как бы наследником древней, античной художественной традиции.



Илл. 3. Конрад фон Зёст. Распятие Вильдунгенского алтаря. Около 1420. Церковь Святой Марии, Дортмунд

Этот принцип использован и в других картинах Алтаря паломников. Элементы пейзажа играют важную композиционную роль в «Несении креста», «Положении во гроб» и «Воскресении», хотя здесь нет даже намека на вселенский характер образа. Особенностью пейзажа здесь является его «немногословность», и если бы не удивительное чувство мягкой гармонии, переданное в этих картинах, пейзаж Мастера Франке вполне можно было бы назвать аскетическим. Первая картина показывает движение толпы между двумя возвышенностями, одна из которых представляет собою голый пригорок, по форме напоминающий волну. Другая возвышенность — это гора с деревом, расположенная вдали слева. Они направляют и подчеркивают движение процессии. В «Положении во гроб» также две невысокие скалы, подобные волнам, расположены перед каменным саркофагом. Их ярко выраженное движение останавливается перед гробом, подчеркивая его значение как смыслового и композиционного центра картины. Наконец, «Воскресение» — это поистине удивительное сочетание покоя и гармоничной уравновешенности с бурной динамикой: по-

рывистое движение Христа, восстающего из гроба, выглядит особенно экспрессивным в сравнении со спящими стражниками и неподвижными небольшими холмами. Они увенчаны деревьями, причем левый холм выше правого, но деревьев на нем меньше.

Еще одна особенность искусства Мастера Франке: в таких композициях, как «Предательство пастуха» и «Чудо о стене» из Алтаря святой Варвары, а также в некоторых картинах Алтаря Фомы Беккета: он использует пейзажную схему, которая несколько раньше была применена в рисунке неизвестного автора «Крестьяне за полевыми работами» (ок. 1400, Флоренция, Уффици). В ее основе лежит изображение долины, уходящей от переднего плана вдаль между холмами, расположенными по бокам и играющими роль кулис. Их может быть два или больше. Впоследствии эту схему будут применять очень многие немецкие художники.

Мастер Франке, Конрад фон Зёст и анонимные живописцы мягкого стиля едины в своем стремлении сделать духовное событие наглядным, хотя в передаче форм природы

они все еще зависят от образцов сильнее, чем от наблюдения природы. Тем не менее их творчество следует признать значительным этапом в развитии немецкого пейзажа. Его отличают попытки овладеть убедительной передачей пространства, «реализм деталей», усиление композиционной роли природных форм и разнообразие выраженных в пейзаже эмоциональных состояний.

Вероятно, примерно в то же время была создана картина «Легенда о святой Урсуле» (Кёльн, музей Вальрафа—Рихартца). Ее приписывают Мастеру святой Вероники. Этот художник объединил в «Легенде о святой Урсуле» различные эпизоды одной пространственной средой, расположив их в горизонтальной последовательности, что привело к созданию одной из наиболее ранних панорам в немецкой живописи. Поле изображения поделено здесь на три примерно равные горизонтальные зоны: на переднем плане водное пространство, дальше земля и над ними небо со звездами. Можно предположить, что в этой картине мы встречаемся с попыткой дать обобщенный образ мироздания, представление об Универсуме. В дальнейшем это приведет к появлению в немецком искусстве универсального пейзажа. Любопытно, что подобное соотношение пространственных зон повторит примерно через 80 лет Альбрехт Дюрер в своей известной акварели «Вид Иннсбрука с севера».

В первой трети XV в. к пейзажу обращается и графика, хотя на протяжении почти всего столетия она в этом отношении будет отставать от живописи.

Сохранилось немного рисунков, относящихся к этому периоду, но среди них наблюдается разнообразие сюжетов, в том числе и светских. К нашей теме имеют отношение два рисунка пером, выполненных неизвестным автором на одном листе с разных сторон: «Придворное общество на рыбной ловле» и уже упоминавшийся рисунок «Крестьяне за полевыми работами» (оба ок. 1400, Флоренция, Уффици). Первый из них показывает диагонально направленный берег реки в виде сверху, во втором интересен задний план. Это холмы, набросанные в эскизной манере, но уверенной рукой. Их дополняют здания и деревья. Передний план занят здесь пятью фигурами крестьян, которые рыхлят землю. Ландшафт представляет собой схему, которую мы уже видели в картинах Мастера Франке: на переднем плане по сторонам листа два холма, а между ними долина, уходящая в глубину пространства. Но особенно замечательно, что художник явно стремится дать одну общую точку зрения и объединить оба плана в единое пространство.

В рисунках и ранних ксилографиях форма строится, как правило, в традициях мягкого стиля. При этом линия еще не всегда достаточно выразительна, композиция имеет плоскостной характер, мотивы заимствуются из религиозных картин. По содержанию наиболее ранние немецкие гравюры ограничены сценами из Нового Завета и сюжетами из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, то есть жизнеописаниями святых. Фигуры часто почти целиком заполняют плоскость листа. Художники стремятся прежде всего к ясному членению изобразительного поля, а не к передаче пространства и пластики предметов. Поэтому пейзаж в ранней немецкой ксилографии лаконичен и необычайно условен, а его детали зачастую играют орнаментальную роль.

Один из показательных примеров — уникам начала XV в. «Святая Доротея» (Мюнхен, Государственное графическое собрание). Героиня ведет за руку младенца Христа, несущего ягоды в корзинке. В свободных промежутках между фигурами и обрамлением художник изобразил плавно изогнутое, почти что вьющееся дерево с крупными цветами, обозначив почву редкими пучками травянок.

С той же мерой условности представлен и святой Христофор в гравюре, созданной в начале века (Берлин, Ка-

бинет графики; Schg. 1352). Несколько извилистых линий, обозначающих воду, и схематично намеченные берега — таков пейзаж в этом листе. Формы ландшафта служат лишь дополнением к фигуре персонажа и в основном имеют композиционное значение.

Аналогичным стремлением заполнить «пустоты» по сторонам фигуры и такой же схематичностью в передаче форм отличается и знаменитый Меммингенский лист — уникальная ксилография «Святой Христофор» (1423, Манчестер, библиотека Райленде). Однако пейзаж стал здесь гораздо более подробным и повествовательным. Как и во всем раннем немецком искусстве, здесь заметно совмещение двух точек зрения — сбоку на фигуры и предметы, но сверху на земную поверхность. Этот принцип в данной гравюре проведен особенно радикально. При этом предметы, находящиеся в реальности один за другим, изображены в вертикальном соотношении — один над другим. Художник понимает композицию исключительно как организацию плоскости, и поэтому элементы ландшафта гармонизируют целое, окружая фигуру персонажа. В средней части композиции, где обозначена река, имеется как бы провал, по сторонам которого по плоскости листа поднимаются почти до самого верхнего края два «языка» земной поверхности. По ним распределены такие мотивы, которые имеют прямое отношение к сюжету (фигура отшельника с фонарем), а также «посторонние» (водяная мельница, люди с мешками зерна и муки). Однако эти как бы посторонние мотивы могут оказаться здесь абсолютно к месту, если им придается аллегорический смысл: зерно и мука как прообразы хлеба символизируют таинство евхаристии и тем самым приобщение человека (в данном случае великана Христофора) к христианству, спасение души. Заметим, что примененный в данной гравюре метод построения пространства будет присущ немецкой ксилографии еще довольно долго.

В резцовой гравюре ситуация складывалась несколько иначе, пейзаж появился здесь лишь в середине столетия, поэтому мы его не рассматриваем.

Другой важнейшей стороной приближения искусства к действительности в живописи мягкого стиля явились попытки овладения передачей пространственной глубины. То же самое мы наблюдаем в живописи Нидерландов и Италии, хотя в различных случаях это развивалось по-разному. В Италии была изобретена прямая линейная перспектива, а нидерландские мастера более опирались на непосредственный визуальный опыт. По сравнению с фресками Мазаччо, как и с картинами братьев Ван Эйк или Флемальского Мастера, в том, что касается передачи пространственной глубины, немецкая живопись первой трети XV в. выглядит не столь эффектно, но и здесь просматривается та же тенденция: представить окружающий мир или видимую часть его возможно более приближенными к натуре.

Во многом это было связано с возникновением и развитием гуманизма — нового, по сравнению со Средневековьем, способа постижения мира и человека. Гуманисты энергично осваивали внешний мир и даже те проблемы, которые мы назвали бы психологическими или этическими, пытались осмыслить онтологически. В какой-то степени аналогичным процессом было и развитие образа природы в изобразительном искусстве. Мастерам мягкого стиля было присуще стремление представить сакральное событие как можно более земным. Этой цели служило замещение условно изображенного мира визуальным представлением реальной действительности, но для достижения искомого нужна была еще большая убедительность в передаче облика предметов и построении пространства. В данном направлении двигалось западноевропейское искусство при переходе от Средних веков к Возрождению.

Список литературы:

1. Бенца А. История живописи. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1912. 555 с.
2. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: Изогиз, 1934. 388 с.
3. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980. 368 с.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
5. Данилова И. От Средних веков к Возрождению. М.: Искусство, 1975. 127 с.
6. Котельникова Т. М. Образ пространства в немецкой гравюре // Природа в культуре Возрождения. М.: Наука, 1992. С. 175–187.
7. Немилев А. Н. Немецкие гуманисты XV века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1979. 167 с.
8. Соколов В. В. Средневековая философия. М.: Высшая школа, 1979. 448 с.
9. Творения Фомы Кемпийского, содержащие в себе трактаты: 1. О Единобеседовании души с Богом; 2. Луг лилий; 3. О тех скиниях или о трех добродетелях, как — то: о нищете, смирении и терпении. С присовокуплением некоторых небольших сочинений сего знаменитого автора. М.: Университет. тип., 1799. XXII, 513 с.
10. Творения Фомы Кемпийского. О подражании Христу. Четыре книги. СПб.: Синодальная тип., 1880. 280 с.
11. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. 539 с.
12. Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. СПб.: Тип. Акинфиева, 1907. 732 с.
13. Behling L. Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar: Böhlau, 1957. 220 S.
14. Eschenburg B. Landschaft in der deutschen Malerei: Vom späten Mittelalter bis heute. München: Beck, 1987. 242 S.
15. Geisberg M. Meister Konrad von Soest. Dortmund: Ruhfus, 1934. 14 S.
16. Hartlaub G. Das Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister um 1410. Berlin: Mann, [um 1940]. 31 S.
17. Jahn J. Die Frühzeit des Holzschnitts. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1954. 12 S.
18. Landolt H. Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500). Genf: Skira, 1968. 169 S.
19. Leppien H. R. Der Thomas-Altar von Meister Francke. Hamburg, 1993. 56 S.
20. Liebenwein-Kraemer R. Oberrheinischer Meister, um 1410. Paradiesgärtlein. Frankfurt a.M.: Städelsches Kunstinstitut., 1978. 1 Bl. gef.
21. Musper H. T. Gotische Malerei nördlich der Alpen. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1961. 287 S.
22. Stange A. Conrad von Soest. Königstein i.T., 1967. 8 S.
23. Ullmann E. Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig: Seemann, 1981. 428 S.

References

- Behling, L. (1957) *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar: Böhlau. (in German)
- Benois, A. (1912) *Istoriia zhivopisi [History of Painting]*. Vol. 1. Saint Petersburg: Shipovnik Publ. (in Russian)
- Danilova, I. (1975) *Ot Srednikh vekov k Vozrozhdeniiu [From the Middle Ages to the Renaissance]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Eiken, G. (1907) *Istoriia i sistema srednevekovogo mirosozertsaniia [History and System of Medieval World Outlook]*. Saint Petersburg: Tipografiia Akinfieva Publ. (in Russian)
- Eschenburg, B. (1987) *Landschaft in der deutschen Malerei: Vom späten Mittelalter bis heute*. München: Beck. (in German)
- Geisberg, M. (1934) *Meister Konrad von Soest*. Dortmund: Ruhfus. (in German)
- Gorfunkel', A. Kh. (1980) *Filosofiiia epokhi Vozrozhdeniia [Philosophy of the Renaissance]*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ. (in Russian)
- Gurevich, A. Ia. (1984) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Hartlaub, G. (1940) *Das Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister um 1410*. Berlin: Mann. (in German)
- Huizinga, J. (1988) *Osen' Srednevekov'ia [The Autumn of the Middle Ages]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Jahn, J. (1954) *Die Frühzeit des Holzschnitts*. Dresden: VEB Verlag der Kunst. (in German)
- Kotel'nikova, T. M. (1992) 'The Image of Space in German Engraving', in *Priroda v kul'ture Vozrozhdeniia [Nature in Renaissance Culture]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 175–187. (in Russian)
- Landolt, H. (1968) *Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500)*. Genf: Skira Publ. (in German)
- Leppien, H. R. (1993) *Der Thomas-Altar von Meister Francke*. Hamburg. (in German)
- Liebenwein-Kraemer, R. (1978) *Oberrheinischer Meister, um 1410. Paradiesgärtlein*. Frankfurt a. Main: Städelsches Kunstinstitut. (in German)
- Musper, H. T. (1961) *Gotische Malerei nördlich der Alpen*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland. (in German)
- Nemilov, A. N. (1979) *Nemetskie gumanisty 15 veka [German Humanists of the 15th Century]*. Leningrad: LGU Publ. (in Russian)
- Sokolov, V. V. (1979) *Srednevekovaiia filosofiiia [Medieval Philosophy]*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ. (in Russian)
- Stange, A. (1967) *Conrad von Soest. Königstein i.T.* (in German)
- Thomas of Kempis (1799) *Tvoreniia Fomy Kempiiiskogo, sodержashchie v sebe traktaty: 1. O Edinobesedovanii dushi s Bogom; 2. Lug lilii; 3. O tek skiniakh ili o trekh dobrodeteliakh, kak — to: o nishchete, smirenii i terpenii. S prisovokupleniem nekotorykh nebol'shikh sochinenii sego znamenitogo avtora [Creations of Thomas of Kempis, Containing Treatises: 1. About Conversation of the Soul with God; 2. Meadow of Lilies; 3. About Those Tabernacles or about Three Virtues, such as: Poverty, Humility, and Patience. By the Addition of Some Small Works of This Famous Author]*. Moscow: Universitetskaia tipografiia Publ. (in Russian)
- Thomas of Kempis (1880) *Tvoreniia Fomy Kempiiiskogo. O podrazhanii Khristu. Chetyre knigi [Creations by Thomas of Kempis. On the Imitation of Christ. Four books]*. Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)
- Ullmann, E. (1981) *Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470*. Leipzig: Seemann. (in German)
- Wölfflin, G. (1934) *Iskusstvo Italii i Germanii epokhi Renessansa [Art of Italy and Germany in the Renaissance]*. Leningrad: Izogiz Publ. (in Russian)