

На рубеже XVII и XVIII столетий в немецких землях после долгого, полуторавекового упадка начинается медленный экономический и культурный подъем. При этом Германия продолжала оставаться раздробленной страной, конгломератом мелких государств. Экономический потенциал большинства из них был ничтожен, однако на общем фоне возвышались и крепили Пруссия и Австрия, чье соперничество отражалось на событиях всей немецкой истории XVIII века.

Города, игравшие столь значительную роль в искусстве Возрождения: Нюрнберг, Аугсбург, Франкфурт, — лишаются прежнего значения. Зато бурно развиваются Берлин и Вена, а также Дрезден — столица богатой и сильной Саксонии. Роль главного центра на католическом юге страны переходит к Мюнхену. Некоторые области немецкого изобразительного искусства в XVIII веке вновь достигают европейского уровня. Ведущее место принадлежит архитектуре. Но отсталость общественного развития в Германии обусловила преобладание иных (по сравнению с Францией) акцентов в ее искусстве. На протяжении большей части века здесь господствует позднее барокко, обслуживающее князей и церковь.

Немецкое искусство начала XVIII века по-прежнему зависело от искусства соседних стран. На юге Германии и в Австрии преобладало итальянское влияние. Приглашенные из Италии архитекторы в конце XVII — начале XVIII столетия возвели постройки, послужившие отправными точками для немецких зодчих, которые, однако, не следовали слепо за итальянской архитектурой, а создавали свой национальный вариант барокко. Многие произведения немецкого зодчества этого времени принадлежат к лучшим образцам барочного стиля.

На севере страны сильнее было влияние Франции. Впрочем, воздействие итальянцев проникало и сюда, сказываясь, в частности, в творчестве архитектора и скульптора Шлютера.

Андреас Шлютер (ок. 1660-1714) работал в Берлине при дворе курфюрста Фридриха III. Работы Шлютера говорят о знакомстве его с искусством Бернини и с французским классицизмом XVII века. Образцом для его конной статуи Фридриха- Вильгельма (Великого Курфюрста, Берлин, 1698-1703) послужил памятник Людовику XIV работы Жирардона. Но статуя Шлютера отличается иным, типично барочным ощущением формы, она тяжелее, но подвижнее. Пластическая мощь ощущается и в фигуре курфюрста и в фигурах четырех рабов, которые Шлютер поместил по углам пышного постамента.

Для украшения дворовых окон берлинского Цейхгауза Шлютер выполнил замечательную серию голов умирающих воинов (1698-1699). Скульптура барокко охотно обращалась к передаче всевозможных аффектов, и Шлютер вносит большое разнообразие в изображение страдания. Однако он не ставит своей целью только потрясти зрителя: суровые, энергично вылепленные головы героев заставляют думать

не только о страданиях, но также о силе и мужестве.

Тогда же Шлютер назначается главным архитектором королевского дворца в Берлине. Общий облик этого долго строившегося и разностильного здания определили именно те его части, которые были созданы Шлютером. Больше всего удался архитектору выстроенный из серого камня южный фасад (1698-1706) с двумя мощно выступающими ризалитами. Каждый ризалит имел четыре колонны гигантского ордера, которые покоились на рустованном цоколе. Их вертикали подчеркивались статуями на балюстраде. Своим строгим величием эти порталы напоминали творения французской архитектуры XVII столетия.

В отличие от постройки Шлютера архитектура дворца Цвингер, созданного в Дрездене в 1711-1722 годах **Даниелем Пёппельманом (1662- 1736)**, не имеет прямых аналогий в европейском зодчестве. Ансамбль Цвингера представляет собой прямоугольный двор, образованный шестью двухэтажными павильонами и соединяющими их галереями.

А. Шлютер. Памятник курфюрсту Фридриху-Вильгельму. 1698-1703. Берлин

А. Шлютер. Берлинский дворец. Южный фасад. 1698-1706

С северо-востока ансамбль остался недостроенным. Позднее (уже в XIX веке) двор Цвингера был замкнут зданием Картинной галереи. Цвингер предназначался для всякого рода празднеств, что во многом определило своеобразие его архитектуры. Обширный двор должен был служить для парадов и зрелищ, а окружающие его павильоны — своеобразными театральными ложами. Пёппельман проявил много фантазии и изобретательности в украшении павильонов. Особым изяществом отличаются расположенные друг против друга «Павильон на валу» и «Павильон с колокольчиками» (получивший такое название из-за часов с боем). Они буквально тонут в пышном декоративном убранстве. Нижние этажи их украшены полуфигурами гримасничающих атлантов работы австрийского скульптора **Бальтазара Пермозера**. Карнизы второго этажа, кажется, готовы обрушиться под тяжестью статуй, декоративных ваз, маскаронов, увенчивающих громадные окна, и цветочных гирлянд. Но весь этот обильный декор только подчеркивает легкость конструкции павильонов. В архитектуре Цвингера выступают черты, предвосхищающие рококо: несколько капризная игра форм, легкость, декоративность. Но в ней нет еще той интимности, к которой позже будет стремиться дворцовая архитектура. Сам размах постройки, изобилие пластического декора говорят об эпохе барокко.

Архитектор Д. Пёппельман, скульптор Б. Пермозер. «Купальня нимф» в Цвингере. Деталь. 1711-1722. Дрезден

Б. Нейман. Церковь в Фирценхайлигене. 1743-1771

Третья замечательная постройка начала века — дворец архиепископа в Вюрцбурге, созданный в 1719-1753 годах **Бальтазаром Нейманом (1687- 1753)**. Архитектор

стремился придать своему творению черты величественной сдержанности и благородной ясности. Длинный парковый фасад дворца вытянут в одну линию, причем оба его конца даже не акцентированы ризалитами, а лишь подчеркнуты пилястрами и плоскими фронтонами. Средняя часть здания, умеренно декорированная и несколько выдвинутая вперед, не нарушает спокойного, неторопливого ритма фасада. Из просторного вестибюля на второй этаж дворца ведет парадная лестница, самое прославленное произведение Неймана. Величественная и легкая, она стремительно и в то же время плавно поднимается к верхней галерее. В 1750-х годах Дж.-Б. Тьеполо завершил этот ансамбль, украсив потолок лестницы громадным красочным плафоном. Другое знаменитое творение Неймана — церковь в Фирценхайлигене (1743-1771) — отличается редким изяществом. Волнистая линия фасада мягко изгибается, легко поднимаются к небу две стройные башни. Ощущение подвижности форм усиливается, когда зритель входит внутрь церкви. Пространство центрального нефа образует в плане сложный рисунок из находящихся друг на друга овалов, к нему примыкают круглые в плане боковые приделы. В интерьере это создает динамичный эффект, стены словно раздвигаются, залитое светом внутреннее пространство церкви кажется огромным. Ясная по пропорциям, построенная на безошибочном математическом расчете, церковь в Фирценхайлигене носит просветленный, жизнерадостный, по существу очень светский характер.

Между тем церковной архитектуре барокко в Германии в целом присущ спиритуалистический уклон. Ни в одной стране Европы в XVIII веке удельный вес церковного искусства не был так велик, как здесь. Главные завоевания немецкой барочной архитектуры относятся не к внешнему виду здания, а к его интерьеру, цель которого — создать необычное, повышенное настроение. Архитектура, декоративное убранство, скульптура и живопись объединяются, чтобы поддержать религиозное возбуждение молящихся. Мастерство синтеза у немецких художников барокко порой достигает высоты средневекового искусства. В это время создаются такие ансамбли, как интерьер собора в Фульде Иоганна Динценхофера (1665- 1726), интерьеры церквей в Цвифальтене и Оттобойрене (архитектор **Иоганн Михаэль Фишер, 1692-1766**), Штайнхаузене и церковь Виз (архитектор Доминикус Циммерман; 1685-1766). В Германии работает ряд художников, соединяющих таланты строителей, живописцев и декораторов. Талантливейшие из них — мюнхенские мастера, братья Азам. Старший из братьев — **Космас Дамиан Азам (1686-1739)** — был преимущественно живописцем, младший — **Эгид Квирин (1692-1750)** — скульптором и мастером лепных украшений. К совместным работам Азамов относятся их лучшие создания, в которых они особенно последовательно осуществляют принцип пластически живописного ансамбля: интерьеры монастырской церкви в Роре (1717-1723, Нижняя Бавария), церквей в Вельтенбурге (1718- 1721) и Мюнхене (церковь св. Иоанна Непомука). Замысел церковных интерьеров в Роре и в Вельтенбурге основан на принципе театрального зрелища.

И. М. Фишер. Монастырская церковь в Цвифальтене. 1738-1765

Братья К. Д. и Э. К. Азам. Вознесение Марии. Монастырская церковь в Роре.

1717-1723. Раскрашенный алебастр

Алтарь в Вельтенбурге отделен от зрителя проходом, лишенным окон. Тем самым подчеркнута дистанция между алтарем и молящимися. Лишь издали через затененный переход они видят пышный барочный портал, украшенный витыми колоннами. Портал служит фантастической декорацией для позолоченных фигур св. Георгия, спасенной им девы и дракона. Свет падает на скульптуры сзади, усиливая продуманный сценический эффект. Алтарь церкви в Роре, замыкающий центральный неф, как кулисами, обрамлен массивными колоннами, а в центре, на фоне живописного занавеса четко выделяется многофигурное патетически-экспрессивное алебастровое «Вознесение Марии». Несмотря на кажущуюся разбросанность фигур, их подчеркнутую аффектацию, группа объединена ритмом вихреобразного движения, ее нервная динамика эффектно контрастирует с тяжелой неподвижностью архитектуры алтаря.

В маленькой церкви в Мюнхене (1733 — 1735) тесное внутреннее помещение буквально давит на зрителя чрезмерным изобилием декора. Это заставляет зрителя невольно поднимать глаза вверх, где над алтарем помещена скульптурная группа, изображающая Троицу. Окруженная, как ореолом, взметнувшимися крыльями ангелов, сверкающая в лучах света, идущего из не видимых снизу окон, она как бы парит, внося в ансамбль интерьера завершающую мистическую ноту.

Чудо — также излюбленная тема немецкой барочной живописи. Немецкие мастера охотно использовали в своих плафонах иллюзионистические перспективные эффекты, но не столько чтобы демонстрировать свою техническую виртуозность, умение изображать тела во всевозможных ракурсах, а главным образом для усиления мистического, трансцендентного начала. В то же время живопись барокко в Германии обнаруживает пристальный интерес к бытовым деталям, характерным типам; мастера ее охотно вводят в свои монументальные композиции пейзажные мотивы, вносят в свои работы много фантазии, выдумки, их произведения часто поражают неожиданностью решения. Во фреске трапезной монастыря Бржевнов (Прага, 1727) кисти К.-Д. Азама изображающей эпизод из жизни св. Гюнтера, всю сцену пересекает громадная драпировка-балдахин, идущая из центра иллюзорно написанного купола в угол композиции. Сказочное переплетается здесь с бытовым. Впрочем, сам сюжет содержит в себе что-то от волшебной сказки: желая посрамить скептиков, святой оживляет жареного павлина, который взлетает с блюда. Фигура святого теряется среди множества разодетых пирующих, суесящихся слуг, стражников, музыкантов, причем некоторые персонажи обрисованы с острой типично немецкой характерностью.

У живописцев аугсбургской школы бытописательские тенденции были еще сильнее. Аугсбург был вольным портовым городом, здесь сильнее сказывалось влияние голландского и фламандского искусства. Характерные черты школы ярко проступают в творчестве **Иоганна Эвангелиста Хольцера (1709-1740)**. На фреске церкви в Партенкирхене (1736), посвященной св. Антонию, особенно интересно изображение паломников, нищих, калек, жаждущих исцеления; примечательна и фигура мальчика,

который, взобравшись на лестницу, вешает на гвоздь вотивное изображение ноги.

В интерьерах церквей живопись, лепные украшения и деревянная резьба обычно были тесно связаны друг с другом. Стены храма, арочные столбы покрывались богатым орнаментом из стука, алтарь и кафедра украшались резьбой. Некоторые предметы церковного убранства XVIII века представляют собой подлинные шедевры прикладного искусства. Пышное и эмоциональное, несколько тяжеловесное, но эффектное немецкое церковное барокко продолжало быть действенным на протяжении большей части XVIII столетия. Однако в произведениях художников, работавших во второй половине века, формы приобретают всё большую легкость, в них сильнее проступает декоративное начало, подлинный драматизм уступает место поверхностной патетике, наблюдается склонность скорее манерному, чем сильному и глубокому.

Братья К. Д. и Э. К. Азам. Роспись потолка монастыря бенедиктинцев в Вельтенбурге (на Дунае) Деталь. 1718-1721

Эти особенности позднего барокко близки рококо. Церковное барокко перенимает от светского искусства его изящную, часто жеманную утонченность. В эту эпоху особого расцвета достигает скульптура. В интерьере немецкой барочной церкви ей отводилась большая роль, чем живописи. В ней сильнее проявились национальные традиции. Деревянная скульптура в церкви, как правило, пестро раскрашивалась. Но этой натуралистической тенденции противостоят манерная вытянутость фигур, их напряженная динамика.

Самым талантливым из плеяды скульпторов, работавших в середине и второй половине века, был **Игнац Гюнтер (1725-1775)**. Его искусство далеко от экстатических крайностей барокко, но глубоко эмоционально, причем эмоциональность имеет совершенно различные, порой прямо противоположные проявления. В «Оплакивании» Гюнтера (церковь в Вейярне, 1763-1764) очень силен трагический пафос, столь свойственный барокко. Бледное мертвое тело Христа тяжело сползает с колен Марии. Его члены окостенели, черты лица искажены предсмертной судорогой, кисти рук судорожно сжаты. Богоматерь, рыдая, смотрит в лицо сына, из ее груди торчит золотой меч. Парное этой группе «Благовещение», напротив, совершенно лишено драматического начала. Обольстительно улыбаясь, легко, как бы танцуя, приближается к мадонне юный, розовощекий ангел. В грациозно-кокетливом наклоне, словно в реверансе, застыла Мария. Позы обеих фигур и милостивый типаж лиц выдают их близость к галантному искусству рококо. В одной из лучших работ Гюнтера, скульптурной группе «Ангел-хранитель» (1763, Мюнхен) бросается в глаза характерное для немецкого искусства соединение возвышенной патетики и бытовизма. Статный, велеречивый ангел в золототканых одеждах ведет за руку маленького босоногого мальчишку, который, подобрав полы, с трудом поспевает за небесным посланцем. В протестантских областях Германии церковное искусство в XVIII веке не получило значительного развития.

И. Гюнтер. Оплакивание. 1763- 1764. Церковь в Вейярне

И. Гюнтер. Благовещение. 1763— 1764. Церковь в Вейярне

Католицизм и протестантство существовали в Саксонии на равных правах, поэтому в Дрездене, крупнейшем центре барочной архитектуры, в XVIII веке были созданы шедевры тех и других церквей. Здесь в 1734- 1756 годах итальянским зодчим **Г. Кьявери** была воздвигнута пышная и изящная католическая придворная церковь. Протестантская церковь ратовала за максимальную строгость во всем облике здания. Наиболее значительным исключением из этого правила была знаменитая Фрауэнкирхе, построенная в Дрездене Георгом Бером (1726— 1738). Фрауэнкирхе органически вошла в барочный ансамбль Дрездена. Массивная, но стройная, отличающаяся внушительной торжественностью, постройка представляла в плане квадрат со срезанными углами. Снаружи углы были оформлены в виде ризалитов, завершающихся высокими фигурными башенками. Церковь венчал высокий, легко круглящийся каменный купол. Фрауэнкирхе с ее сдержанностью и благородством форм, была одним из наиболее гармоничных созданий немецкой церковной архитектуры XVIII столетия.

Г. Бер. Церковь Фрауэнкирхе. 1726— 1738. Дрезден 131 И.-Б. Фишер фон Эрлах: Дворец Траутзон. 1710—1712. Вена

В первой половине XVIII века барокко интенсивно развивалось в искусстве Австрии, которая к тому времени превратилась в одну из сильнейших держав в Европе. Австрийское барокко было слабее связано с национальными корнями, чем южнонемецкое, а удельный вес официального искусства здесь был больше. В Австрии сильнее ощущалось влияние Италии, а непосредственная связь с немецким искусством по мере превращения страны в обособленное государство ослабевала. В XVIII веке Австрия была государством многонациональным, с пестрым этническим составом (кроме собственно Австрии и Венгрии сюда входили Чехия и присоединенные части польских и украинских земель, а также ряд областей Бельгии и Италии). Все это порой придает австрийскому барокко оттенок холодновато-безликого космополитизма.

И.-Б. Фишер фон Эрлах. Церковь Карла Борромея. 1716-1722. Вена

Л. фон Хильдебрандт. Дворец Верхний Бельведер. 1721-1722. Вена

Как и в Германии, ведущую роль в Австрии играла архитектура. Расцвет австрийской барочной архитектуры совпадает с интенсивным строительством Вены, пострадавшей во время австро-турецких войн. Именно в эту эпоху создаются пышные ансамбли, во многом определившие архитектурный облик города.

Иоганну Бернхардту Фишеру фон Эрлаху (1656-1723) Вена и другие австрийские города обязаны немалой долей своего блеска. Его стремление к грандиозному нашло свое выражение в проектах большого архитектурного ансамбля — загородной императорской резиденции Шёнбрун (1695-1700) с целой системой каскадов и террас, завершающихся величественным зданием самого дворца (построенного не полностью и

сильно искаженного переделками). Волевой и мужественный талант зодчего проявился в фасадах его городских построек (дворцы Траутзон в Вене, 1710-1712; Клам-Галлас в Праге, 1707-1722), особенно эффектны их массивные порталы, нагруженные тяжелым пластическим декором. В большой парадной церкви Карла Борромея в Вене (1716-1722) Фишер фон Эрлах ставит развернутый фасад церкви перпендикулярно к продольной оси здания. Фасад фланкируют две невысокие башни, в центре помещены классически строгий шестиколонный портик, а по сторонам, словно минареты, возвышаются две колокольни, напоминающие колонну Траяна. Эти стилистически разнородные элементы сведены в композиционно единый, мажорно и торжественно звучащий ансамбль.

Творчество **Лукаса фон Хильдебрандта (1668-1745)**, другого крупного зодчего, уже тяготеет к формам рококо. Напряженная энергия сменяется у него нарядной легкостью. Лестница во дворце Мирабель (Зальцбург, 1721 -1727) украшена мраморными перилами, по форме напоминающими волны, на которых помещены фигуры резвящихся путти. Фасады дворцов, выстроенных Хильдебрандтом (дворец Даун-Кинских в Вене, 1713-1716), покрыты обильным декором, более плоским, не столь динамичным и живописным, как у Фишера фон Эрлаха. В своей главной постройке — дворцовом комплексе Бельведер в Вене, выстроенном для знаменитого полководца принца Евгения Савойского, — Хильдебрандт создал обширный ансамбль в формах барокко. Длинное здание главного дворца — Верхнего Бельведера (1721 -1722) — имеет два фасада, из которых один выходит на громадный треугольный двор с водоемом, а второй — в парк, спускающийся уступами к зданию Нижнего Бельведера (1714-1716). Однако постройка лишена монументальности и энергии, характерных для ранней архитектуры барокко. Масштабы дворца вступают в противоречие с тяготением зодчего к интимности, из-за чего здание воспринимается как сумма малых объемов — павильонов.

Сила и богатство католической церкви в Австрии (подорванные только в конце столетия реформами Иосифа II) проявились в строительстве грандиозных монастырских комплексов; самый известный из них — аббатство Мельк (1702- 1736), выстроенное архитектором **Якобом Прандтауэром (1660- 1726)**. Громадная и величественная постройка расположена на высоком скалистом берегу Дуная. Вглубь уходят мощные корпуса, напоминающие крепостные стены. Между ними втиснуто здание собора башни которого господствуют над ансамблем. Корпуса, сомкнутые спереди невысокой галереей, охватывают узким треугольником территорию аббатства, которое включает в себя жилые и хозяйственные постройки, широкие дворы, похожие на площади, и роскошные парадные покои. В австрийской скульптуре рубежа XVII-XVIII веков выделяется **Бальтазар Пермозер (1651-1732)**, мастер широкого эмоционального диапазона. В своем бюсте «Отчаяние проклятого» (1722-1724, Лейпциг, Музей истории города), изображающем человека, горящего в адском пламени, он предстает художником фанатичным, мрачным и взвинченным. Но приблизительно в то же время Пермозер создает двухметровую мраморную группу «Апофеоз принца Евгения» (1718-1721, Вена, Музей барокко) холодную, помпезную, композиционно сложную и запутанную барочную аллегорическую группу. Наиболее самобытное и в

то же время тесно связанное с немецкой скульптурной традицией произведение Пермозера две большие деревянные фигуры святых Августина и Амвросия (Бауцен, Городской музей). Тяжелые ризы «отцов церкви» падают могучими складками. Рядом с обобщенными формами одежд волевые головы старцев, их тщательно проработанные сильные руки приобретают особую, подчеркнутую выразительность. Экспрессия переходит здесь в большую внутреннюю силу.

Б. Пермозер. Отчаяние проклятого. 1722—1724. Лейпциг, Музей истории города

Младший современник Пермозера, **Рафаэль Доннер (1693-1741)**, был типичным мастером барокко только в своих ранних произведениях — в фигурах путти для парадной лестницы дворца Мирабель в Зальцбурге. В лучших, наиболее совершенных работах Доннера, относящихся к 1630-м годам, отчетливо проступают черты классицизма. Они заметны уже в конной статуе св. Мартина (1732), созданной Доннером для собора в Братиславе. Статуя помещена в главном алтаре собора и рассчитана на единую боковую точку зрения. Если у барочных мастеров всегда подчеркивалась трехмерность скульптуры, которая мыслилась как развернутая в пространстве, то Доннер основное внимание обращает на четкость и выразительность силуэта, придающего всей группе спокойную уравновешенность. Только детали, как поворот головы коня или свешивающаяся с пьедестала нога нищего, свидетельствуют о связях со скульптурой барокко.

Наиболее последовательным и цельным художником Доннер проявляет себя в аллегорических фигурах фонтана на Новом рынке в Вене (свинец, 1738-1739). На высоком пьедестале восседает величественная, как античная богиня, фигура Провидения, символизирующая удачу и здравый смысл. Она дана в сложном повороте, но со всех точек зрения образует четкий замкнутый силуэт. У подножия пьедестала маленькие путти с трудом удерживают больших вырывающихся рыб. По углам фонтана Доннер помещает аллегорические изображения четырех притоков Дуная. Каждая из фигур соединяет классическую чистоту образа с определенной индивидуальной характерностью, внешнее спокойствие — с внутренней эмоциональной выразительностью, строгость контура — с полнокровной уверенностью моделировки⁹.

Б. Пермозер. Св. Амвросий. 1725. Бауцен, Городской музей

Крупнейший скульптор второй половины XVIII века Франц **Ксавер Мессершмидт (1736-1783)** не примыкал вполне ни к традициям барочной пластики, ни к линии, представленной школой Доннера. Он прославился циклом «характерных голов», изображающих различные аффекты: удивление, радость, недовольство и т. д. Хотя своеобразное творчество Мессершмидта еще связано с барочным тяготением к эмоциональному разнообразию, но в стремлении скульптора «каталогизировать» аспекты человеческого чувства ощущаются уже аналитические тенденции рационализма.

Р. Доннер. Оплакивание Христа. 1740-1741. Собор в Гурке

Ф.-К. Мессершмидт. Недовольный. После 1770. Вена, Музей барокко

Живопись австрийского барокко, как и в Южной Германии, находилась под контролем католической церкви. Однако в Австрии католицизм приобрел официальный характер государственной религии, и оттенок официальности присущ австрийской живописи в большой степени. Зависимость от итальянского искусства в этой области была особенно сильной. Крупнейшие живописные центры Италии — как Милан и одно время Неаполь — входили в состав австрийских владений. Знаменитые итальянские мастера, такие, как А. Поццо и Ф. Солимена, подолгу работали в Вене, а молодые австрийские живописцы уезжали учиться в Рим или в Венецию.

В конце 1720-х годов в Австрии возникает своя живописная школа, давшая ряд крупных мастеров. Однако в Австрии живопись чаще всего не образует столь тесного единства с другими искусствами, как в церквях Южной Германии, а преобладает над скульптурой и декоративным убранством. Иллюзионистические эффекты, архитектурные фоны, пышные драпировки применяются здесь сравнительно редко; чаще всего пестрые фигуры парят в воздушном пространстве, которое иногда подчеркивается архитектурным орнаментом, выполненным гризайлью. Австрийская барочная живопись академичнее немецкой, ей, в сущности, чужд мистицизм, но присущи черты лощеной помпезности и холодноватого изящества. Для венской школы характерны всякого рода «апофеозы», пышные многофигурные композиции, прославляющие католическую церковь. В конце 1720-х годов в творчестве **Даниеля Грана** нашли выражение многие характерные черты австрийской барочной живописи (росписи «Роскошного зала» Национальной библиотеки в Вене, 1727-1730). В композициях своих фресок художник избегает асимметричного построения. Свободно читающиеся фигуры естественно группируются вокруг центра купола. Четкий рисунок, спокойный мягкий колорит сближают живопись Грана с классицизмом.

Г.-В. Кнобельсдорф. Дворец Сан-Сузи. Парковый фасад. 1745-1747. Потсдам

А. Пен. Портрет Кайзерлинга. Ок. 1738. Голландия, Дом в Дорне

Ф. Маульберч. Крещение евнуха. Ленинград, Эрмитаж

Ф. Маульберч. Св. Иаков в битве с сарацинами. 1765. Вена, Музей барокко

Затмивший Грана в 1730-х годах **Пауль Трогер (1698-1762)** хотя и склонен к живописности, световым эффектам, но не нарушает принципов венской школы. В его прославленной фреске церкви в Альтенбурге (1733-1734), изображающей апокалипсическую сцену, много движения: больше сотни сплетающихся в гирлянды, несущихся по облакам фигур населяет внутреннее пространство громадного овального купола. Несмотря на стремительность движения, эффектность компоновки и несколько театральный драматизм фрески, в ней явно проступает рассудочное, орнаментально-отвлеченное начало.

Ф. Маульберч. Деталь плафона библиотеки в Мистельбахе. 1760

Ф. Кювилье. Дворец Амалиенбург в Нимфенбургском парке близ Мюнхена. 1734-1739

Во второй половине столетия австрийская барочная живопись переживает стремительный взлет, связанный с творчеством **Франца Антона Маульберча** (1724-1796), учившегося в южной Германии, но преодолевшего известный провинциализм южнонемецких художников и пустоватую виртуозность австрийцев.

Неизвестно, совершил ли Маульберч традиционное путешествие в Италию, но в его произведениях 1750-х годов (например, в превосходном эрмитажном эскизе «Крещение евнуха») ощущается близость венецианскому колориту и в то же время печать яркой индивидуальности.

Конец 1750-х — начало 1760-х годов — блестящий период в творчестве Маульберча, время создания лучших его произведений, таких, как росписи в приходских церквях в Шюмеге (1758, Венгрия) и Хайлигенкройц-Гутенбрунне (1757-1758, Нижняя Австрия), в библиотеке епископской резиденции в Кромержиже (1758-1760, Чехословакия) и др. Дарование Маульберча отличается не только исключительной колористической силой и тонкостью, декоративным размахом и живописным темпераментом, но также широтой эмоционального диапазона, редким даже для его эпохи разнообразием.

М.-И. Шмидт. Св. Себастьян. Грац, Старая галерея

И. Кендлер. Парнас. Деталь. Ленинград, Эрмитаж

Фрески шюмегской церкви то простодушно-повествовательны, то поражают драматизмом. Колорит их выдержан в красно-синей гамме, живопись приобретает свободу и размах. В плафоне библиотеки в Кромержиже, прославляющем епископство, Маульберч виртуозно, с непринужденной легкостью компокует множество разнообразных фигур, собирая их в группы по углам плафона. Живость поз и слегка гротескная характерность напоминают о происходящем во второй половине века вторжении рококо в искусство церковного барокко. Свойственная рококо интимность настроения ощущается и в «Аллегории Мудрости» (1760) монастырской библиотеки в Мистельбахе (Нижняя Австрия). Вся фреска проникнута глубоким лирическим чувством. На фоне фантастической архитектуры громоздятся скалы, увитые зеленью, с них низвергается сверкающий поток. Это «Источник Мудрости», его окружают аллегорические фигуры, которые Маульберч наделяет чертами неповторимого своеобразия и чисто человеческого обаяния. Эмоциональность Маульберча, острота и экспрессивность его художественного почерка, склонность к повествовательности, к характерности образов, к обильному применению пейзажных фонов и архитектурных мотивов, указывает на связь его творчества с южнонемецкой школой.

В алтарной живописи Маульберча чаще, чем во фресковой, прорывается драматическое начало. Удлиненные тела мучеников извиваются от нестерпимой боли, из таинственной полутьмы заднего плана, словно выхваченные неожиданным лучом

света, появляются человеческие фигуры, на темном фоне вспыхивают пятна красных, зеленых, белых одежд. Характерная для XVIII века многокрасочность, даже пестрота соединяются у Маульберча с применением светотеневых приемов Рембрандта. В творчестве Маульберча барокко, которое перестало быть актуальным во второй половине XVIII века в большинстве стран Европы, дает последнюю ослепительную вспышку.

В живописи **Мартина Иоганна Шмидта** («Шмидта из Крёмса», 1718— 1801) барочный пафос уступает место поверхностной патетике и чувствительности. В своих фресках (в церкви в Крёмсе, 1787) и многочисленных алтарных композициях Шмидт не стремится создать сколько-нибудь характерные образы. Но безликий типаж, заученная и условная жестикация соединяются у него с тонким изяществом живописной манеры и рафинированным серебристым «венецианским» колоритом.

Рококо в Германии, начавшее интенсивно развиваться в 30-х годах XVIII века, достигает зрелости к середине столетия. Аристократической культуре в немецких государствах были присущи определенные национальные черты, но она впитала в себя и французские влияния.

Противоречивые тенденции немецкого рококо обнаруживаются особенно ясно в станковой живописи. Французские влияния вступают в конфликт с немецкими национальными чертами, а традиции репрезентативной парадной живописи барокко приходят в столкновение со стремлением нового искусства к простоте и интимности.

Антуан Пэн (1683-1757), работавший при прусском дворе, создавал декоративные росписи, писал галантные сцены в духе Ватто и Лайкре, подвизался в области портрета. Мастеровитый, но неглубокий и тяжеловесный Пэн подражал то Рембрандту, то современным французам. Однако порой его модели предстают перед зрителем не в шаблонном облике портретов рококо, а в неожиданном бытовом аспекте, и это придает некоторым работам Пэна, например, его портрету Кайзерлинга (ок. 1738, Голландия, Дом в Дорне), острое своеобразие.

В архитектуре веяния французского рококо были также ощутимы. В дворцовой архитектуре, в противоположность великолепным резиденциям барокко, получают преобладание постройки интимного, камерного, почти павильонного типа. Таков и дворец Сан-Суси в Потсдаме (1745-1747), выстроенный для Фридриха II **Георгом Венцелаусом Кнобельсдорфом (1699-1753)**. Небольшой одноэтажный дворец состоит из перекрытого невысоким куполом овального зала и двух боковых крыльев. Парковый фасад дворца с выступающей полуротондой в центре украшен фигурами кариатид и атлантов, поддерживающих карниз. Расположенные по всему фасаду попарно между высокими окнами, они придают дворцу нарядный, живописный вид. В отличие от скульптуры Цвингера, которая неразрывно связана с архитектурой, атланты Сан-Суси только оживляют поверхность стены. Здесь скульптура становится «декором» в самом прямом значении термина.

А. Бустелли. Портрет графа фон Хаймхаузена. 1761. Мюнхен, Баварский национальный музей

Дворец эффектно возвышается на многоступенчатой террасе, спускающейся к парку, искусно распланированному Кнобельсдорфом. Осевая регулярная композиция парка, восходящая к эпохе барокко, сочетается здесь с более интимными, пейзажными участками.

Другой значительный памятник эпохи — дворец Амалиенбург (1734- 1739) близ Мюнхена (Бавария), выстроенный приехавшим из Франции архитектором **Франсуа Кювилье (1695-1768)**, — еще более скромнее по своим размерам, чем резиденция прусского короля. Это маленькое строение представляет собой образец строгого и сдержанного французского вкуса. Тактичный, почти скупой декор оживляет плоскость рустованных стен здания. Изящный ризалит фасада увенчан классически строгим фронтоном. Четкие прямоугольники окон смягчены изогнутыми карнизами (сандриками), а круглые ниши в простенках заполнены скульптурными бюстами.

А.-Р. Менее. Автопортрет. Ленинград, Эрмитаж

А.-Р. Менгс. Парнас. 1761. Рим, вилла Альбани

В убранстве интерьеров архитектор гораздо менее сдержан, чем в оформлении фасадов. В интерьерах Амалиенбурга и «Богатых покоях» мюнхенской резиденции (1730-1733) не оставлено ни клочка свободного, не заполненного декором пространства. Кажется, что поверхность стен находится в постоянном, беспокойном движении. Лепные украшения сплошным ковром покрывают стены, перебираются через карниз и захватывают часть потолка. Наличники дверей увенчаны вычурными асимметричными картушами. Большие зеркала и живописные панно по стенам комнат заключены в лепные позолоченные рамы сложного и прихотливого рисунка. Подобная перегруженность декора не свойственна интерьерам французских дворцов XVIII века и, скорее, заставляет вспомнить о церковных интерьерах работы Азамов. Очевидно, стиль Кювилье во многом меняется под воздействием традиций немецкого искусства.

Прикладное искусство эпохи рококо (мебель красного дерева, резьба по кости, литье, художественное стекло) стояло в Германии на очень высоком уровне. Особых успехов оно достигает в новом для европейской художественной промышленности производстве фарфора. В Германии **И.-Ф. Бётгером** был впервые в Европе раскрыт «китайский секрет» состава фарфора, и крупнейшим центром его производства стал Мейсен в Саксонии. Мейсенская мануфактура, основанная в 1710 году, завоевала всемирную славу, когда во главе производства стал Иоахим Кендлер (1706-1775). По его эскизам изготовлялись великолепные сервизы, грандиозные вазы, замысловатые люстры. Кендлер внес в свое искусство ту энергию формы, которая свойственна порой грубоватому, но полнокровному мироощущению немецкого XVIII века. Напряженной, иногда изощренно-причудливой, однако всегда живой и динамичной форме соответствует яркая, даже пестрая, но гармоничная раскраска. В творчестве Кендлера

со временем все большее значение приобретает фарфоровая пластика, и он доводит этот новый вид искусства до художественного совершенства. Тематика его фарфоровых групп очень разнообразна: фигурки животных и народные типы, изображения актеров и галантные сцены («кринолиновые группы»), очень характерные, изящные, не лишенные доли иронии, выражающие дух «галантного века». Талантливый жанрист, он был и родоначальником анималистической скульптуры.

Я.-А. Карстенс. Ночь и ее дети Картон. 1795. Веймар, Музей замка

Кендлер всю жизнь чувствовал в себе призвание к созданию монументальных произведений, что проявляется уже в его ранних, очень крупных (до 1,5 м) декоративных фигурах птиц: орлов, попугаев, петухов, цапель и т. п. В зрелые годы он также постоянно стремился создавать большие многофигурные группы («Парнас», Ленинград, Эрмитаж) или такие крупные произведения, как его знаменитое «Большое зеркало» (высота около трех метров) в фарфоровой раме (Мейсен).

В конце жизни Кендлер задумал соорудить из фарфора конную статую Августа III в натуральную величину. Была уже сделана фарфоровая модель памятника и приготовлена первая деталь: великолепная по пластике и выразительности голова короля в лавровом венке. Однако по причинам политического порядка этой дерзкой идее так и не суждено было осуществиться.

Среди многочисленных фарфоровых фабрик в Германии и Австрии (в Берлине, Людвигсбурге, Хёхсте, Вене и др.) выделялась также мануфактура в Нимфенбурге (Бавария), где главным художником был **Франц Антон Бустелли (1723-1763)**. Его «галантным сценам» присущи декоративная изысканность и динамика, яркая эмоциональность и юмор, острогротескный, подчеркнута жеманный характер. Бустелли, подобно Кендлеру, стремился вырваться из рамок «малых форм», создавая такие произведения, как портретный бюст графа фон Хаймхаузена (в натуральную величину, 1761, Мюнхен, Баварский национальный музей), где проявилось характерное для немецкого искусства соединение натурализма с декоративной пышностью. Некрасивое, жесткое лицо сопоставлено с экспрессивно трактованными локонами завитого парика; с белым цветом скульптуры контрастирует яркая раскраска пышного постамента.

В отличие от Франции, где уже к середине века окреп буржуазный реализм, в Германии в первой половине столетия бюргерское искусство приносило скромные плоды: портреты **Бальтазара Деннера (1685-1749)**, жанровые сцены и пейзажи **Христиана Дитриха (1712- 1774)** и **Иоганна Конрада Зеекатца (1719-1768)**.

150 Г. Фюгер. Портрет жены. 1797. Вена, Галерея XIX и XX веков

151 К.-Г. Лангханс. Бранденбургские ворота. 1788-1791. Берлин

Консолидация буржуазной идеологии в Германии происходит лишь во второй половине столетия, вначале не в конкретной области изобразительного искусства, а в более

отвлеченной сфере эстетической мысли и в литературном творчестве Лессинга, Виланда, Клопштока. В 1755 году в Дрездене вышла работа Иоганна Иоахима Винкельмана (1717—1768) «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», которая произвела громадное впечатление на современников и создала теоретические предпосылки для развития классицизма. Винкельман «открыл» в античном искусстве ту идейную глубину, строгость и близость природе, которые бесконечно поднимали в его мнении искусство древних над пустыми и манерными творениями рококо. Свои выводы Винкельман сформулировал в словах, ставших девизом поборников классицизма: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, неподражаемыми — это подражание древним».

Главное произведение Винкельмана — «История искусства древности», — увидевшее свет в Риме в 1763 году, является первым в мировой литературе исследованием, которое рассматривало историю искусства как процесс и затрагивало вопрос эволюции стиля. Классицизм XVII века ориентировался главным образом на римские образцы, Винкельман же решительно отдает предпочтение искусству Греции. Главную причину его расцвета в эпоху Фидия Винкельман, выражая идеологию третьего сословия, видел в политической свободе афинского народа. Но Винкельман не требовал от искусства активного общественного содержания, а высшее достоинство античного искусства он видел в «благородной простоте и спокойном величии». Идеи Винкельмана, созвучные умонастроениям передовых людей эпохи, получили широкое распространение среди его соотечественников.

Первым художником, пытавшимся на практике воплотить идеи Винкельмана, стал **Антон Рафаэль Менгс (1728-1779)**, бывший в молодости выдающимся портретистом. Сблизившись с Винкельманом, Менгс стал убежденным приверженцем его доктрины. Переселившись в 1750-х годах в Рим, художник создал композицию «Парнас» на потолке виллы Альбани (1761). Но программное произведение Менгса обнаруживает сходство скорее с холодным академизмом болонцев XVII столетия, чем с античным искусством. Отказываясь от барочного иллюзионизма, Менгс строит свой плафон, словно это станковая картина, помещенная на потолке. Аполлон, окруженный музами, изображен на фоне пространственно трактованного пейзажа. Каждая фигура плафона — это воспоминание художника не только об античных, но также о ренессансных или академических образцах.

Во второй половине XVIII века в Риме образуется колония немецких художников, творчество которых в той или иной мере было затронуто влиянием входящего в моду классицизма. Громадным успехом пользовались мелодраматические и нарядные картинки на темы из античной истории швейцарки **Ангелики Кауфман (1741-1807)** и итальянские ландшафты с руинами **Якоба Филиппа Хаккерта (1737-1807)**. Классицистические черты проступают в портретах **Августа Тишбейна (1750- 1812)**, проникнутых сентиментальным томлением предромантической эпохи.

Г. Шадов. Портрет кронпринцессы Луизы с сестрой Фридерикой. 1795. Берлин, Гос. музеи

К концу столетия, по мере того как политическая атмосфера в Европе становилась все более напряженной, классицизм в Германии обретает более глубокое этическое содержание. Правда, ему не суждено было стать тем действенным, политически активным искусством, каким он стал во Франции. Классицизм в изобразительном искусстве Германии не поднимался до высот «веймарского классицизма» Гёте и Шиллера. Главной фигурой немецкого классицизма был **Якоб Асмус Карстенс (1754-1798)**, творчество которого падает уже на 90-е годы XVIII века. Карстенс стремился придать классицизму ту внутреннюю значительность и глубину, о которых мечтал Винкельман. Он ближе, чем кто-либо другой, подходит к винкельмановскому идеалу «благородной простоты и спокойного величия». В его работах встречаются и фигуры, навеянные искусством Микеланджело. Стремясь соединить «значительное» с «прекрасным», Карстенс выбирает такие сюжеты, где герои при внутренней взволнованности сохраняют внешнюю неподвижность («Приам у Ахилла». Берлин, Национальная галерея), «Гомер, поющий грекам» (Веймар, Музей замка). Подчеркнутую эмоциональность, свойственную эпохе, он пытается сочетать с верностью «идеальной» форме, что чаще всего обрекало его замысел на неудачу. Большие картоны Карстенса по своему образному строю иногда близки картинам Давида, но если последний в своих «Горациях» привносит в картину ту экспрессию, которая много лет спустя обеспечила ему признание романтиков, то Карстенс, обращаясь к одному из самых ярких эпизодов в «Илиаде» — ссоре Ахилла с Агамемноном («Греческие вожди в палатке Ахилла», 1794, Берлин, Национальная галерея), — словно не решается нарушить величественную застылость форм, движением подчеркнуть напряженность коллизии. В результате на этом продуманном, строго построенном произведении (как и на других работах художника) лежит отпечаток анемичности. Однако творчеству Карстенса все же нельзя отказать в известном величии. Оно отражает возвышенный, хотя и беспочвенный идеализм немецкой буржуазии.

В Австрии, где самосознание буржуазии не поднималось до уровня немецкого бюргерства, классицизм не получил значительного развития ни в архитектуре, ни в изобразительном искусстве. Единственным выдающимся классицистом здесь был живописец **Генрих Фюгер (1751-1818)**. Блестящее, но холодное мастерство Фюгера проявляется в основном в больших парадных портретах и в портретной миниатюре.

На почве Германии классицизм получил развитие в первую очередь в архитектуре. В Берлине еще в 1740-х годах **Г.-В. Кнобельсдорфом** было выстроено здание оперного театра, фасад которого выдержан в строгом «палладианском» духе. Во второй половине XVIII века здесь работает уже целый ряд выдающихся архитекторов-классицистов, среди них рано умерший **Фридрих Жилли (1772—1800)**, стремившийся к суровой простоте, к лапидарной трактовке классических форм. Берлинский классицизм оказывает влияние на архитектуру других областей Германии (дворец в Вёрлице близ Дессау, созданный в 1769—1773 годах **Ф.-В. Эрдмансдорфом; 1736-1800**). Архитектору **Карлу Готхарду Лангхансу (1732-1808)** принадлежит самый значительный памятник раннего берлинского классицизма — Бранденбургские ворота (1788- 1791). Нередкий в прусской архитектуре оттенок официальной жесткости

ощущается и в этом сооружении. Тем не менее спроектированные зодчим в форме античных пропилеев, замечательные своим четким геометризмом, Бранденбургские ворота — это строгий и монументальный архитектурный памятник, достойно завершающий ряд выдающихся построек немецких архитекторов XVIII века. Квадрига, украшающая ворота, была выполнена крупнейшим берлинским скульптором-классицистом **Готфридом Шадовом (1764-1850)**. Ее официальная холодность вполне гармонирует с архитектурой, хотя в целом творчество Шадова отличается, скорее, склонностью к сентиментальной чувствительности — чертой, типичной для немецкого классицизма. Эта склонность ощутима в созданной скульптором в 1788—1791 годах гробнице малолетнего графа фон дер Марка. Надгробная статуя изображает мальчика скорее спящим, чем умершим. Краткость его жизни контрастно подчеркивается лежащими рядом атрибутами воина — мечом и шлемом. В большой полукруглой нише над саркофагом скульптор помещает фигуры трех Парок, причем привносит в изображение мелодраматическую ноту: одна из Парок в отчаянии пытается удержать сестру, рвущую нить жизни ребенка. Самое известное произведение Шадова — двухфигурная портретная группа кронпринцессы Луизы и принцессы Фридерики (1795, Берлин, Государственные музеи). Сестры стоят, нежно обнявшись, их антиклизированные одежды ниспадают красивыми живописными складками. Простота и благородство формы — лучшие черты творчества Шадова — нашли наиболее полное выражение в этом его произведении.

А. Граф. Портрет Г. Л. Гогеля. 1796. Ленинград, Эрмитаж

В Германии XVIII века именно портрет оказывается областью, в которой усилившиеся к концу столетия реалистические тенденции могли проявиться с наибольшей свободой. В сфере аристократического портрета художники уже не акцентируют сословную принадлежность своих моделей, но все более ощутимо стремятся к выявлению ценности человеческой личности. В буржуазном портрете социальная определенность, наоборот, возрастает. В автопортрете скульптора **Иоганна Генриха Даннекера (1758—1841)** классицистическая четкость объемов, строгость композиции соединяются с подчеркнутым демократизмом типажа и энергичным выражением прямого, мужественного характера. Портретистом немецкой буржуазии был живописец **Антон Граф (1736—1813)**. Им создана целая галерея современников. В портретах Графа проявляется не лишнее гордости достоинство, которое отличало передовых представителей третьего сословия. Скромные по размерам (чаще всего погрудные), написанные на гладком фоне портреты Графа выполнены на высоком профессиональном уровне, но страдают известной ограниченностью, свидетельствующей о слабости буржуазного реализма в Германии. В его портретах крупнейших деятелей немецкой культуры — Лессинга, Гердера, Геллерта — нет той значительности, которая выделяла бы их из среды рядовых бюргеров. В них не ощущается внутренней активности, характеризующей мыслящую немецкую буржуазию этой напряженной эпохи. Граф дает добросовестную и мастерскую фиксацию черт модели, но ему лучше удаются средние люди, и он редко создает сложный психологический образ.

Значительнейшим мастером буржуазного реализма в Германии стал **Даниэль Ходовецкий (1726-1801)**, переселившийся в 1743 году в Берлин из Польши. Интересный не столько как живописец — самая известная его картина «Прощание Каласа с семьей» (1767, Берлин-Далем) сильно напоминает Грёза композицией, типажем и даже живописью, он был в первую очередь талантливый и плодовитый графиком, выдающимся иллюстратором. Его гравюры к Лессинга «Минна фон Барнхельм», лишенные, правда, подлинного драматизма (как большинство иллюстраций того времени), но привлекающие декоративным изяществом, позволяют считать его одним из лучших мастеров книги XVIII века. Особенно интересен Ходовецкий как бытописатель берлинской жизни. Во многих сотнях гравюр (главным образом в картинках к популярным тогда иллюстрированным календарям) он запечатлевает повседневный быт людей третьего сословия. Поэтизация бюргерского быта соединяется у Ходовецкого с убежденной, хотя и неглубокой, критикой аристократических нравов и вкусов: он наивно и вместе с тем забавно противопоставляет «естественности» бюргерского уклада «манерность» надутой и тщеславной аристократии.

К лучшим произведениям Ходовецкого относятся его рисунки. Среди них особое место занимает «Поездка в Данциг» (1773, Берлин, Государственные музеи), своего рода путевой альбом художника, полный тонко наблюденных и бесхитростно переданных сценок, — один из интереснейших памятников немецкого реализма XVIII века.

Интерес к народному творчеству, к национальным традициям, к отечественному средневековью, который пробуждали выступления Гёте и Гердера, нашел в искусстве сравнительно слабый отзвук. Науэнские ворота в Потсдаме (1755) и «Готический дом» в парке в Вёрлице (1776) были лишь первыми предвестниками мощных романтических движений, расцветших с наступлением XIX века. Свое полное и высочайшее проявление духовная жизнь Германии XVIII века получила в литературе и музыке. Тем не менее XVIII век в Германии был и эпохой подъема изобразительного искусства, общий уровень которого значительно повысился по сравнению с предшествующим столетием. На основе достижений XVIII века стал возможен переход к эпохе сложения нового национального немецкого искусства.

Превью: Маульберч. Юпитер и Антиопа