ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 72.034.7(430.2)+22

ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ БАРОККО В НЕМЕЦКОЙ БИБЛЕЙСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

© 2012 г.

***Н.А. Багровников*[1], *Е.М. Кирюхина*[2]**

[1]Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет
[2]Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина

k-fil@nngasu.ru; elenakiruhina@gmail.com

Поступила в редакцию 30.04.2012

Ксилографии германских Библий эпохи Реформации создавались как художниками поздней готики, так и мастерами немецкого Возрождения. Их композиционные схемы и пространственные решения синтезировали наследие поздней готики с художественными достижениями ренессанса. В ряде этих ксилографий заявляют о себе основополагающие элементы стиля барокко.

Ключевые слова: барокко, ренессанс, поздняя готика, эпоха Реформации, Библия, библейская иллюстрация, ксилография.

Возможно, данная тема вызовет удивление, поскольку общеизвестно, что барокко как стиль начинает проявлять себя в Западной Европе с конца XVI века и продолжается до начала XVIII, охватывая, таким образом, все XVII столетие. Однако в истории искусства имели место ситуации, когда тот или иной стиль или направление опережали свое время и не совпадали с эпохой. Примером этого может служить эпоха Предвозрождения в Италии, знаменитые Дученто и Треченто, когда ростки и развивающиеся элементы будущего Проторенессанса оказались в готическом и романском обрамлении.

В порядке обоснования темы следует вспомнить концепции развития стиля в немецкой живописи и графике XV–XVI вв., широко распространенные в искусствознании Германии в первой половине XX столетия. Эрнст Хайдрих, Фридрих Винклер, Ханс Хут и Курт Глазер вообще исключали ренессанс как стиль из истории немецкого искусства. Кроме Ганса Гольбейна-младшего, всех немецких художников первой трети XVI столетия (в их числе и Дюрера) они считали поздними готиками. Соответственно, и немецкое искусство этого времени объявляли поздней готикой, эволюционирующей в барокко[1]. Позднее такой же подход продемонстрировал Рихард Хамман – причем его видение стилистического развития распространяется и на Италию. Немецкое искусство XV – первой трети XVI в., а также итальянские Проторенессанс, раннее, высокое и позднее Возрождение характеризуются в его труде как переходный период. Суть переходности – в стилистическом развитии позднеготического натурализма и позднеготической экспрессии к барокко [1, s. 330, 331, 367, 379, 388]. Примечательно, что в качестве примеров, подкрепляющих данные положения в отношении немецких земель, Р. Хамман приводит произведения немецкой графики, и прежде всего ксилографии Дюрера к Откровению Святого Иоанна, оказавшие сильное влияние на немецкую библейскую иллюстрацию эпохи Реформации.

Не разделяя положений о будто бы заведомой стилистической внеренессансности немецкой живописи и графики первой половины XVI столетия, мы будем говорить об *элементах* стиля барокко, развивающихся в формате немецкого ренессансного искусства[2], – в германской библейской иллюстрации.

Общеизвестно, что немецкий Ренессанс, как часть Северного Возрождения, имел преобладающую этическую направленность, стимулировал обращение к внутреннему миру человека, а его пантеистическая ориентация привела к открытию природы и мира как такового. Формуле итальянского Возрождения

«человек над Вселенной» Нидерланды и Германия противопоставили формулу «человек во Вселенной» [3, с. 7], или «человек в мире», что привело к развитию пространственной безграничности в композиционном построении картины. Однако одновременно пробивали себе дорогу осознание и обостренное переживание неустойчивости мира. Это также нашло отражение в построении картины. По тонкому замечанию И.Е. Даниловой, «пространственная драма» картины Возрождения заключалась в попытке «приручить» пространство, выделить из «непостижимой безмерности» средневекового мира мир, поддающийся рациональному постижению; и в то же время – в желании нарушить границы этого очерченного искусственного построения, в попытке бегства в мир внешний, «открытый, если не вверх, как в Средние века, то вширь и вглубь» [4, с. 22]. Невидимая преграда переднего плана между картиной и зрителем в живописи высокого Возрождения начинает нарушаться, ее уравновешенная замкнутость размыкается вширь, вглубь и на зрителя. Еще большие изменения происходят в произведениях позднего Возрождения, когда и сам художник и его герои стремятся нарушить пространство картины, как бы испытывая непреодолимое искушение ее поверхностью. При этом изображенные «фигуры направляются к переднему плану, подходят к нему вплотную… и, наконец, прорывают эту заповедную плоскость… Вместо центростремительной композиции картины Кватроченто возникает композиция центробежная» [4, с. 22][3].

Пришедший на смену Возрождению и маньеризму стиль барокко с предельной полнотой выявил «распад связей времен», децентрализованную, с искаженными пропорциями картину Вселенной и неустойчивое, проблематичное положение человека в ее беспредельном, «крошащемся на атомы»[4] пространстве. По характеристике Генриха Вёльфлина, в барочных произведениях наш «взор входит в глубину изображения, не имеющего предела» [5, с. 76]. Вёльфлин указывал на то, что картины, выполненные в стиле барокко, не только преисполнены динамики, но, «чтобы достигнуть дальнейшей иллюзии движения, все изображение или хотя бы значительную часть его располагают наискосок по отношению к зрителю»; что нередко для усиления эффекта движения ось изображения также «располагается под углом по отношению к зрителю» [5, с. 77]. Далее Вёльфлин убедительно рассуждает о мотивах устремленности в высоту [5, с. 117], об ускоряющемся движении линий, а также о том, что движение в барочной картине начинается сразу во многих точках [5, с. 118]. Он обращает внимание и на то, что круг, как спокойная и неизменная композиционная основа ренессансной картины, в произведениях стиля барокко заменяется овалом, – формой беспокойной, как бы готовой и стремящейся ежеминутно измениться [5, с. 123]. При этом – для нас очень важно – Генрих Вёльфлин подчеркивает, что эта беспокойная композиционная форма вовсе не является порождением XVII века; что овал как основа композиции появляется в еще 1515 году у Корреджо – и именно как средство передачи взволнованности движения [5, с. 123]. Таким образом, первое появление в европейском искусстве важнейшей композиционной основы барокко отодвигается во второе десятилетие XVI века.

В XVI столетии в немецких землях также встречаются произведения, отмеченные стилистическими признаками, предвосхищающими и провозглашающими барокко. Это работы, выполненные в технике ксилографии и относящиеся к жанру библейской иллюстрации. Далеко не случайно, что элементы барокко изначально формируются не в живописи, а в графике, в гравюре на дереве, в то время самом молодом и самом мобильном виде искусства, способном запечатлевать и транслировать и актуальные социальные ожидания и формообразующие ростки будущего стиля. Необходимо подчеркнуть, что пространство немецкой библейской иллюстрации (в формате графического листа) можно определить как чрезвычайно напряженное, даже конфликтное [6, с. 7–9]. Эти напряженность и конфликтность, наряду с отражением противоречивой конфессиональной ситуации, есть преддверие напряженности и конфликтности барокко.

Впервые барочные элементы немецкой библейской иллюстрации системно[5] заявили о себе в ксилографиях Ганса Буркмайра к перепечатке лютеровского «Сентябрьского Евангелия (Виттенберг, 1522 г.), осуществленной в Аугсбурге в 1523 г. Сильвианом Отмаром[6]. Речь идет о следующих гравюрах к Апокалипсису: «Семь светильников», «Поклонение старцев и ангелов», «Апокалипсические всадники», «Два апокалипсических зверя», «Заключение сатаны в глубине земли», «Град Бога»[7]. В основе ксилографии «Поклонение старцев и ангелов» лежит асимметричная диагональная композиция: диагональ пересекает лист от правого верхнего края к нижнему левому. Нарушение симметрии проявляется в том, что в этом листе изображена только одна из распахнувшихся створок небес-

ных дверей (отступление от сложившейся ранее и закрепленной Дюрером иконографии). Более того, эта створка оказалась сдвинутой художником к левому краю графического листа. Композиция ксилографии выстраивается на основе нескольких «вложенных» друг в друга и взаимодействующих друг с другом овалов. Это овальное сияние, исходящее из лика восседающего на троне Господа; затем – овальное подножие его трона, усиленное обрамляющим его параболическим движением облаков; и еще более – акцентированным, направленным по параболе движением расположенных ниже фигур старцев и ангелов. Наконец, это семь светильников с живыми, т.е. колеблющимися языками пламени в верхнем левом углу листа. Светильники «висят» в прорыве пространства между распахнутой створкой и верхней частью спинки трона, на котором восседает Господь, и образуют эллипс.

В гравюре «Апокалипсические всадники» – т.н. «Победоносный», «Война», «Голод» и «Смерть» – стремительно скачут в клубах дыма, изрыгаемого дьявольской пастью. Их движение направлено сначала сверху влево, потом прямо на зрителя, а затем направо с уклоном вниз. Таким образом, они описывают параболу, овал которой является композиционной основой данного произведения. Она начинается в верхнем правом углу гравюры и завершается в правом нижнем, где под копытом белого коня иллюстратор начертал свою сигнатуру. Характерно, что Буркмайр не взял за основу композицию известной ему ксилографии Дюрера. Тем более, он не стал использовать примитивную версию дюреровских «всадников», сделанную в 1521 г. для лютеровского Сентябрьского Евангелия в мастерской Лукаса Кранаха-старшего. Ганс Буркмайр предложил совершенно новое решение, основанное на приоритете линии параболы и овала как «формы… готовой и стремящейся, – по словам Генриха Вёльфлина, – ежеминутно измениться» [5, с. 123]. Его композиционное построение вполне соответствует формально-стилистическим характеристикам Вёльфлина, – «динамичности», «выразительности», бурного движения «наискосок» и «под углом» – по отношению к читателям, рассматривавшим эту ксилографию.

Следующим артефактом, решенным в этом же ключе, является ксилография «Самсон разрушает дом филистимлян» к 16-й главе второй части Ветхого Завета первой полной лютеровской Библии, изданной Людвигом Дитцем в Любеке в апреле 1534 года[8]. Ее авторство принадлежит нижненемецкому художнику и архитектору, представителю Дунайской школы Эрхарду Альтдорферу[9]. Композиционным центром ксилографии является голова ослепленного Самсона. Ее пространство выстраивается с помощью двух прилегающих друг к другу парабол. По диагонали графического листа они разделяются колонной, которую, отрывая от основания, обхватил руками Самсон и которая ломается под своей тяжестью и под давлением обрушивающихся сводов. Таким образом, здесь работают насколько моментов силы. От рассыпающегося на фрагменты дома и пространства, сохраняющегося в формате реалистического видения, осталась одна лишь площадка с крутыми ступенями, на которой находится Самсон. Из его рук исходит мощное закручивающее движение, разрывающее и ломающее пространство. Разлом овального свода над головой библейского героя образует прорыв «в никуда», некое нереальное пространство и, что очень важно, вектор движения в ареале этого прорыва направлен не вертикально вниз. Перед читателем Библии проносится вихрь из обломков здания, летящих по параболе и от центра к периферии. Мы видим картину обрушивающихся конструкций, формирующих свое иррациональное двигательное пространство. Это пространство являет зрителю зримый хаос реалистически проработанных обломков мраморных колонн, арочных сводов, фрагментов стен и тяжелых каменных блоков. Рушащиеся колонны в верхнем левом углу гравюры и овальный разлом свода вверху справа образуют дополнительные и автономные по отношению друг к другу динамические центры разрушения[10].

Отметим, что в этом произведении столь характерные для стиля барокко впечатления нереальности, иррациональности и фантастичности, драматическое переживание внутренней конфликтности [7, с. 116], «стремление выйти из своих естественных границ» [8, с. 159] заявляют о себе в сюжете трагическом, весьма далеком от распространенных «апофеозов» и «вознесений» барочного искусства Европы XVII столетия. Здесь уместно также напомнить, что общеевропейский стиль барокко стал формироваться прежде всего в архитектуре и что Эрхард Альтдорфер был придворным архитектором герцога Генриха III Мекленбург-Шверинского[11]. Возможно, именно причастность к архитектуре помогла ему представить читателям Библии картину обрушения дома как крушения модели вселенной.

Барочные элементы ксилографий Любекской Библии находят свое продолжение в ее Новом Завете. Примером этого являются гравюры «Избрание праведных. Ангелы усмиряют ветра» и «Ангел с ключом от бездны». Обратимся к иллюстрации «Избрание праведных. Ангелы усмиряют ветра» и осуществим ее рассмотрение в сравнении с гравюрой Дюрера «Клеймение праведных». Ксилография Дюрера является замедлением в развитии сюжета. Это некое подведение итогов, пауза в осуществлении Страшного Суда. Поэтому Дюрер внес в свое произведение настроение торжественности. Он показал смиренное благоговение праведников перед приоткрывшимся им Спасением. Ангелы, изображенные Дюрером, с непреклонной твердостью и величавыми жестами останавливают разрушительные силы. Ангел, осуществляющий клеймение, нетороплив. Он с подчеркнутым вниманием относится к каждому, кто оказался достойным Спасения. Эрхард Альтдорфер знал оригинальную гравюру Дюрера. Но, следуя ей в целом, он подошел к воплощению этого сюжета иначе. В его ксилографии вооруженные двуручными мечами четыре ангела действительно рубятся ими. И они прилагают немалые усилия, чтобы усмирить четыре разбушевавшихся ветра, являющихся символами великих империй Древнего Мира. Сражающиеся ангелы стоят спинами друг к другу, подобно окруженным пешим воинам, отражающим натиск превосходящего врага. Композиционно их устремленные вверх движения, сопрягаясь с встречным движением олицетворенных ветров, образуют параболу. Начало этой параболы исходит из середины левого края гравюры. Свое завершение она обретает в фигуре ангела, который быстро идет вдоль плотного строя стоящих на коленях праведников и, как бы страшась замешкаться, опоздать, не успеть, ставит на них «печать Бога живого». Здесь нет столь присущих стилю Возрождения гармонии и покоя, нет ощущения торжественности минуты. Взгляд ангела направлен вперед – на тех, к кому он должен успеть до начала следующего акта светопреставления.

Таким же настроением и таким же стремительным движением сверху вниз по параболе отмечена ксилография «Апокалипсиса» Любекской Библии «Ангел с ключом от бездны». Отметим, что вход в эту бездну, обрамленный камнем, имеет не круглую, а овальную форму.

Главная заслуга в иллюстрировании изданий виттенбергской полной лютеровской Библии[12], увидевшей свет в сентябре 1534 г., принадлежит художникам мастерской Кранаха Мельхиору Шварценбергу и Петеру Зальцбургеру. Для их ксилографий характерно использование традиций живописи и графики немецкого Возрождения. Этим мастерам присуще перенесение библейских событий в германскую природную среду, панорамные изображения перспективно устремляющихся вдаль ландшафтов, претворение поэтики повседневности. Эти мастера явили читателям Библии величественные образы библейских героев и впечатляющие картины нравственных и социальных конфликтов. Их композиционные схемы и пространственные решения, будучи широко тиражированными, оказали сильное влияние на нидерландскую и французскую живопись (историческая картина, бытовой жанр, пейзаж, фантастический пейзаж) второй половины XVI – первой половины XVII века. [6, с. 7–9].

В лютеровских Библиях 1534–1545 гг. стилистические элементы будущего барокко наиболее явственно прослеживаются в ксилографии «Огненное вознесение Илии». В ней мы видим пророка, который взмывает на колеснице ввысь, по диагонали, в пространство неба, отороченное эллипсом клубящихся облаков. Заявляет о себе барочная динамика и в ксилографиях к «Апокалипсису»: «Иоанн в кругу семи светильников» и «Разрушение Великого Вавилона». В первой из них налицо диагональная композиция и смешение планов: в левой части ксилографии трудно зрительно отделить земную твердь от «тверди» облаков. «Некто» с мечом, вложенным в уста, в развевающейся одежде возвышается над лежащим перед ним ниц Иоанном. Его фигура противостоит порывам ветра, а излучаемое им сияние борется и с мраком небес и с тяжестью наваливающихся на нее туч[13]. Изображения светильников явно заимствованы с одноименной ксилографии «Апокалипсиса» Дюрера, но, в отличие от этой гравюры, огоньки свечей, расставленных по параболе светильников, колеблются на ветру.

В ксилографии «Разрушение Великого Вавилона», во-первых, налицо диагональная композиция; во-вторых, господствует разнонаправленное движение; в-третьих, в ней нет единого композиционного центра. В качестве такового в равной степени могут выступать: восседающий на троне Господь; летящий над городом ангел с раскрытой книгой; обрушивающееся здание Колизея; агнец с крестом в окружении праведников.

В этих ксилографиях сюжетно речь идет о завершении человеческой истории, осуществ-

ляющемся через Страшный Суд. Но если исходить из пространственных решений, то можно говорить о разрушении ясной, привычной и, при всей ее проблематичности, гармоничной, ренессансной картины мира и о начале ее перехода в пространственно-изобразительную систему барокко. Отметим, что в дальнейшем, в ходе этого процесса, набравшего силу в конце XVI века, модель мироздания в картине, плафоне приобрела динамическую открытость. Но германская библейская иллюстрация пошла по этому пути гораздо раньше. Она как бы загодя начала обучение читателей Священного Писания существованию в постоянно изменяющемся, динамичном пространстве. В пространстве, неподвластном человеческой воле, неукротимом и необъяснимом рациональной ясностью линейной перспективы. При этом все, что ни происходило в «освещающих» немецкие Библии гравюрах, – все это совершалось на фоне вечности. И более того, настоятельно нуждалось в сопоставлении с вечностью. Таким образом, при всех новациях сохранялась связь с прошлым, с ценностными установками Средневековья. Отсюда – особая актуальность жанра библейской иллюстрации, соотносящегося с вечностью непосредственно[14].

Гравюры М. Шварценберга и П. Зальцбургера оказались выполненными настолько основательно, что впоследствии большинство их воспроизводилось в полных лютеровских Библиях, издаваемых Гансом Луффтом и другими виттенбергскими печатниками до конца XVI века. Их композиционные схемы совместно с высокохудожественным претворением библейских сюжетов Любекской Библией, которая была переиздана в 1552 г. в Дании и еще раз в 1575 г. в Германии, оказывали влияние на немецких, нидерландских и французских живописцев, профессионально связанных с книгоиздателями и состоятельными заказчиками, среди которых было немало любителей книг.

Таким образом, немецкая библейская иллюстрация формировала, аккумулировала и как бы откладывала впрок элементы будущего стиля, получившего развитие в искусстве Европы в XVII столетии. Описанные ксилографии могут свидетельствовать, что один из путей к общеевропейскому стилю барокко лежал через немецкую библейскую иллюстрацию.

Вышесказанное позволяет проследить и некоторые общие тенденции развития немецкого изобразительного искусства и культуры в целом. Запаздывая в своем развитии по сравнению с итальянским Возрождением в XV веке, в XVI столетии немецкая живопись и графика пошли вперед семимильными шагами вопреки политическим неурядицам, конфессиональным противоречиям и социальным взрывам. В дальнейшем подобные рывки станут характерной чертой и Германии, и ее культуры[15]. Так, позднее, в условиях политической раздробленности XVIII – первой половины XIX века, Германия продемонстрирует всему миру высочайшие, непревзойденные достижения в развития философии, музыки, литературы.

Примечания

1. Эта националистическая концепция представлена: Heidrich E. Die Altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Jena: Diederliche-Verlag, 1909; Heidrich E. Altniederländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Jena: Diederliche-Verlag, 1924; Winkler F. Altdeutsche Tafelmalerei. München: Bruckmann, 1941; Winkler F. Altdeutsche Zeichnungen. Berlin: Mann-Verlag, 1947; Winkler F. Festschrift Friedrich Winkler. Hrsg. Von Hans Möhle. Berlin: Mann-Verlag, 1959; Hut H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik Augsburg, 1923; Glaser C. Lukas Cranach. Leipzig: Insel-Verlag, 1923; Glaser C. Die Altdeutsche Malerei. München: Bruckmann, 1924.

2. Здесь возникает проблема соотношения на немецкой почве маньеризма и барокко. Можно согласиться с тем, что, исходя из принятой в отечественной науке хронологии немецкого Возрождения, после 1530 г. ряд произведений библейской иллюстрации может персонифицировать начало кризиса немецкого ренессансного искусства. См.: Синюков В.Д. Немецкое искусство в последюреровскую эпоху и церковная реформа Мартина Лютера // Советское искусствознание-81. Вып. 2. М.: Советский художник, 1982. С. 130–147. Но мы не склонны относить эти произведения к маньеризму. Маньеризм, развивавшийся с 1520-го по 1590 г. прежде всего в Италии, является воплощением кризиса ренессансных идеалов. Он выражается в протесте против апробированных классических форм; в поисках новых, подчас экстравагантных способов построения пространства и пропорций человека; в необычных трактовках света и цвета для передачи смятенного, раздвоенного, иррационального восприятия мира. В отношении Германии следует отметить, что экспрессия, разнонаправленное движение, иррациональность пространства и световых отношений – к чему, по словам Отто Бенеша, искусство Севера всегда тяготело в соответствии со своим особым складом мышления [2, с. 169–170], – это формальные признаки. При их наличии немецкая библейская иллюстрация еще сохраняет то, от чего с самого начала дистанцировался маньеризм, – присущую Возрождению веру в человека, в его созидательный потенциал, реализующийся, согласно установкам протестантизма, через веру. Можно

согласиться, что при этом подвергается сомнению уверенность достижения человеческого идеала в земной жизни, в условиях конфессионально и политически децентрализованной Европы. Но последнее как раз и свойственно барокко. В этой связи отметим, что Ульрих Цвингли, Андреас Осиандр и Жан Кальвин, – выступившие со своими, оппозиционными лютеровской, моделями Реформации, – на конфессиональном уровне предвосхитили онтологическую децентрализацию мироздания, начатую Коперником и продолженную Д. Бруно и И. Кеплером.

3. Особенно наглядно данная центробежность композиционного построения демонстрируется у Якопо Тинторетто: контраст статики и динамики, диагональные композиции, игра перспективой, эффект «разбегающегося пространства».

4. Это основательно представлено в литературе начала XVII века: в творчестве Вильяма Шекспира (пьеса «Троиилл и Крессида» 1609 г.) и поэтических произведениях Джона Донна. См.: Донн Д. Поэмы годовщины // Джон Донн. Стихотворения и поэмы. М.: Наука, 2009. С. 209, 211.

5. Системность проявляет себя в стилистическом единстве этих произведений, а также в их расположении в формате книги. При этом их композиции и динамические векторы (ксилография, по определению В. Фаворского, – техника, основанная на движении, и формирует двигательное пространство) могут взаимодействовать как согласованно, так и контрастно.

6. Neuen Testament. Augsburg. Gedrukt dorh Silvian Otmar. M. D. XXIII.

7. Поскольку нет возможности воспроизвести перечисленные ксилографии, придется ограничиться ссылкой на хранящееся в РГБ факсимильное издание: Die Deutsche Buchillustration in der ersten Hälfe des XVI Jahrhunderts. Hrsg. Von Prof. Dr. Max Geisberg. München: Schmidt, 1930. Heft. 3. Taf. 113, 114, 115, 125, 132, 133.

8. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet, mit sundergen vnderrichtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrücket. M.D.XXXIII. Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Dat XVI Cap. См.: Багровников Н.А. Любекская Библия как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга. Исследования и материалы: Сб. 78 / Российская книжная палата. М.: ТЕРРА – TERRA, 2001. С. 193–210; Людвиг Дитц – издатель первой полной лютеровской Библии // Мир библиографии, 2004, № 2. С. 32–35; Образы апостолов и евангелистов в ксилографиях Нового Завета Любекской Библии // Мир библиографии, 2004, № 4. С. 54–57; Опыт изучения читателя по подчеркнутым фрагментам текста Любекской Библии 1534 г. // Мир библиографии, 2006, № 1. С. 60–67.

9. В отечественной науке исследование творчества Эрхарда Альтдорфера осуществлено автором данной статьи. См.: Багровников Н.А. Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1999; Пейзаж в графике Эрхарда Альтдорфера // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство. М.: Издательство ЛКИ, 2009. С. 138–147.

10. К этой гравюре можно применить следующую характеристику: «Пространство расширяется, превращается в неизмеримый космос, где человек находится во власти огромных масс, огромных пространств и подавляющих человека ритмов». Якимович А.К. Бернини и Борромини: становление двух типов художественного сознания Барокко // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 116.

11. Практикующий архитектор, отстроивший Шверин после пожара 1529 г.

12. Biblia/ das ist/ die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Mart. Luth. Wittemberg. Begnadet mit Kürfurstlicher zu Sachsen freicheit. Gedruckt durh Hans Lufft. M. D. XXXIIII. См.: Багровников Н.А. О художественном оформлении первой полной лютеровской Библии // Мир библиографии. М., 2008. № 6. С. 57–61: Печатник Ганс Луффт и его мастерская в Виттенберге // Книга. Исследования и материалы. Сборник 90/ I–II. М.: Наука, 2009. С. 145–157; Архитектоника первой полной лютеровской Библии // Приволжский научный журнал. Н. Новгород, 2010. № 2. С. 180–186.

13. По характеристике И.Е. Даниловой, «небо в живописи позднего Возрождения вновь приобретает повышенную значимость; оно то ослепительно сияющее, то волнуется облаками, грозит тучами, сверкает молниями» [4, с. 28].

14. Следует подчеркнуть, что в произведениях стиля барокко «вечность просвечивает сквозь самые, казалось бы, частные моменты, изображавшиеся как остановленные и навсегда пребывающие. Даже в динамичных по композициях картинах XVII века мгновение изображается как вечно длящееся... В динамическое ощущение бытия, состоящего из отдельных мгновений, постоянно прорывается вечность» [4, с. 39].

15. На «внезапные изменения, иррациональные скачки, катастрофические повороты» в истории и культуре Германии обращает внимание Отто Бенеш [2, с. 117].

Список литературы

1. Hamman R. Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin: Akademie-Verlag, 1962. 1002 s.

2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения и его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 222 с., илл.

3. Гершенсон-Чегодаева Н.М. Нидерландский портрет XV века. Истоки и судьбы. М.: Искусство, 1972. 198 с., илл.

4. Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство, 2005. 296 с.

5. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.

6. Багровников Н.А. О специфике информационного пространства немецкой библейской иллюстрации эпохи Реформации // Наука о книге. Традиции и инновации. Материалы 12-й Международной научной конференции по проблемам книговедения. К пятидесятилетию сборника «Книга. Исследования и материалы». В четырех частях. Часть 1. Москва: Наука, 2009. С. 7–9.

7. Якимович А.К. Бернини и Борромини: становление двух типов художественного сознания Барокко // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 104–125.

8. Якимович А.К. Формирование барокко и классицизма в итальянской скульптуре XVII века // Советское искусствознание-74. М.: Советский художник, 1975. С. 155–176.

BAROQUE ELEMENTS IN THE GERMAN BIBLE ILLUSTRATIONS OF THE FIRST HALF OF THE 16TH CENTURY

N.A. Bagrovnikov, E.M. Kiryukhina

German woodcuts of the Reformation Bibles were created both by late Gothic artists and the masters of the German Renaissance. Their compositional schemes and spatial solutions synthesized the legacy of the late Gothic with the Renaissance artistic achievements. In some of these woodcuts, the fundamental elements of Baroque style are manifested.

Keywords: baroque, Renaissance, late Gothic, the era of the Reformation, the Bible, biblical illustration, woodcut.