



*Искусствоведение*

**УДК 75.044**

**Н.В. Махно**

**Махно Надежда Владимировна**, старший преподаватель филиала Всероссийского государственного университета юстиции в г. Ростове-на-Дону (Ростов-на-Дону, ул. 9-я линия/ул. Советская, 2/32), e-mail: mahno.nadin@yandex.ru

### **КАМЕРНЫЙ ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

В статье исследуется формирование и развитие камерного женского портрета в Германии с конца XV по 40-е годы XVI века, а также выявляются его стилистические особенности, как у известных немецких мастеров эпохи Возрождения, так и художников, не изученных отечественными искусствоведами.

**Ключевые слова:** эпоха Возрождения, немецкий Ренессанс, камерный портрет, женский портрет.

**N.V. Makhno**

**Makhno Nadezhda Vladimirovna**, senior branch of the All-Russian State University of Justice in Rostov-on-Don (9<sup>th</sup> Line st./Sovetskaya st., 2/32, Rostov-on-Don), e-mail: mahno.nadin@yandex.ru.

## WOMENS CHAMBER POTRAIT IN THE WORKS OF GERMAN RENAISSANCE ARTISTS

The article examines the formation and development of female chamber portrait in Germany from the end of the 15th to the 40s of the 16th century, and also reveals its stylistic features, both among famous German masters of the Renaissance, and artists who have not been studied by domestic art critics.

**Keywords:** Renaissance, German Renaissance, chamber portrait, female portrait.

Как отмечено в статье о групповом семейном портрете немецких художников эпохи Возрождения, «светское влияние и отход от религиозной живописи в немецком искусстве конца XV века обусловили уход от донаторского портрета и появление на территории Германии станкового живописного портрета» [11], а интерес к личности человека, признание ее ценности привели к расцвету портретной живописи.

Бартель Брейн Старший, Кристоф Амбергер, Бартель Бехам вывели портрет на новый уровень, создав своеобразную традицию живописного портрета в городах с консервативными устоями. Немецкие мастера наряду с мужскими камерными портретами стали писать и дам, как замужних, так и не имеющих такого статуса девушек.

Научное изучение немецкого Ренессанса началось более ста лет назад с А. Бенуа [3] в России, швейцарского искусствоведа Г. Вёльфлина [4] и австрийского О. Бенеша [2; 14]. Наиболее полно в отечественной науке немецкое Возрождение изучено доктором искусствоведения М.Я. Либманом [9]. В современной литературе можно выделить труды А.В. Степанова [13] и диссертацию Н.А.Истоминой [8]. Множество монографических работ посвящено великим художникам немецкого Ренессанса – А. Дюреру, Л. Крапаху Старшему, Х. Хольбейну Младшему. Названные авторы, анализируя произведения немецких ренессансных художников, не делают акцент на

камерном женском портрете. А такие мастера как Ханс Брозамер, Бартель Бехам, Бартель Брейн Старший, Конрад Фабер фон Кройцнах, Вольф Траут, Ханс Крелл, Ханс Бальдунг остаются, как правило, вне поля их исследования.

Цель настоящей статьи – проследить развитие камерного женского портрета в Германии с конца XV по 40-е годы XVI века, а также выявить стилистические особенности указанных портретов, как у известных немецких мастеров эпохи Возрождения, так и у художников, крайне редко упоминаемых и вообще не исследовавшихся отечественными искусствоведами.

Представители старшего поколения – такие основоположники ренессансной живописи в Германии, как Мартин Шонгауэр (1448-1491 гг.) и Михаэль Пахер (1435-1498 гг.), не обошли своим вниманием светский живописный портрет. Первый – живописец и гравер, находившийся под влиянием нидерландца Рогира ван дер Вейдена, за красоту произведений прозванный «прекрасным Мартином», второй – живописец и скульптор, прославившийся своими алтарными работами, находившийся под влиянием итальянца А. Мантеньи. От каждого до нашего времени дошло по одному женскому портрету, оба находятся в частном собрании Хайнц Кистерс в Кройцлингене (Швейцария).

В 1475-1480 гг. Мартин Шонгауэр изобразил неизвестную молодую женщину (рис. 1) на темном фоне по пояс почти в анфас. Девушка в белом головном уборе замужней горожанки слегка склонила голову влево, тонкими изящными пальцами с золотыми кольцами держит четки и золотой предмет, похожий на ароматический шар, украшенный жемчугом. Платье героини и четки выполнены в редко встречающемся в то время цвете – фиолетово-красном.

На профильном портрете Михаэля Пахера 1490 года на таком же темном фоне запечатлена Мария Бургундская, дочь Карла Смелого,

правившая Бургундией после смерти отца, супруга Максимилиана I – будущего императора священной Римской империи.



*Рисунок 1. М. Шонгауэр. Женский портрет, 1475-1480. Коллекция Хайнц Кистерс, Кройцлинген.*



*Рисунок 2. А. Дюрер. Девушка с заплетенными волосами, 1497. Берлин, Картинная галерея.*

Сохранились письма Максимилиана к другу Зигмунду Прюшенку с описанием ее внешности: «Сложением хрупкая, с белоснежной кожей, волосы каштановые, маленький нос, небольшая головка, некрупные черты лица, глаза карие и серые одновременно, ясные и красивые» [5]. Данное описание соответствует портрету Пахера. На девушке головной убор в виде усеченного конуса с небольшим тканевым шлейфом – атур (эннен), модный в ту эпоху во Франции, на нём золотая брошь с большим красным камнем вытянутой изумрудной огранки. Платье Марии темно-зеленого цвета, с золотым цветочным лифом, шея украшена золотым ожерельем и черно-белыми бусами.

Подобная иконография в исследуемый период уже не встречается у немецких художников, но это изображение Марии Бургундской послужило моделью для других ее портретов.

В ранние годы творчества к камерному светскому женскому портрету обращается выдающийся художник и ученый эпохи Ренессанса не только Германии, но и Европы – Альбрехт Дюрер (1471-1528 гг.). В 1490 г. он создал портрет матери Барбары Дюрер, урожденной Хольпер, находящийся в Германском национальном музее Нюрнберга, который долгое время не был атрибутирован как его работа. Дюрер изобразил мать, сидящей на нейтральном зеленом фоне в трехчетвертном повороте. Это положение широко использовалось в германской портретной живописи конца XV века.

Барбаре Дюрер на портрете 39 лет, но ее старение неизбежно ускорили физический труд, а также эмоциональные страдания, связанные с потерей пятнадцати из восемнадцати детей, хотя она изображена еще полной энергии женщиной. После ее смерти в 1514 г. Дюрер написал: «Это моя благочестивая мать... часто болела чумой и многими другими тяжелыми и странными болезнями, и она страдала от великой нищеты, презрения, насмешливых слов, ужасов и великих невзгод. И все же в ней не было злобы» [7]. На Барбаре красное платье и белый головной убор с длинным шлейфом, перекинутым через плечо, полностью закрывающий волосы, что указывает на ее семейное положение, в руках у нее чётки, которые включались в портреты, чтобы указать на благочестие и скромность натурщиков. Портрет Дюрера очень ранний, что видно по изображению складок одежды, но он отличается от работ современников тем, что художник сосредоточен на лице матери, делая его объемным и эмоциональным. Линии лица, особенно вокруг глаз, переносицы и верхней губы, слегка проработаны белой краской, чтобы оживить его, в зрачках глаз отражаются стекла окон.

В 1497 г. Дюрер создает два портрета младших сестер семьи Фюрлегер из Нюрнберга «Девушка с заплетенными волосами» (рис. 2) и «Девушка с распущенными волосами».

Обе девушки изображены по пояс, с распущенными волосами – на темном нейтральном фоне, с заплетенными – на фоне пейзажа, видимого через окно, который в настоящее время плохо различим. Девушка с

заплетенными в объемные косы и убранными в прическу волосами одета в красное платье с глубоким вырезом, отделена от зрителя парпетом, на котором лежат ее руки, в одной из них веточки остролиста и южного дерева – символы супружеской верности и эротизма. Возможно, это знаки того, что она решила выйти замуж. Ее смотрящий на зрителя и вызывающий взгляд подтверждает это. Вторая девушка тоже является обладательницей роскошных каштановых волос, которые длинными волнистыми прядями с двух сторон окутывают ее фигуру в зеленом платье, у линии роста они перехвачены лентой. Несмотря на то, что расположена героиня фронтально, она не смотрит на зрителя, опустив глаза, руки сложены в молитвенном жесте, на кисть одной надеты красные четки. Возможно, смысл полотен таков, что одна из молодых женщин собирается вступить в брак, а другая готовит себя к монашеской жизни, как одна (с окном) открыто приветствует мир, в то время как другая отвергает его. Обе девушки очень молоды, изящны, с тонкими чертами лицами, но психоэмоциональное состояние их различно.

В Италии в 1505 и 1506 гг. Дюрер пишет два замечательных портрета молодых венецианских женщин. Один находится в Вене в Музее истории искусств (рис. 3), другой – в Берлинской картинной галерее.



*Рисунок 3. А. Дюрер. Портрет молодой венецианки 1505. Вена, Музей истории искусств.*



*Рисунок 4. Б. Штрингель. Женский портрет, 1510. Нью-Йорк, Метрополитен Музей.*

Венский является одним из самых тиражируемых женских образов эпохи Возрождения. Намеренно отказавшись от изображения рук и плеч девушек, художник дает их лица крупным планом в трехчетвертном повороте без контакта со зрителем.

Особенности причесок и нарядов указывают на то, что девушки являются венецианками, они не позируют художнику, серьезны и сосредоточены на своих мыслях. Венский портрет выполнен на черном фоне, берлинский – на ярко-голубом, необъяснимо разделенном на две части, вероятно, он уже не имеет своего первоначального оттенка, поскольку эта работа плохо сохранилась. Вместе с тем, от портретов исходит необычайное очарование, которое нельзя приписать только оттенкам коричневого и золотого цвета причесок и одежды, которые в одном случае выделяются на однородном черном фоне, а во втором – подчеркнуты голубым. Пронизанные золотистым светом картины, выполненные в теплых, естественных тонах, словно передают зрителю солнечный воздух Италии. В этих работах Дюрера изменилась и его живописная техника: прежние жесткие контуры рисунка смягчены, линии стали свободнее, формы – объемнее. Несмотря на то, что, как уже отмечено, красочная гамма полотен сдержанна и не многообразна, она красива и в ней появляются тончайшие цветовые нюансы, что близко к венецианской живописи.

На венском портрете легкая волна волос девушки обрамляет ее лицо. У модели – сияющие карие глаза и мечтательный взгляд. Дюрером передана игра света на лбу, щеках и волосах. Художнику всегда была свойственна эта особенность: так мастерски выписывать волосы (можно вспомнить его автопортреты). Искренность ее лица, шеи, груди, подчеркнутых декольте и нежным ожерельем, вызывает образ чистой девушки. С большим мастерством художник включает в него выраженный нос и большие чувственные губы. Можно сказать, что Дюрер создает идеальную женщину эпохи Ренессанса, которая хороша собой, образована и благожелательна, с

умным, мечтательным взором, полным спокойного достоинства и душевной теплоты.

Еще один женский образ в камерном портрете Дюрера, дошедший до нас – девушка в красном берете, 1507 г., написанный по возвращении из Венеции. Это фронтальный оплечный портрет на черном фоне крупным планом очень юной и нежной девушки. Она изображена с вьющимися белокурыми волосами, мечтательными глазами, немного склоненной вправо головой, нежным взглядом и четко очерченными, слегка приоткрытыми губами. Красный берет с небольшим разрезом сбоку, со свисающим подвесом с длинным красным камнем и черной жемчужиной, придает ей немного дерзкий вид. Квадратный вырез лифа платья такого же, как и головной убор, неяркого красного цвета отделан зеленой бархатной каймой, что подчеркивает верхнюю часть ее тела.

Один из крупнейших швабских мастеров, писавший на исторические и религиозные темы и выполнявший заказы императора Максимилиана I, – Бернхард Штригель (1461-1528 гг.). Он вошел в историю немецкой живописи как портретист, запечатлевший, в том числе и образы современниц. Как женский портрет, 1510 г. (рис. 5), экспонирующийся в Музее Метрополитен, так и портрет Сибиллы фон Фрейбург, урожденной Гассенброт, 1515 г., находящийся в Старой Пинакотеке Мюнхена. Портреты написаны им в любимой манере на фоне парчового занавеса яркого цвета и видимого из окна пейзажа, Сибилла отделена от зрителя парпетом, на котором расположены две вишни. В портрете Сибиллы художник сохраняет все атрибуты высокого социального положения своей героини: платье из дорогих тканей, золотые украшения. В нью-йоркском портрете головной убор и платье молодой женщины вышиты цветными нитями, по краю выреза можно разглядеть рисунок из оленей. Такой изящный наряд – прекрасный образец искусства рукоделия XVI века.

Мастерски выписаны Штригелем и украшения: у Сибиллы – ряд золотых цепей и подвес с орденом лебедя на ожерелье, у молодой девушки –



роскошное ожерелье, сплетенное из жемчуга, золота и драгоценных камней. Цветовая гамма, как всегда у Штригеля, ярка и сочна: оранжево-золотые цвета в портрете Сибиллы и красный, голубой, золотой и коричневый – в нью-йоркском портрете. Как писал о художнике А. Бенуа, он «большой любитель пикантных подробностей, затейливых сложных декораций, а также эффектных контрастов в красках» [3, т. 1]. Штригель не идеализирует своих моделей, однако при всей неправильности черт лица молодой девушки, она выглядит привлекательной и умной. В мюнхенской работе выражение лица Сибиллы говорит о ее волевом характере.

Из немногих написанных и дошедших до наших дней портретов Вольфа Траута (ок. 1486-1520 гг.), немецкого живописца, рисовальщика и графика, ученика М. Вольгемута, работавшего в мастерской А. Дюрера, сохранился женский портрет, 1510 г. с типичной иконографией той эпохи. Немецкая замужняя горожанка изображена по пояс на нейтральном зеленом фоне в четверть поворота вправо, руки сложены. Фигура и лицо хорошо смоделированы светотенью, материальное положение подчеркивают массивная золотая цепь, а также шесть тонких золотых колец, надетых на указательный палец правой руки.

У известного гравера Ханса Брозамера (1495-1554 гг.), работавшего в Фульде и Эрфурте и относящегося к так называемым «малым мастерам» (нем. Kleinmeister, специализировались на очень маленьких, тонко детализированных гравюрах, некоторые – не больше почтовой марки), Катарина Мериан, 1520 г., также изображена на зеленом фоне, только более ярком. Молодая женщина, явно аристократического происхождения, одета в черное элегантное платье с белой вставкой в области декольте, черную шляпу с большими полями, украшенными золотыми элементами, как и пояс платья. Каштановые волосы заплетены назад в косу. На шее Катаринины – массивная золотая цепь с затейливым подвесом с изображением солнца и тремя крупными жемчужинами. Рука модели, лежащая сверху, хорошо выписана, на указательном пальце надеты пять золотых колец.

Выдающийся представитель Дунайской школы, один из основоположников жанра пейзажа в европейской живописи – Альбрехт Альтдорфер (1480-1538) создавал полотна на историческую и религиозную тематику и редко обращался к жанру портрета. Сохранились единичные портреты его кисти, среди них портрет женщины, 1522-1530 гг. (рис. 5), находящийся в Мадриде в музее Тиссена-Борнемисы. Достоверно не установлено, кем является портретируемая, однако изображен характерный тип женщины в платье и головном уборе немецкой горожанки. Модель стоит со сложенными ниже пояса руками, словно на берегу реки, обозначенной темно-зеленым цветом и более светлого тона зелеными извилистыми волнами. Это намек на пейзажный фон при ночном освещении [1, с. 177]. Девушка как бы освещена золотым светом, отражающимся на ее лице и особенно платье, взгляд карих глаз устремлен вдаль. Колористически картина построена на противопоставлении темно-зеленого фона и яркой одежды: зеленой с золотым блеском блузе, отделанной черным, и ярко-красной юбке. На социальное и материальное положение указывают кожаный пояс с золотым рисунком, браслет и пять золотых колец на пальцах.



*Рисунок 5. А. Альтдорфер.  
Портрет женщины, 1522-1530.  
Мадрид, Музей Тиссена-  
Борнемисы.*



*Рисунок 6. Х. Крелл.  
Портрет принцессы  
Эмили, 1530. Ливерпуль,  
художественная галерея.*

Немецкий художник по ксилографии и иллюстратор Конрад Фабер фон Кройцнах (ок. 1500-1553 гг.), работавший во Франкфурте-на-Майне и известный по портретам на фоне пейзажей, изображенных с высоты, написал в 1528 г. двадцатитрехлетнюю домохозяйку Анну Мартоффин. Молодая женщина изображена погрудно на нетипичном для художника черном фоне, не смотрящей на зрителя. На Анне черное платье, лишь его вырез отделан золотой полосой, головной убор, полностью порывающий волосы (как и положено замужней женщине), бело-золотого цвета, конец его ниспадает на платье. Социальное положение женщины подчеркивают три изысканных ожерелья, выполненных из золота и жемчуга. У героини хорошо смоделировано лицо, индивидуализированы его черты, кожа имеет потрясающий золотистый оттенок.

Ханс Крелл (ок. 1490-1565), известный как художник князей, в 1530 г. написал портрет Саксонской принцессы Эмилии (рис. 6), одной из дочерей Катарины Мекленбургской и Генриха Благочестивого. Вероятно, он был создан в ознаменование ее помолвки с маркграфом Ансбаха Георгом Гогенцоллерном, за которого Эмилия вышла замуж в 1532 году в возрасте шестнадцати лет. На помолвку указывают различные символы картины: руки, соединенные в рукопожатии, вышиты на лифе платья, из таких же рук состоит одно из ее золотых ожерелий, другое ожерелье включает эмалевые значки герба ее мужа. Принцесса модно одета, более всего потрясает ее шляпа, розового цвета, украшенная черными и белыми бантами, золотыми значками с инициалами и очень дорогими черными страусовыми перьями, создающими своеобразный ореол вокруг лица. От этого кажется, что портрет выполнен не на гладком черном фоне, а размытом. Эмилия изображена крупным планом, почти в анфас, румяной и жизнерадостной девушкой с веселой улыбкой. Нужно отметить, что такой же она передана спустя пять лет Лукасом Кранахом Старшим на групповом портрете со своими сестрами.

Величайший немецкий портретист эпохи Ренессанса Ханс Хольбейн Младший (1497-1543 гг.) создал шедевры портретной живописи, среди них и

ряд камерных женских образов. «Дама с белкой и скворцом», 1527 г., написанный им в первый приезд в Англию изображает одну из аристократок на ярко-синем фоне с ветвями зеленых растений, используемых мастером в своих более ранних портретах для его оживления. Дама показана по пояс в повороте в одну четверть со сложенными руками, на которых примостилась белка, грызущая орех, слева за плечом женщины на ветке сидит пятнистый скворец. Возможно, она привыкла заботиться о благосостоянии и спокойствии семьи и дома. «Серьезное поведение и благоразумная запасливость – традиционные женские добродетели. Художник балансирует между портретом и символом» [6, с. 150]. Однако, известно, что в то время белок часто держали в качестве домашних животных, что и может объяснять подобную иконографию. Портретируемая одета в черное платье с батистовым полупрозрачным лифом, на плечах – белая накидка, на голове – белая меховая шапка, она кажется бесстрашной, ее глаза ускользают от взгляда зрителя. Мастерство Хольбейна выражается в написании здесь трех разных оттенков белого: у шапки, шали и батистового лифа. Кроме того, он тщательно выписывает фактуры различных материалов: меха головного убора, меха зверька, перьев птицы и полупрозрачного белого батиста.

Значительно позже Хольбейн написал портреты «Неизвестной дамы из семьи Кромвелей» (ранее идентифицировалась как Катарина Говард), 1535-1540 гг., а также английской придворной и подруги казненной королевы Анны Болейн Маргарет Уайтг (Леди Ли), 1540 г. В первом портрете указан возраст дамы – 21 год, поскольку картина принадлежала Кромвелям на протяжении веков, более вероятно, что она была членом этой выдающейся семьи. Во втором – Леди Ли изображена в возрасте 34 лет. Хольбейн для обоих полотен использует одинаковую иконографию, совпадающую и с портретом королевы Джейн Сеймур. Придворные дамы изображены по пояс на нейтральном синем фоне (у Леди Ли он более яркий), со сложенными руками. На них одинаковые по модели головные уборы с черным шлейфом сзади и схожие по модели платья. Леди Ли одета ярче: в бордовое платье,

украшенное золотыми зажимами на рукавах и нежной розой у края выреза, головной убор отделан золотым орнаментом и крупным жемчугом.

На другой героине черное платье с благородным блеском и золотым затейливым узором по всей длине рукавов, манжеты украшены вышивкой в технике блэкворк (черное кружево), которую детально передал художник, край выреза обозначен золотой брошью с драгоценными камнями, на шее девушки золотое ожерелье с камнями и жемчугом. Платья с объемными рукавами подчеркивают хрупкость фигур. Хольбейну удалось создать воплощение аристократизма, элегантности и женственности.

Кристоф Амбергер (1500-1561/1562 гг.) – ученик Хольбейна, известный портретист, изображавший в основном патрициев Аугсбурга и их жен. Примерно в 1525 г. посетил Италию, что сильно повлияло на его работы. «В творчестве Амбергера более всего обнаружилось венецианские влияния. Иные произведения мастера так роскошны по формам и блестящи по краскам, что при взгляде на них – воспоминание о пребывании Париса Бордоне и Тициана в городе Фуггеров возникает само собой» [3, т. 3].

Кроме того, в портретах кисти немецкого художника Кристофа Амбергера соединились традиции его родной школы, особенно те, что развивались Хансом Хольбейном Младшим с его острым взглядом на человека и умением подметить потаенное в его характере. Образы, созданные Амбергером, воплотили ренессансный взгляд на личность, что видно и в его камерных женских портретах.

В портрете Регины Баумгартнер, 1540 г. (рис. 7), Амбергер отходит от традиционного темного фона, помещая модель в комнате на фоне раздвинутой зеленой шторы и покрытой росписью деревянной панели, вероятно, дверцы шкафа. На коленях Регины находится маленькая белая собачка, которую хозяйка придерживает левой рукой, правой она сжимает перчатки. Ее супруг Кристоф Баумгартнер происходил из известной купеческой семьи, в 1538 году был включен в патрициат свободного имперского города Аугсбурга. Социальное положение модели подчеркнуто

дорогим роскошным костюмом винного цвета, состоящим из платья и головного убора в виде шляпки-берета, обилием ювелирных украшений с драгоценными камнями: колец, браслета, ожерелья с подвесом, а также золотых цепей на груди и поясе. Лицо модели дано в три четверти поворота, черные глаза (редкое сочетание с белокурыми волосами) смотрят прямо на зрителя, она решительна и серьезна, быть может, горда своим общественным положением. Цветовое сочетание зеленого фона, винного костюма с белыми и золотыми элементами придает полотну яркий и торжественный вид.



*Рисунок 7. К. Амберггер. Портрет  
Регины Баумгартнер, 1540. Нюрнберг,  
Германский национальный музей.*



*Рисунок 8. Б. Брейн. Портрет  
полуобнаженной женщины, 1535.  
Нюрнберг, Германский  
национальный музей.*

Богатым колоритом отличается также и портрет супруги Ульриха Эхингера Урсулы Мойтинг, ок. 1540 г. В данном случае использована традиционная немецкая иконография: молодая женщина изображена на нейтральном темном фоне почти фронтально перед зеленым столом, на котором лежат ее руки с белыми платками. Платье Урсулы сочетает в себе широкие полосы желто-оранжевого и винного цветов, зона декольте выделена бледно-желтым, воротник и манжеты платья – белым цветом,

рукава включают многочисленные разрезы. На лице героини играет румянец, волосы заплетены назад, по бокам выпущены белокурые локоны, голову украшает шляпка винного цвета с небольшими полями. Социальное положение девушки подчеркнуто золотой цепью на груди, двурядным жемчужным ожерельем с большим подвесом в виде креста, украшенного камнями и жемчугом, а также массивной жемчужиной каплевидной формы.

В портрете Фелистас Сейлер, урожденной Вельзер, 1537 г., Амбергер, наоборот, отказался от яркого колорита, сосредоточив внимание на лице и руках модели, с целью передачи ее психологического состояния. Четкость рисунка, мягкий приглушенный колорит, виртуозное владение светотенью свидетельствуют о влиянии творчества Хольбейна.

Бартель Брейн Старший (1493-1555 гг.) – ученик антверпенского художника Яна Йоста – являлся самым одаренным портретистом в Кёльне эпохи Ренессанса, основал там школу портрета. Как отметил А. Бенуа: «творчество Бартеля Брейна настолько полно черт, сближающих его с искусством нидерландцев, что некоторые историки прямо зачисляют мастера в нидерландскую школу» [3, т.3]. Брейн написал целую серию камерных портретов граждан разных профессий: торговцев, юристов, банкиров и их жен, создав традицию живописного портрета в консервативном городе, где прежде считали увековечивание своей персоны суетой и напрасной тратой средств. При этом в отличие от ряда придворных художников Бартель Брейн не льстил своим моделям, его портреты, по-видимому, точны и в передаче черт лица и деталей одежды. Бартель Брейн известен, в первую очередь, своими парными портретами, но он создавал и одиночные женские образы.

На «Женском портрете», 1538-1539 гг., из Мадридского музея Тиссена-Борнемисы Брейн изобразил молодую замужнюю женщину на глубоком синем фоне по пояс в трехчетвертном повороте. В правой руке она держит две гвоздики практически без стебля – красную и розовую (символ страданий Христа, любви и верности). От зрителя героиня отделена видимым краем стола, фигура ее отбрасывает тень вправо. Художник, как всегда, уделяет

внимание изображению костюма и украшений дамы. На ее пальцах золотые перстни, на груди золотая цепь и кулон из драгоценных камней и жемчуга. Лиф платья, пояс, а также головной убор, украшены золотым шитьем и жемчужинами.

С соблюдением такой же иконографии выполнены «Портрет женщины», 1541 г., находящийся в Художественной галерее Йельского университета, и «Дама с гвоздикой», 1525-1530 гг., из Художественного музея Сан-Диего, а также ряд других, в том числе и парных портретов.

В портретной иконографии Бартеля Брейна встречается и такой предмет, как человеческий череп, символизирующий бренности земной жизни. Этот элемент заимствован художником из нидерландской живописи, где он существовал уже в XV веке. В «Портрете дворянки», 1530-1535 гг., художником изображена дама с бледным бескровным лицом в очень скромном глухом платье темно-синего, почти черного, цвета, с черной отделкой и в чисто белом головном уборе. В правой руке она держит книгу в кожаном переплете, а левая рука расположена на черепе, лежащем на столе. Однако Брейн и здесь не изменяет своему фирменному знаку: талия женщины перехвачена черным, украшенным изысканным узором, выполненным из жемчуга, поясом. На пальцах дворянки множество золотых колец с камнями.

Изображение черепа встречается у Брейна и в других работах, например, в мужском портрете «Рыцаря Мальтийского ордена», а также в знаменитых натюрмортах (череп, находящийся в нише). На одном из его натюрмортов надпись, которая в переводе с латыни означает: все проходит со смертью, смерть – это предел всего сущего. «Отражение в живописи 30-40-х гг. постоянных раздумий о...быстротечности земного существования – не случайность. Это лишь одно из проявлений настроений времени» [10, с. 33].

В начале XVI века в Германии богатые патриции и горожане, а также члены королевских семей не заказывали портреты в стиле ню и изображения



обнаженных женщин, такая же сложность была и с моделями, поэтому обнаженную женскую натуру рисовали в аллегорических и мифологических сюжетах, что и привело к огромному спросу на обнаженных богинь и мифологических героинь, вышедших в большом количестве из мастерской Лукаса Кранаха Старшего. В связи с этим наличие портрета ню в творчестве Бартеля Брейна вызывает большой интерес и ряд вопросов.

В 1535 г. Брейном написан «Портрет полуобнаженной женщины» (рис.8), экспонирующийся сегодня в Германском национальном музее.

Художник поместил обнаженную молодую женщину, сидящую в кресле, в комнату с темно-зеленым занавесом, из-за приподнятой части которого открывается видимый из окна пейзаж с пышной зеленой растительностью, голубыми скалами и замком вдали. На переднем плане картины размещена небольшая часть столика, на котором небрежно лежат два белых цветочка. На правую руку модели надето пальто из розового атласа и коричневого меха норки, которым укрыты и ее бедра, левая рука полностью обнажена. Грудь украшает внушительных размеров изысканный золотой кулон с драгоценными камнями и черным жемчугом на изящной цепочке. Корпус и лицо женщины изображены почти фронтально, левой рукой она держится за подлокотник кресла, правая лежит сверху с изящно отведенным указательным пальцем с двумя кольцами. Волосы натурщицы заплетены и убраны назад, их украшает диадема из черного жемчуга, так редко встречающегося на полотнах немецких художников, в правом ухе – серьга с очень крупной черной жемчужиной каплевидной формы. Кисти рук женщины изящны, однако плечи и дельты имеют хорошую мышечную прорисовку, у нее правильные черты лица, румянец, взгляд отведен немного в сторону, на губах легкая ухмылка. Тело, лицо, пальто, занавес хорошо проработаны светотенью, умело переданы фактуры меха, атласа, дерева. Брейн создал не просто обнаженную натуру, а еще и психологический портрет роскошной, богатой и уверенной в своей женской власти молодой дамы.

В ходе настоящего исследования подобных полубогаженных портретов более у немецких художников не установлено. Являлся ли Брейн новатором такой иконографии, либо она им позаимствована? В некоторой степени он подобен рисунку углем, известному как «Монна Ванна», который приписан мастерской Леонардо да Винчи, однако в биографии кельнского мастера отсутствует информация о его поездках в Италию. Как уже отмечено, до 1511 года он обучался в Нидерландах у Яна Йоста вместе с другим нидерландцем Йосом ван Клеве, у которого нами и установлено полотно с аналогичной иконографией, с небольшими отличиями. Речь идет о «Мона Ванна нуда», экспонирующейся в Национальной галерее Праги. В связи с тем, что полотно нидерландца не датировано, год создания до настоящего времени не установлен, невозможно достоверно утверждать, чей портрет написан раньше.

Бартель Бехам (1502-1540 гг.), ученик А. Дюрера, работавший в Нюрнберге и Мюнхене, служивший Вильгельму IV, известен своими гравюрами. Его живописных произведений сохранилось не очень много, все они отличаются сияющими красками и великолепной техникой. Женский портрет, созданный в 1529 г., тому пример. Молодая замужняя женщина изображена по бедра на фоне зеленого занавеса, переливающегося золотым цветом. Таким же золотым блеском сияет и ее платье, рукава, декольте и плечи которого отделаны широкими красными вставками, белые, слегка гофрированные манжеты и белый чепец украшены тончайшим золотым шитьем. О высоком социальном статусе свидетельствует обилие ювелирных украшений: золотых колец, ожерелья и двух массивных золотых цепей на груди, к одной из которых прикреплен золотой подвес с крупным камнем и жемчугом. Молодая девушка – обладательница правильных черт лица, но слишком серьезна и погружена в свои мысли.

Тем же годом датируются еще два женских портрета Бехама, один из которых находится в Венском музее (рис. 9), другой – в Денверском художественном музее.

Иконография венского портрета уже иная: молодая замужняя женщина стоит перед столиком, на котором лежит виноград и яблоко, придерживаемое ее рукой, правая рука согнута в локте и на ней сидит попугай. На героине розовое платье с пышными рукавами, отделанное черными вставками, сверху темно-красное меховое пальто без рукавов с коричневым воротником. Чепец девушки – обладательницы больших карих глаз – цвета кофе с молоком, с тонкой вышивкой черной, коричневой и голубой нитью – образец искусства рукоделия той эпохи. Полотно выдержано в теплой и мягкой цветовой гамме различных оттенков коричневого цвета, неяркого розового и приглушенного темно-красного.



*Рисунок 9. Б. Бехам. Портрет женщины, 1529. Вена, Музей истории искусств.*



*Рисунок 10. Л. Кранах Старший. Женский портрет, 1526. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.*

На Денверском портрете женщина изображена на нейтральном желто-коричневом фоне, напоминающем структуру дерева. Модель показана почти фронтально со сложенными руками, на ней серое атласное пальто с цветочным узором и большим желто-коричневым меховым воротником,

атласный бежевый чепец, длинный хвост которого лежит на груди. Но главное в этой работе – светотеневая моделировка лица, рук и одежды героини, которая создает объем, а также блестящее мастерство Бехам в передаче фактуры тканей: сияющего атласа и меха.

С такой же тщательностью светотенью проработаны им одежда и лицо 31-летней дамы на портрете, находящимся в Германском национальном музее в Нюрнберге, 1535 г. Особенно впечатляет мастерская передача гофрированного верха ее платья и тончайшего золотого литья в ее ожерелье с изысканным узором, включающим птицу, раскинувшую крылья.

Бартель Бехам известен также своими портретами из большой серии Виттельсбахов, изображающих герцогиню Баварии Кунигунду Австрийскую, 1531 г., ее дочь Сабину Баварскую, 1530 г., оба полотна выполнены на темном фоне, одежда героинь очень проста и аскетична. Другая дочь Кунигунды – Сюзанна Баварская написана Бехамом уже в парадном платье, 1533 г. Портреты этой серии колористически очень сдержаны: черный, белый, серо-голубой, лишь в последнем использован золотой цвет. Но и в указанных полотнах Бехаму не изменяет мастерство в передаче фактур различных тканей и объема одежд. Художник большое внимание уделил передаче психоэмоционального состояния моделей и индивидуализации их черт лица.

Ханс Бальдунг по прозвищу Грин (около 1484-1545 гг.) – немецкий живописец и гравер, ученик Альбрехта Дюрера, в мастерской которого работал в 1502-1504 гг. Творчество Бальдунга весьма разнообразно, оно включает религиозные композиции, произведения на аллегорические и мифологические сюжеты, эскизы витражей и гобеленов, множество графических работ, особенно книжных иллюстраций.

От учителя художника отличало стремление к подчеркнутому изяществу живописи, что видно на примере «Женского портрета», 1530 г. Это единственный женский портрет в творчестве Бальдунга. Художник запечатлел неизвестную молодую женщину в трехчетвертном повороте на

черном фоне. Своим нарядом, головным убором, деталями костюма, а также бледным лицом, вытянутыми «кошачьими» глазами, тонкими чертами, маленьким подбородком модель напоминает героинь Кранаха. Девушка одета в богатое модное платье с растительным рисунком на оранжевом лифе, на груди – крупная золотая цепь, на шее – золотое ожерелье с драгоценными камнями и жемчугом, на голове – бархатная шляпа с белым облаком страусовых перьев, волосы убраны под золотую сетку, расшитую жемчугом. На бледном лице с прищуренными глазами, художник сделал один яркий акцент – красные губы, взгляд модели обращен к зрителю. Колорит картины построен на сочетании очень бледного тела девушки с золотым цветом, а также глубоким темно-зеленым в платье и шляпе. Большое внимание Бальдунг уделил декоративности и созданию обобщенного и загадочного образа роковой женщины.

Один из самых выдающихся мастеров эпохи Северного Возрождения Лукас Кранах Старший (1472-1553 гг.) – немецкий живописец и график, сторонник Реформации и друг Мартина Лютера, безусловно, лучшие свои женские портреты создал в парных. Однако и его одиночные женские портреты заслуживают внимания. Став придворным художником, он достиг большого мастерства в этом жанре, запечатлев многих своих известных современников. Работая над портретами, Кранах относился к моделям с симпатией, но не стремился идеализировать своих заказчиков. Вместе с тем, именно его портреты, а также произведения на мифологические и аллегорические темы, пользовались наибольшей популярностью.

Самым известным в нашей стране, выполненным художником в 1526 г., является эрмитажный «Женский портрет» (рис. 10). По-видимому, портрет изображает не конкретную личность, а воплощает представление Кранаха об идеальном женском образе. Подобный тип молодой дамы часто встречается в произведениях Кранаха после знакомства с саксонской принцессой Сибиллой Клевской в 1526 г.: модная красавица с золотисто-рыжими волосами, заостренным подбородком и загадочным взглядом чуть раскосых глаз.

Данный портрет – одно из самых мастерски выполненных художником полотен с изображением подобной девушки, в связи с чем, производит сильное впечатление не только продуманным композиционным построением и выверенностью линий, но и цветовым сочетанием. Никулин Н.Н., относя эрмитажный портрет к лучшим работам Кранаха, отмечает, что, по сути «он уже не похож на ранние произведения художника. Элементы условности, манерности, претенциозности становятся преобладающими. Кранах становится на позиции маньеризма» [12, с. 32].

Незамужняя девушка (об этом говорят распущенные волосы) находится на фоне черного занавеса, приоткрытого слева так, что виден пейзаж, типичный для Германии, с водной поверхностью (рекой либо озером), скалами и замком. Миловидное лицо модели обращено к зрителю, но девушка погружена в себя, корпус ее развернут вправо, руки в перчатках с прорезями для колец вложены одна в другую. Девушка одета очень модно, как и многие персонажи полотен Кранаха: на ней бархатное темно-зеленое платье со шнуровкой на талии, с лифом, выполненным из золотой узорчатой ткани, такими же вставками на рукавах, в нескольких местах присобранных в складки, в которые собрана и юбка. На шее красавицы массивные украшения и золотое ожерелье с драгоценными камнями. Золотистые кудрявые распущенные волосы украшает шляпа с большими полями из винного цвета бархата, фактура которого не особо проработана художником, в отличие от такого же цвета манжет, а также самого платья.

Сочетание винно-красных, золотисто-оранжевых и зеленых тонов на черном фоне с пейзажем придает колориту изысканность и глубину.

Аналогичными эрмитажному являются портреты с изображениями немецких красавиц: молодой женщины, 1525 г., из музея Хельсинки, около 1525 г. из Национальной галереи Лондона, Сибиллы, 1530 г., из галереи Уффици, молодой женщины, 1537 г., из Национальной галереи Дании, не датированный портрет молодой дамы из Замка Йоханнесбург в

Ашаффенбурге, и замечательный портрет молодой женщины с виноградом и яблоками, 1528 г., с пейзажем за окном из частной коллекции.

После создания в 1514 г. портрета Катарины Мекленбургской и Генриха в полный рост и в натуральную величину, Кранах также пишет женские образы в полный рост, но в малом формате, которые, по-видимому, пользовались спросом у заказчиков, но не были слишком затратны по исполнению.

К таким работам мастера относятся: «Портрет дамы с яблоком», 1525 г., Картинная галерея Пражского града, «Девушка с незабудками», 1526 г., Вилянувский дворец в Варшаве.

Лукас Кранах до 1537 г. создает «Портрет молодой девушки», находящийся в Лувре, предположительно Магдалены, дочери его друга Мартина Лютера.

Девочка-подросток изображена на черном фоне в трехчетвертном повороте с руками, обхватывающими одна другую. Ее печальные глаза с наивностью и легкой грустью смотрят на зрителя, одета она очень скромно: темная верхняя одежда, в разрезе которой видна белая рубашка с бантиком из черной тесьмы, завязанной у воротничка. Распущенные длинные белокурые волосы, волнами струящиеся по темной одежде, перехвачены на голове черным ободком, они подчеркивают мягкость и женственность героини. Запечатленный Кранахом девический образ очень реалистичен, является одной из вершин его портретного мастерства.

Таким образом, к началу XVI века в Германии из женского портретного образа полностью ушел профильный портрет.

Самая распространенная немецкая иконография камерного женского портрета – поясное изображение на зеленом либо другом нейтральном фоне с положением модели в трехчетвертном повороте. Кроме традиционного заднего фона использовался пейзаж, видимый из окна, а также занавес.

Под венецианским влиянием А. Дюрер привнес в Германию портрет крупным планом. Жесткие контуры рисунка смягчились, линии стали

свободнее, формы – объемнее. Л. Кранах Старший практикует женский портрет в полный рост.

Колористически портреты строились на контрасте темного фона и ярких цветов в одежде. Некоторым художникам при выполнении портретов присущ изысканный подбор цветов, умение к основному тону подобрать различные оттенки.

В качестве иконографических деталей использовались изображения животных, птиц, фруктов, цветов, четок, ароматических шариков, человеческого черепа, которые имели как символическое, так и декоративное значение.

Впервые в живописи немецких художников Б. Брейном написан портрет полуобнаженной женщины.

Особенностью женских портретов является большое внимание немецких художников к изображению костюма и ювелирных украшений, которые выписаны детально и с особой тщательностью.

Отличительная особенность германских ренессансных художников (от итальянских мастеров) – они не идеализировали портретируемых женщин, по-видимому, достоверно отражали черты лица и добивались портретного сходства. Передавали характер и темперамент героинь, их психоэмоциональное состояние.

#### **Список используемой литературы:**

1. *Бабин А.* Мадрид. Музей Тиссен-Борнемиса. – Москва: Слово/Slovo, 2017. – 456 с.
2. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство XXI век, 2014. – 222 с.
3. *Бенуа А.Н.* История живописи в 4 т. – СПб.: Шиповник, 1912-1916.
4. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – М.: Издательство Юрайт, 2020.–181 с.



5. *Грессинг З.* Максимилиан I / пер. с нем. Е.Б. Каргиной. – Москва: АСТ, 2005. – 318 с.
6. *Джентили, А.* Лондонская Национальная галерея. – Москва: Слово, 2000. – 608 с.
7. *Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма. пер. и коммент. Ц.Г. Нессельштраус. - 2-е изд., испр. – СПб: Азбука, 2000. - 662 с.
8. *Истомина Н.А.* Немецкий живописный портрет 1530-х-1590-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2006. – 246 с.
9. *Либман М.Я.* Искусство Германии XV и XVI веков. – М.: Искусство, 1964. – 248 с.
10. *Мезенцева Ч.А.* Искусство Германии XV-XVIII веков: очерк-путеводитель. Ленинград: Искусство, 1980. – 118 с.
11. *Махно Н.В.* Групповой семейный портрет в творчестве немецких художников эпохи Возрождения// Научная палитра. – 2020. – № 4(30). URL: <http://culture.esrae.ru> (дата обращения: 20.02.2021).
12. *Никулин Н.Н.* Немецкая и австрийская живопись XV-XVIII веков. Эрмитаж. – Ленинград: Искусство, 1989. – 362 с.
13. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 636 с.
14. *Benesch O.* Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein. – Geneve, ed. A. Skira, 1966.