

УДК 7.73.739.76

## ЭСКИЗЫ К ЮВЕЛИРНЫМ ИЗДЕЛИЯМ КАК ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ АНАЛИЗА СТИЛЕВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРНОГО РЕНЕССАНСА И МАНЬЕРИЗМА

Романенкова Ю.В.

доктор искусствоведения, профессор

Статья посвящена вспомогательной графике мастеров Северного Ренессанса и маньеризма. Эскизы к ювелирным изделиям, создаваемые как подготовительный материал для последующего перевода в металл, сегодня являются ценным материалом для анализа стиливых характеристик декоративно-прикладного искусства Возрождения и маньеризма в странах Севера. Они могут восприниматься как самостоятельный корпус произведений. Анализируются графические листы немецких, французских, фламандских мастеров. Также характеризуется и графика итальянского маньериста Б. Челлини, в творческой карьере которого были французские периоды.

**Ключевые слова:** Ренессанс, маньеризм, орнамент, ювелирное искусство, графика, эскиз.

**Постановка проблемы.** Графика в искусстве Северного Ренессанса и маньеризма занимает далеко не основное место. Возрождение славилось тем, что во многом его сильные стороны были обусловлены «равноправием» искусств, в котором, однако, место графике было отведено лишь на позднем этапе. Свободная графика XV-XVI вв. в целом ряде стран Севера (прежде всего – Франция, Германия, Нидерланды) начала зарабатывать себе право самостоятельного существования только на рубеже XV и XVI вв., когда в Германии появился А. Дюрер, выведший печатную графику на новый уровень, во Франции родился феномен «le crayons», изначально служивших вспомогательным материалом для последующего перевода портретов в техники живописи. В Нидерландах этот процесс прошел чуть позже, получив новую фазу развития с Рембрандтом, превратившим графику, прежде всего – печатную, в самоценный материал. Однако в то же время графика занимала достаточно много времени в творчестве всех ведущих мастеров эпохи, поскольку подготовительный материал для живописных, скульптурных, текстильных произведений (шпалеры, вердюры, позже – гобелены) создавался именно в графических техни-

ках. Но поскольку появившиеся впоследствии живописные, скульптурные произведения сделали графические листы уже ненужными, их роль нивелировалась, они не рассматривались как самостоятельные произведения искусства до появления феноменов Дюрера в Германии, «les crayons» – во Франции. Лишь позже роль графики изменилась, творчество Дюрера, Гольбейна, Рембрандта перевело графику в ранг самостоятельного искусства, отодвинув прикладной аспект на второй план. При этом один и наиболее распространенных и востребованных видов прикладного искусства эпохи, ювелирика, стал, пожалуй, основным, где подготовительная графика сохранила за собой свою важность и даже со временем увеличила ее: именно этот вид искусства оказался в том положении, когда эскизный материал может быть единственным источником для изучения произведения, поскольку львиная доля самих работ в металле утрачена – пущена на переплавку, продана по частям, украдена и т.п.

**Анализ исследований и публикаций.** Библиография по искусству стран Северного Ренессанса довольно обширна, хотя, конечно, несравнимо более скудна по сравнению с теми исследованиями, которые существуют по худо-

жественной культуре и искусству итальянского Возрождения. Маньеризм и сегодня остается той сферой, в которой много малоизученных аспектов, поскольку он долго пребывал в забвении. В зарубежной науке начало реанимации стиля отделено более, чем полувеком, от аналогичного процесса в науке постсоветского пространства. Среди трудов по Северному Ренессансу и маньеризму работы М. Алпатова, С. Беген [1], О. Бенеша, А. Варбурга, Г. Вельфлина, В. Дажиной, М. Дворжака, Л. Димье, Т. Каптерева, В. Лазарева, М. Либмана, Н. Мальцевой, Э. Панофского, А. Ротенберга, М. Свидерской, А. Степанова [5], Т. Тананаевой, В. Турчина, др. А украинское искусствознание и поныне почти не имеет комплексных исследований искусства стиля. Редкие исключения начали появляться лишь в конце XX в. [4]. Среди огромного массива научной литературы по искусству этого периода лишь незначительная часть посвящена графике, как работы С. Беген [1], М. Либмана, Н. Мальцевой. А ювелирное искусство эпохи и поныне остается наиболее трудным и проблемным полем для исследований, поэтому самостоятельных трудов по ювелирике Северного Ренессанса и маньеризма крайне мало [2; 7; 8].

**Цель статьи.** Основная задача статьи – на примере корпуса графических листов Э. Делона, Г. Гольбейна Мл., представителей творческой династии Коллаэрттов, Э. Хорника, Б. Челлини дать характеристику роли подготовительной графики Северного Ренессанса и маньеризма для изучения стилевых черт ювелирного искусства эпохи, с помощью эскизного материала заполняя те лакуны в знаниях о ювелирике, которые образовались в результате утраты многих ювелирных произведений XV–XVI вв.

**Изложение основного материала.** XV–XVI вв. на землях Северного Ренессанса, наверное, можно считать одной из наиболее характерных эпох в истории ювелирного искусства. С одной стороны, еще сохраняется востребованность огромного пласта средневековых форм, прежде всего – предметов культа, столь характерных и ярких в области художественного металла, с другой – усиливающаяся, а затем и доминирующая роль светского начала, ориентир на итальянские образцы в искусстве провоцируют появление новых форм, мотивов декора, что, в свою очередь, имеет значение и для развития новых техник в обработке металла. Немалую роль сыграло и то, что в эпоху географических открытий в станах Европы стали доступны и новые ювелирные камни, обогатившие возможности мастеров. Особенно преуспели в новизне ювелирного производства испанцы – самобытность их стиля этого периода, основанная на синтезе местных традиций, мавританских влияний и традиций ангажированных из других стран мастеров, привела к появлению уникальных образцов ювелирного искусства. Аскетичность испанской моды во многом компенсируется роскошью и разнообразием ювелирных изделий эпохи. В Германии центрами ювелирного производства стали Аугсбург, Нюрнберг и Гамбург [5, с. 380]. Наряду с бо-

гатым ассортиментом культовых предметов изготавливалось множество изделий светского характера. Очень многое, к сожалению, было уничтожено в период Реформации, что увеличивает ценность каждого сохранившегося образца или эскиза. Франция и в ювелирной сфере стала наиболее итальянизированной последовательницей Ренессанса. На землях «королевства лилий» работает немало приглашенных итальянских мастеров, привносящих античные веяния и синтезирующих их с местными традициями, окрашенными еще готическим духом. Здесь расцвет ювелирного дела был сопряжен прежде всего с эмальерным искусством, еще с конца Средневековья достигшим невиданного расцвета сначала в Лиможе, а потом и во всем королевстве. Универсальность личности, характеризующая культуру Ренессанса и потихоньку иссякающая в период маньеризма, поясняла, почему занятия ювелирным искусством затронули практически всех мастеров этого периода. Выучку ювелиров проходили практически все, кого впоследствии вписали в сокровищницу мировой живописи, архитектуры, скульптуры. Школа миниатюристов и ювелиров определила любовь к скрупулезной проработке всех деталей и в живописи, и в текстиле, и в самом ювелирном искусстве. Нидерландская живопись долго будет поражать фотографической точностью проработки каждой мелочи, основанной на выучке мастеров-миниатюристов, поэтому каждая жемчужинка на воротнике, каждый камень в венце будут прописаны с документальной достоверностью. Той же чертой будет обладать ранняя французская живопись, что часто поясняется фламандскими корнями мастеров. Однако, творчество многих художников, оставивших богатое живописное или архитектурное, скульптурное наследие, увы, известно гораздо меньше. Так же мало знакома и работа собственно мастеров золотого и серебряного дела этой эпохи, чьи произведения сохранились лишь частично и во многом о них можно судить по эскизному, вспомогательному материалу. Один из аспектов, определяющих комплекс стилистических черт ювелирных изделий эпохи, в особенности – маньеризма, – орнамент. Его богатство, широчайший диапазон мотивов, синтез локальных и привнесенных традиций, ремнищенций готики и античных мотивов, на коих взращен Ренессанс, как раз наиболее ярко демонстрируются расцвет ювелирного искусства в XVI в. Любой мастер, оставивший нам материалы своих ювелирных штудий, был прекрасным орнаменталистом, декоратором.

Наиболее подверженной итальянизации, а значит – раньше всего принявшей на себя свежесть прогрессивного Возрождения, была Франция. Здесь крепнет и набирает обороты в своей популяризации искусство эмали, распространившееся еще в романскую эпоху, но достигшее своего апогея в готический период и расцветшее к Ренессансу. В XVI в. наиболее известными стали династии эмальеров Пенико и Лимозен [3, с. 382]. В I пол. XVI в. на французских землях работал и итальянец Б. Челлини, прославившийся прежде всего как

ювелир, а уже потом – как скульптор, медальер. За исключением корпуса медалей и знаменитой *Saliera*, солонки, созданной для Франциска I, из его наследия как мастера золотых и серебряных дел до наших дней ничего не сохранилось. Да и сама солонка могла продлить цепь несчастий, сопряженных с исчезновением челлиниевских ювелирных диковинок, если бы после похищения уже в начале XXI в. ее благополучно не вернули в Художественно-исторический музей Вены. Поэтому творчество Челлини-ювелира как раз и является характерным примером того, как эскизный материал может являться практически единственным источником для характеристики стиля автора. Челлини, будучи приглашен во Францию дважды, в 1537 и 1540 гг., был неизменным фаворитом монархов и в изобилии изготавливал для них разнообразные чудеса ювелирного искусства, ярко демонстрирующие маньеристические изыски. Это были прежде всего скульптурные эксперименты: для галереи Франциска I амбициозным художником было задумано двенадцать серебряных статуй античных богов, которые должны были выполнять функции своеобразных канделябров, автор смог воплотить лишь одну из них, четыре увидели свет только до стадии восковых моделей, а о других мы знаем благодаря его автобиографии и рисунку с фигурой Юноны, сделанному мягкими материалами и хранящемуся в Лувре. Но имели место и медальерные эскизы, и безделицы для интерьера, и личные украшения. В это время были очень востребованы кувшины, блюда, ручной работы кубки, наборы, солонки, кубки, перстни, подвески, броши, и Челлини был вовлечен в этот водоворот буйства роскоши. Его первый французский период был весьма короток, поэтому отмечен лишь заказами для кардинала Феррарского – на два серебряных таза и кувшин [4]. Однако, и то, и другое не суждено было увидеть спустя годы в силу утраты произведений. Второй французский этап флорентийского маньериста был более длителен и плодотворен – пять лет он провел в Париже и Фонтенбло. Однако, из его ювелирных заказов ныне, как упоминалось выше, можно видеть лишь солонку короля. 1537 г., т.е. периодом, когда Челлини впервые приехал ко французскому двору, датируют один из сохранившихся графических листов музея Конде в Шантильи, который являет собой яркий пример маньеристического искусства (инв. № DE 82). Это эскиз к вазе, приписываемый Челлини, возможно, в соавторстве с Перино дель Вага, маньеристом, близким к кругу мастеров школы Фонтенбло. Однако нет свидетельств о том, что дель Вага работал во Франции, поэтому, возможно, лист был выполнен до отъезда Бенвенуто ко двору Франциска I, а вот сама ваза могла выполняться и позднее. Рисунок выполнен пером и коричневой тушью, в мотивах преобладают столь любимые в XVI в. морские чудовища, тритоны, образы Юпитера и Юноны. Ритмика очень усложнена и беспокойна, ваза воспринимается весьма пышно и роскошно благодаря столь витиевато расположенным фигурам морских обитателей, к которым тяго-

тел Челлини (их можно было видеть и в упомянутой золотой солонке из венской коллекции). *Linea serpentinata* как визитная карточка маньеризма безошибочно указывает на комплекс его стилистических характеристик.

Если период Ренессанса славен прежде всего лиможскими эмальями, то маньеризм, школа Фонтенбло вошла в историю французской ювелирики благодаря уже Челлини-ювелиру и, например, представителям творческой династии Делон, отцу и сыну. Наиболее знаковым для истории ювелирного искусства «королевства лилий» этой эпохи стало творчество старшего из художников, Этьена. Характеризовать почерк Делона-ювелира можем тоже благодаря преимущественно вспомогательной графике – корпусу эскизов к изделиям, выполненным в графических техниках. Многие из листов хранятся в музее Конде в Шантильи.

И Жан, и Этьен Делон известны как великолепные орнаменталисты. Благодаря их эскизам можно создать представление обо всех отраслях декоративно-прикладного искусства эпохи, для которого (мебель, ювелирное искусство, особенно оружие, ткани) было также типично тяготение к орнаменту. Жан Делон, ученик Джулио Романо, известен плохо, его творчество практически не исследовано. Один из сохранившихся рисунков пером и серой отмывкой по эскизу черной мелом – «Эскиз доспеха», хранящийся в Лувре (инв. № 33454), приписывается ему с большой долей вероятности, хотя нередко упоминался и среди работ французских анонимов [1, с. 93]. Мастер представил замысел для создания шлема античного «исторического» типа, где использован декор, характерный для эпохи царствования Генриха II [4]. Это очень насыщенная, эллинистически-драматическая композиция, поражающая своей многофигурностью и композиционной фризовой сложностью.

Тоже тушью, на веленовой бумаге, которая часто была основой для графических эскизов обоих художников Делон, выполнен и эскиз к кубку с кариатидами из коллекции Музея Конде (инв. № DE 368). Однако он несколько более лаконичен, возрожденчески-геометичен в основе своей формы, хотя о маньеристической природе вновь напоминает ножка в форме фигур кариатид и орнаментальный узел на крышке сосуда. Эскизы к гардам шапа, как нельзя лучше иллюстрирующие маньеристическую витиеватость и роскошь декора, сочетающуюся с французским изяществом и не грешащую излишествами, можно назвать среди наиболее замечательных работ Делона-Младшего (Музей Конде, Шантильи, инв. №№ DE 369 и DE 370).

Этьен Делон (отец) известен своими эскизами к вазам, зеркалам, блюдам, сериями рисунков на тему «Свободные искусства». Его листы не датированы точно. Поскольку главное в работах этих двух мастеров – орнамент, в их творчестве особенно характерно сказываются маньеристические черты. Орнамент насыщен множеством элементов, сложен по конфигурации, пестр, человеческие фигуры в нем превращаются в детали орнаментальных мотивов,



переплетаясь с фрагментами доспехов, растительными элементами, все это дополняется причудливыми волютами, помещается в сложные картуши. Разобраться в составляющих таких орнаментальных мотивах, типичных для маньеристического искусства орнамента и любимых мастерами, чрезвычайно трудно. Одна из попыток такого анализа была сделана в «рукописном каталоге», изданном в 1900 г. Анри Бушо и хранящемся в фондах музея Конде в Шантильи. В нем есть подробные описания рисунков Э. Делона [1]. Помимо архитектурных мотивов, рисунков для книг, Э. Делон оставил немало интересных эскизов сосудов, которые не только иллюстрируют маньеристическую доктрину склонности к пышности орнаментики, но и демонстрируют тяготение к языку знаков и символов, присущее Ренессансу и маньеризму. Любопытен замысел кубка для меда, дизайн которого разработал Делон-Старший (собрание Музея Конде, Шантильи, инв. № DE 366-7, рис. 1). По форме кубок напоминает задуманный его сыном, Жаном, однако гораздо более богато и необычно украшен: тело сосуда с одной стороны украшено многофигурной сюжетной композицией, а на другой, помимо фигуры слона, размещены фигурка путти, маскароны, растения, опыляемые пчелами, крышка увенчана свернувшейся в кольцо змеей, а ножка спроектирована в форме улья, поверхность которого усеяна пчелами. Дизайн очень любопытен, довольно вычурный, хотя и очень удобный с точки зрения функциональности – ручки в сосуде не предусмотрены, а ножка усеяна фигурками пчел, что затрудняло бы пользование ею. Однако это скорее предмет роскоши, и функциональная сторона отнюдь не являлась приоритетной в данном случае, уступая место эстетической. Не менее роскошно задуманы и блюда, эскизы для которых, выполненные Э. Делоном, хранятся в Музее Конде в Шантильи и в Лувре. Луврский эскиз блюда (инв. № 26.293) выполнен пером и кистью коричневым тоном по веленовой бумаге и имеет композиционную схему, отличную от той, которая использована в эскизе из Шантильи (инв. № DE 366-4).

Здесь центральный медальон, как и идущие по кругу, полностью заполнен массой фигур, сюжетных композиций, маскаронов, и каждый элемент окружен орнаментом, довольно массивным и тяжелым, все блюдо в целом демонстрирует роскошь и изящество. Есть предположения, что эти эскизы предназначались для мастеров золотой и серебряной чеканки, создающих произведения для Генриха II или Дианы де Пуатье [1, с. 93]. Эскиз из Шантильи,



Рис. 1. Делон Э. Эскиз к кубку для меда. XVI в. Музей Конде, Шантильи, Франция

который можно воспринимать или как подготовительную работу для блюда, или для крышки сосуда, или, как предполагается относительно луврских эскизов, дна какого-то кубка, построен на пустоте центрального медальона, а идущие по кругу фигуры выстроены ленточным образом, фризово, не разбиты на секции, как в луврском эскизе, поэтому этот некий зофорный принцип, ионически свободный от отцентрованности симметрии, более живо и облегченно характеризует изделие, не утяжеляя его.

Если у французских мастеров можно найти в корпусе вспомогательной графики преимущественно эскизы для сосудов, оружия, то у немецких и фламандских наряду с теми же сферами нередко встречаются и сохранившиеся до наших дней эскизы личных украшений, являющиеся ценнейшим источником для анализа характера ювелирного дизайна Ренессанса и маньеризма. Разумеется, речь идет не о том, что преобладало в ювелирной сфере и было наиболее востребовано, а лишь о том, эскизы к чему время пощадило и благодаря чему мы можем прояснить стилевую картину ювелирного искусства эпохи. Немецкий корпус эскизов к ювелирным изделиям XVI в. хранит очень интересные образцы, среди которых, в отличие от французских и фламандских аналогов, немало полихромных. Если в сфере посуды во всей Европе были очень популярны кувшины и кубки, форма и характер декора дает возможность характеризовать стилистические тенденции эпохи, то в сфере личных украшений фаворитом в XVI в. надолго стала подвеска. А среди самих подвесок наибольшим спросом пользовались снабженные панделочками. Украшения такого типа сохранилось до наших дней, что дает возможность сравнивать их с эскизами, судить о многообразии форм и широте диапазона орнаментального ряда. Графический материал,

который дополняет представление об украшениях немецких мастеров, принадлежит Хансу Гольбейну Младшему (1497–1543 гг.), который известен как прекрасный ювелир. Его эскизы украшений нередко полихромны, задуманные изделия интересны по дизайну, орнаментально богаты, сложны ритмически. К сожалению, ни одно из его произведений не дошло до наших дней, но известно, что многие эскизы были воплощены в материале. Художник, повторяя судьбу Леонардо при французском дворе, работал для английских монархов и знати, создавал декорации для коронации Анны Болейн по заказу «Стального двора», эскизы дамских костюмов, сосудов, дизайн холодного оружия, кубков, пряжек, вееров, украшений. Среди его эскизов драгоценностей – интересные рисунки подвесок, подтверждающие любовь XVI в. к этому типу украшения. Они совершенно различны по дизайну, однако их объединяет наличие панделок в виде каплевидных жемчужин, мода на которые захлестнула всю Европу. Гольбейн создавал как вычурные орнаментально усложненные монограммы в виде подвесок, так и довольно простые, еще сугубо возрожденчески лаконичные формы – круг, ромб, иногда – крест в ромбе, где акцент ставился на панделок и применение крупных ювелирных вставок в самой подвеске. Склонность англичан к жемчугу известна давно, Гольбейн, создавая дизайн украшения для знатных дам английского двора, лишь подтвердил эту любовь к драгоценным дарам моря. Эскизы подвесок с тремя жемчужными панделками каплеобразной формы, построенные на переплетенных буквах с драгоценными камнями по углам, где основной элемент – сложная монограмма, ромбообразные подвески с каплевидными жемчужными панделками, круглые с такими же жемчужными каплями – все они построены на наличии нескольких видов драго-

ценных камней, преимущественно – жемчуга, рубина, сапфира и изумруда. Три жемчужных панделока – любимый мотив ювелиров того столетия, и Гольбейн не стал исключением, следуя моде. Даже на шее Анны Болейн, которую мы видим на портрете кисти неизвестного английского мастера (ок. 1530–1536 гг.), вместо подвески с жемчужной нити свисает простая буква «В», однако все так же украшенная тремя свисающими жемчужными каплями. Одна из самых нарядных и типичных для ренессансной ювелирики – подвеска с изумрудами, разработанная в эскизе для Анны Болейн (рис. 2). Это одна из девяти подвесок, эскизы к которым были разработаны для английских модниц художником в аналогичных графических техниках (т.н. «Ювелирная книга»). Лист, хранящийся ныне в Британском музее Лондона (инв. № SL,5308.37), выполнен карандашом, тушью и подцвечен акварелью. Возможно, это один из тех элементов образа, который был создан для Анны по случаю ее коронации, эскиз датируют примерно периодом 1532–1543 гг. Лаконичность формы, симметрия в композиции, присущие Ренессансу, сочетается с типичной для XVI в. тягой к растительному орнаменту (использованы листья папоротника), каплевидному жемчугу. В большинстве подвесок этой серии Гольбейн прибегает именно к такому приему – синтезирует ренессансную симметрию и лаконичность форм с уже маньеристической пышностью и витиеватостью орнаментики. В подвеске Анны, пожалуй, орнаменту уделено более всего внимания, в то время как в остальных акцент ставится на камни, не оставляющие свободной плоскости для орнаментальных изысков в металле. Так было и в подвеске с рубином из той же серии эскизов (ок. 1532–1543 гг., Британский музей, Лондон, Великобритания, инв. № SL,5308.107), где упор сделан на панделок и обилие крупных камней – рубина, сапфиров, жемчуга, но сама форма подвески проста и лаконична (рис. 3), в подвесках с сапфирами (ок. 1532–1543 гг., Британский музей, Лондон, Великобритания, инв. № SL,5308.101, инв. № SL,5308.104), и в других. Гольбейн предпочитает для подвесок этого типа за основу брать или круг, или ромб, но во всех задуманных подвесках в схеме расположения ювелирных вставок прочитывается крест.

Для Джейн Сеймур Гольбейн создал подвеску иного типа основой выступила монограмма «RE» с тремя жемчужными каплевидными панделками (ок. 1536–1537 гг., Британский музей, Лондон, Великобритания, инв. № SL,5308.117). В этом типе украшения отсутствует тяжеловесная плашка фона, поэтому акцент делается на ажурности, т.е. ритмика орнаментальных деталей затмевает лаконичность самой формы. Еще один тип подвесок, который несколько отличается от украшений, в которых главный мотив орнаментики был растительным, а об-

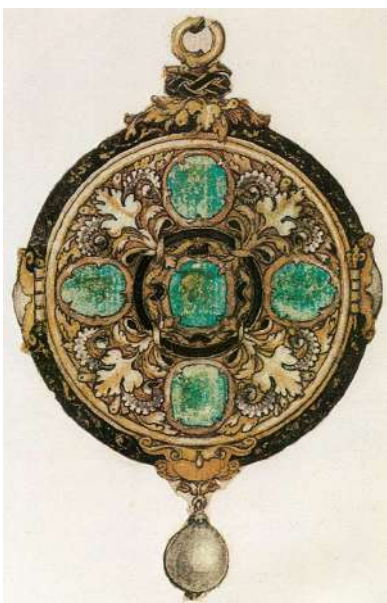


Рис. 2. Гольбейн Г. Мл. Эскиз подвески. Ок. 1532–1543 гг. Британский музей, Лондон, Великобритания



Рис. 3. Гольбейн Г. Мл. Эскиз подвески. Ок. 1532–1543 гг. Британский музей, Лондон, Великобритания



щий характер близок к геометризации, – драгоценность с антропоморфными элементами. Такими Гольбейн задумал подвески с обнаженными женскими полуфигурами в окружении или рогов изобилия, орнаментальных вставок, жемчуга, с жемчужным каплевидным панделом (ок. 1536–1537 гг., Британский музей, Лондон, Великобритания, инв. № SL,5308.96), или фланкированными завитками лент (ок. 1536–1537 гг., Британский музей, Лондон, Великобритания, инв. № SL,5308.16).

Полихромные листы у Гольбейна сосуществуют с монохромными – большое количество эскизов к кубкам, пряжкам, рукоядям кинжалов, ножнам выполнена в монохромной манере, как и самостоятельные орнаментальные эскизы, весьма любимые немецким художником. Чаще эти листы выполнены карандашом и черной тушью, без подцветки акварелью. Так иногда мастер набрасывал и личные украшения, но эта группа эскизов все же чаще полихромна и имеет более завершенный характер, без оттенка набросочности – ведь в таком виде листы гораздо информативнее для мастеров-ювелиров, если им приходилось воплощать в жизнь замыслы Гольбейна.

Среди немецких мастеров, работавших в сфере создания произведений ювелирного искусства, были и те, для кого это, в отличие от многогранного Гольбейна, было основной работой. Таким был Эразмус Хорник (1520–1583 гг.). Чрезвычайно плодовитый ювелир оставил множество графических листов, работая в Нюрнберге, в Аугсбурге, а потом примкнув к когорте «рудольфинцев», воплощая в жизнь пожелания в ювелирной сфере, получаемые от Рудольфа II при императорском дворе. В его арсенале эскизы к кубкам, блюдам, кувшинам, вазам, фруктошницам, подставки для яиц, дизайн оружия, украшения. Эскизы Хорника монохромны, чаще всего это рисунки тушью. В его работах маньеристическая причудливость как формы, так и мотивов орнаментального декора, окончательно берет верх над ренессансной простотой, демонстрируя тяготение к роскоши. В орнаменте часты обращения к морским мотивам, в украшениях – встречаются те же жемчужные панделы, только на сей раз уже вошедшие в моду в это время и ставшие безоговорочным фаворитом барочные жемчужины. Мотивы раковины, морских обитателей встречаются и в дизайне сосудов, как, например, в эскизе «Причудливого кувшина», где фигуры львов, тритонов, наяд переплетены в сложные, эллинистически-причудливые формы, далекие от геометрической стройности Ренессанса и столь характерные для нервозно-экзальтированного и беспокойного духа маньеризма (Национальная галерея искусств, Вашингтон, США, инв. № 1983.74.12, рис. 4). Несколько сдержаннее был мастер в эскизах к оружию, однако любовь к пышной орнаментике сопровождала его и в этом. Это подтверждается, например, эскизом дизайна аспага (ок. 1560–1570 гг., Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания, инв. № 5198), где заметна и склонность к орнаментализации, и в то же время стремление сохранить уравновешенность.



Рис. 4. Э. Хорник. «Причудливый кувшин». Между 1555 и 1583 гг. Национальная галерея, Вашингтон, США

Поклонником морской стихии и мотивов раковины был и знаменитый немецкий ювелир Венцель Ямницер (1508–1585 гг.). И он, и его брат, Альбрехт, тоже были среди «рудольфинцев», работавших для императорского двора четырех владык поочередно, в том числе и для покровителя искусств Рудольфа II. Характер произведений всецело отвечает придворным вкусам того времени – все произведения Ямницера чрезвычайно вычурны, роскошны, усложнены, орнаментика крайне витиевата, ритмика замысловата, как форма, так и декор полностью подчинены маньеристической эстетической программе. Впоследствии его внук, Кристоф, унаследует от деда любовь к маньеристическим излишствам вычурного декора. Мастеру повезло намного больше, чем, например, Челлини – часть его работ дошла до наших дней, поэтому об их достоинствах и стилистических чертах можно судить и при помощи оригиналов в металле. Но сохранилось и немало графических эскизов к интереснейшим образцам художественного металла работы Ямницера. Офортные листы мастера монохромны, весьма скрупулезно проработаны, в подавляющем большинстве случаев композиционные решения построены на асимметрии и принципах *linea serpentinata*. Как нельзя лучше характеризуют манеру Ямницера эскизы к кубкам и кувшинам («Сосуд с Нептуном», офорт, Национальная галерея искусств, Вашингтон, США, инв. № 1944.2.37, рис. 5). Маскароны, грифоны, морские чудовища, рыбы, мотив раковин, столь любимый мастером и нашедший отображение в знаменитых кубках-наутилусах – гимне маньеристической ювелирной утонченной роскоши, элементы растительного орнамента, – все это в изобилии наполняло листы Ямницера с проектами кубков, кувшинов, впоследствии воплощаемых в серебре, с позолотой, перламутром, кораллом.



Рис. 5. В. Ямнишер. «Сосуд с Нептуном», ок. 1551 г., офорт, Национальная галерея искусств, Вашингтон, США

Стиль Нидерландов, главенствующий в этот период в области художественного металла, в частности – в ювелирике, иногда характеризуют гораздо большей сдержанностью, опираясь, например, на кувшин для воды из

Шиме, созданный в 1558 г. [3, с. 381]. Такой вывод базируется на утверждении о том, что форма преобладает над декором, несмотря на сложность [3, с. 381]. При несомненном согласии с тем, что нидерландская ювелирика отличается сложностью декора и зачастую – лаконичностью

формы, сложно согласиться с тем, что в целом нидерландский стиль сдержан. Если принять во внимание образцы вспомогательной графики XVI в., дающие представление об украшениях, вряд ли можно будет говорить о сдержанности, даже пытаясь сравнить с немецким художественным металлом маньеризма. В качестве доказательства сложности и вычурности декора нидерландских украшений можно рассмотреть графическую манеру представителей творческой династии Коллаэрт на примере эскизов дизайна подвесок. Ган Коллаэрт Старший (1525/30–1580 г.), основатель творческой династии фламандских граверов, был отцом двух сыновей, Ганса Коллаэрта Младшего и Адриана, которые помогали ему в работе, в частности – в воспроизведении его замыслов в печатной графике. В наследии Коллаэрта очень много подвесок, столь любимых столетием. Часть из его проектов были гравированы уже после его смерти, благодаря его сыновьям и граверу Филиппу Галле, печатавшему офорты по эскизам Коллаэрта. В своей манере проектирования ювелирных изделий, как в форме, так и в декоре, мастер имел очень много общего с немецким стилем, подвески витиеваты и по форме, и по орнаментике, покрывающей сплошь всю плашку основы без лакун. Коллаэрт создал множество эскизов как более простых изделий, основанных на использовании растительного орнамента, лент, задающих ритмику, так и с обращением к мотивам излюбленных маньеристами всей Европы морских чудищ, раковин, тритонов, ужасных рыб, драконов («Эскиз подвески», 1582 г., офорт, Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания, инв. № E.2206-1911, рис. 6). Большинство подвесок украшены, как это было и у немецких мастеров, в том числе и у Гольбейна, жемчужными панделоками – одним или тремя (чаще). Многие подвески имеют в основе композиции антропоморфный образ, фигуру Нептуна, Венеры или нимф, чья обнаженность

вновь отсылает к античному наследию, культивируемому Ренессансом и маньеризмом. Причудливость морских мотивов, задуманная Коллаэртом, впоследствии прекрасно ложилась на материал – ведь это, к тому же, была эпоха «барочного жемчуга», прочно укрепившегося в подсознании любителей драгоценностей и задававшего тон множеству изделий.

В манере Коллаэрта создан и целый ряд эскизов любопытных подвесок, которые приписываются т.н. «Монограммисту EVG». О мастере практически ничего не известно, кроме того, что пик его творческой активности пришелся на середину XVI в. и ряд офортов с дизайнером подвесок был напечатан Гансом Коллаэртом-Ст.



Рис. 6. Коллаэрт Г. Ст. Эскиз подвески. 1582 г. Офорт. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания

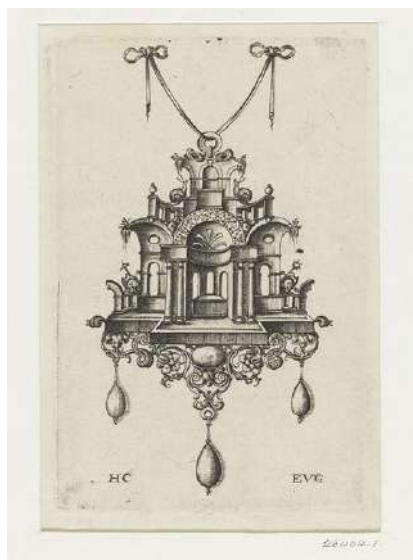


Рис. 7. Монограммист «EVG». Эскиз подвески. До 1570 г. Офорт. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания

Особый интерес этот цикл эскизов представляет тем, что украшения имеют основной архитектурные мотивы, что получило распространение в ювелирной моде XVI в. Ядром подвески часто служит детально проработанный интерьер, здание в разрезе, нередко – храмовое, античного образца, обычно обрамленное элементами растительного орнамента и снабженное бантами или завитками лент, неизменными жемчужными панделоками. В таких украшениях стройный геометризм архитектурных форм, эксплуатируемых как ядро композиции и отсылающих к гармонии ренессансных мотивов, органично сочетается с витиеватостью маньеристического орнаментального сопровождения («Эскиз подвески», до 1570 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания, инв. № 26404:1, рис. 7). Так что, можно смело сказать, что фламандская манера

отнюдь не менее сложна по сравнению с немецкой или французской.

**Выводы.** К сожалению, лишь малая толика из богатейшего ювелирного материала Ренессанса и маньеризма сохранилась до наших дней. Поэтому вспомогательная, эскизная графика на сегодняшний день – зачастую единственный источник, документ, с помощью которого можно составить представление о стилевых особенностях произведений, специфике декора, особенностях орнаментики. Подавляющая часть графических листов, в техниках как свободной графики, так и печатной (чаще офорты, гравированные по рисункам мастеров уже другими исполнителями), – еще и немаловажный сегмент процесса становления искусства графики, именно в этот период постепенно начинавшей приобретать самостоятельное значение.

### Список литературы:

1. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с.
2. Костюк О. Шедевры европейского ювелирного искусства XVI–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа / О. Костюк. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – 264 с.
3. А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства / А. де Моран. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2011. – 672 с.
4. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло у контексті французького мистецтва XVI ст. / Ю. Романенкова. – К.: НАКККіМ, 2011. – 248 с.
5. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия / А. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 640 с.
6. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты / Б. Челлини. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 640 с.
7. Hackenbroch Y. Renaissance jewellery / Y. Hackenbroch. London / München / New York, Sotheby Parke Bernet / С.Н. Beck / the: Metropolitan Museum of Art, 1979. – 424 p.
8. Hackenbroch Y. Jewels of the Renaissance (Legends) / Y. Hackenbroch. – N. Y.: Assouline, 2015. – 200 p.

**Романенкова Ю.В.**

доктор мистецтвознавства, професор

## ЕСКІЗИ ДО ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ АНАЛІЗУ СТИЛЬОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ ТА МАНЬЄРИЗМУ

### Анотація

Стаття присвячена допоміжній графіці майстрів Північного Ренесансу та маньєризму. Ескізи до ювелірних виробів, що створювалися як підготовчий матеріал для наступного переводу в метал, сьогодні є цінним матеріалом для аналізу стильових характеристик декоративно-прикладного мистецтва Відродження та маньєризму в країнах Півночі. Вони можуть сприйматися як самостійний корпус творів. Аналізуються графічні аркуші переважно німецьких, французьких, фламандських майстрів. Так само характеризується і графіка італійського маньєриста Б. Челліні, у творчій кар'єрі якого були французькі періоди.

**Ключові слова:** Ренесанс, маньєризм, орнамент, ювелірне мистецтво, графіка, ескіз.



**Romanenkova J.V.**

Doctor of Sciences in Art Criticism, Professor

### **SKETCHES OF JEWELLERY AS A TOOL FOR THE ANALYSIS OF THE STYLISTIC CHARACTERISTICS OF JEWELLERY ART OF THE NORTHERN RENAISSANCE AND MANNERISM**

#### **Summary**

The article is dedicated to the sketch graphic arts by the experts of the Northern Renaissance and Mannerism. Sketches for jewelry, created as preparatory sheets for the subsequent transfer to the metal, are now a valuable material for the analysis of the style characteristics of the decorative art, crafts of the Renaissance and Mannerism of the North and can be perceived now as self-valuable works. The graphic arts of that period were perceived as an auxiliary, secondary material only, and it was Renaissance, when it became possible to observe its formation as a self-valuable art form. Material, which at first served as a sketch, and has acquired the role of self-valuable works – sketches for jewelry today only, passed the same way. The special importance of such sheets by experts of Renaissance and Mannerism of the North is explained by the fact that today, thanks to them, we can not only analyze another role of famous artists – the role of jewelers, but also get a more complete idea about the jewelry of the epoch, although many works have not reached our days. We emphasize that the object of the study of this article is not just jewelry but sketches for it as self-valuable graphic works. Graphic sheets by German, French, Flemish experts of the XV – beginning of XVIIth century and Italian Mannerist B. Cellini, who had French periods in his creative career, have been analyzed.

**Keywords:** Renaissance, Mannerism, ornament, Jewellery, graphic arts, sketch.