

УДК 75.046, 7.034

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-5-53

М. А. Костыря

Образы античных городов и «пейзажи катастроф» в западноевропейском искусстве XVI века

Пейзажи с изображением пожаров или катастроф берут свое начало в творчестве Иеронима Босха, который для воспроизведения Ада использовал образ горящего города. В правой створке триптиха «Воз сена» (1490-е, Мадрид, Прадо), где изображается Ад, художник впервые в западноевропейском искусстве передает эффект ночного пожара [5, с. 350]. Картины с ночными пожарами Иеронима Босха и его последователей обрели широкую популярность в Северной Италии [12, р. 427–428]. В коллекциях Мантуи и Венеции их мог видеть Джорджоне, который, по свидетельствам современников, написал «большое изображение Ада с Энеем и Анхизом» [9, р. 23, 31]. Возможно, там была изображена горящая Троя, а странное название — результат ошибки. К сожалению, эта картина до нас не дошла.

Самым ранним сохранившимся живописным воплощением образа горящего античного города в Италии, по-видимому, является фреска Джироламо Дженги «Эней покидает Трою» из Палаццо Петруччи в Сиене (ок. 1510, Сиена, Национальная пинакотекa). В этой работе запоздалого кватрочентиста город лишен индивидуальных черт. Густые клубы дыма позволяют рассмотреть только мощные стены с зубцами, в целом характерные для любого античного или средневекового города. Небольшое по масштабу, почти периферийное изображение города делает его положение в композиции второстепенным. Главную роль в создании драматического настроения картины играют фигуры бегущего семейства Энея и, особенно его жены Креусы.

При этом нужно отметить, что в целом художник (или автор программы) внимательно читал текст «Энеиды» Вергилия. Во II книге поэмы сказано, что падение Трои свершилось ночью:

*Солнце меж тем совершило свой путь, и ночь опустилась,
Мраком окутав густым небосвод, и землю, и море* (Кн. II, 250–251).

В описании пожара города есть такие строки:

*Пламя жадное вверх до высокой взвивается кровли,
Ветер вздувает огонь, и пожар до неба бушует*

(Кн. II, 758–759. Пер. С. Ошерова).

У Дженги мы видим и ночь, и клубы дыма «до неба». Работа сиенского мастера, несомненно, выделялась своей оригинальностью, однако в число широко известных произведений ренессансной живописи она не вошла. Самое же знаменитое в искусстве

итальянского Возрождения воплощение образа горящего города — это ватиканская фреска Рафаэля «Пожар в Борго» (1514–1517). Как известно, художник представил пожар римского квартала Борго, случившийся в 847 г. Однако уже Вазари заметил, что, изображая средневековый Рим, Рафаэль думал об античной Трое [3, с. 177]. В выразительной группе на первом плане, состоящей из мужчины, старика и мальчика, словно оживают строки «Энеиды» Вергилия, в которых говорится об Энее, Анхизе и Аскании. И хотя основную смысловую нагрузку здесь несут человеческие фигуры, горящий Рим у Рафаэля представлен намного более драматично, чем Троя во фреске Джироламо Дженги. Этот пожар действительно страшен, а классические реминисценции, напоминающие о Трое, ставят его в ряд «великих» пожаров всемирной истории.

Распространению популярности как рафаэлевских образов, так и интересующей нас темы в целом способствовала цветная гравюра на дереве «Эней и Анхиз», созданная Уго да Карпи в 1518 г. по рисунку Рафаэля. Это кьяроскуро с четырех досок представляет Энея с Анхизом и Асканием на фоне панорамного пейзажа с горящей Троей. Город передан крайне обобщенно, в виде силуэтов домов и башен на горизонте. Самым эффектным элементом пейзажа является небо, затянутое клубами дыма.

Чуть позже, в 1519–1523 гг., известный маньерист Доменико Беккафуми включает сцену с Энем, покидающим Трою, в цикл росписей Палаццо Вентури в Сиене. Помещенная рядом надпись гласит, что перед нами «не только монумент сыновней почитательности, но и предпосылка для создания Римской империи» [4, с. 260]. Таким образом, легендарная Троя напрямую связывается с Римом, как древним, так и современным. Беккафуми, по всей видимости, отталкивался от упоминавшейся выше фрески Дженги в Палаццо Петруччи [4, с. 263]. Об этом в первую очередь говорит сходство в расположении фигур. Но задний план произведения решен в совершенно ином ключе. Здесь, на наш взгляд, есть несомненный отзвук «адских пожаров» Босха. Налицо сходные мотивы — мост и черные силуэты построек на фоне красно-желтого пламени. Однако есть и новое — ярко освещенное здание, похожее на готическую церковь, с башней, напоминающей венецианскую кампанилу Сан Марко. У Беккафуми Троя попадает в разряд романтических, немного экзотичных, городов, совсем не среднеитальянского типа и без всякого намека на древность. Античные реминисценции вновь совершенно отсутствуют.

Нет их и во фреске Никколо дель Аббате в замке Скандиано близ Модены (1540–1545), входящей в «самый обширный вергилиевский цикл Ренессанса» [10, р. 151]. Её задний план, по мнению исследователей, выдержан «в стиле модных и декоративных нидерландских пейзажей» [10, р. 163–164]. Без сомнения, и в данном случае речь опять должна идти о картинах Босха и его последователей.

В гравюре Джорджо Гизи «Штурм Трои» (ок. 1540) также город изображен без указаний на античную эпоху.

Чем можно объяснить это явление? Возможно, Троя, находившаяся в Азии, не рассматривалась как «классический» город античного мира. И культ античности, вызвавший к жизни подобные произведения, в данном случае уступил место эффектности, зрелищности.

Однако представляется, что для итальянского искусства были весьма важны и другие факторы. Популярность образа горящего города зафиксирована в итальянской

литературе того времени. Знаменитый гуманист, друг и корреспондент Рафаэля Бальдассаре Кастильоне в «Книге о придворном» (1528, писалась в 1508–1524) утверждает, что живопись выше скульптуры, ибо последняя не может выразить множества вещей, в том числе — «тьму ночи, бури на море, сверкание молний, пожар в городе» [6, с. 541]. Эти слова восходят к традиции *paragone*, то есть споров о превосходстве того или иного вида искусства. Сходным образом Леонардо да Винчи пишет в своих записках о превосходстве живописи над всеми другими искусствами. Позиция Леонардо, как блестяще показал Л. М. Баткин, является выражением самой сути его творческой и научной деятельности, основанной на концепции *varietà*, то есть разнообразия [1]. Таким образом, изображение горящего города оказывается связанным как с величайшим гением Возрождения, так и с одной из важнейших категорий ренессансного сознания.

По нашему мнению, значительная доля популярности таких произведений связана с исторической ситуацией в Европе XVI в. Осады и разграбления больших городов происходили во время многочисленных войн как в Италии (Рим 1527 и Флоренция 1530), так и в Северной Европе (Харлем 1573 и Антверпен 1576). Леденящие душу рассказы об этих событиях часто сопровождались изображениями. Наиболее известным «памятником» подобного рода стала гравюра резцом «Взятие Рима» Дирка Корнхерта по рисунку Мартина ван Хемскерка из серии «История, или Подвиги императора Карла V» (1556, издана И. Коком в Антверпене).

Кажется, эхо недавней катастрофы звучит в картине мастерской Джулио Романо «Нерон при пожаре Рима» (ок. 1536–1539, Лондон, Хэмптон Корт, Королевское собрание). Композиционная схема произведения состоит из двух частей. На первом плане представлены бегущие от пожара жители Рима, а также Нерон, который, по словам Светония, «смотрел с Меценатовой башни, наслаждаясь <...> великолепным пламенем, и в театральном одеянии пел “Крушение Трои”» (Кн. VI, 38). Фигуры освещены неестественно ярким и ровным, вполне фантастическим светом. Это позволяет представить их в нежной, очень светлой цветовой гамме, что делает группу похожей на раскрашенный скульптурный рельеф. Напротив, горящий Рим на заднем плане изображен достаточно правдоподобно. Художнику удалось как передать драматизм происходящего события, так и создать эффектный ландшафтный вид. Пламя, сочетающее различные оттенки желтого и красного, и город, весь в красноватых отсветах бушующего огня, выглядят на фоне черно-зеленого неба очень впечатляюще. Соединение зрелища и драмы, столь значимое для эстетики маньеризма, станет одной из важнейших черт «пейзажей катастроф» в период их расцвета (конец XVI — начало XVII в.). В городском ансамбле отчетливо различимы Колизей, египетский обелиск, Колонна Траяна и каменный арочный мост (мост Святого Ангела?).

Как уже говорилось выше, картины Босха и его последователей оказали заметное влияние на появление в Италии сцен с ночными пожарами [8, р. 339; 14, р. 335–345]. Интересно, что, в свою очередь, труды итальянских теоретиков искусства во многом определили развитие ночного пейзажа в позднеманьеристической нидерландской живописи.

Первой теоретической работой о живописи, в которой появляется описание ночного пожара, стало сочинение Кристофоро Сорте «Наблюдения в живописи» (Венеция, 1580). Следует отметить, что Сорте был в 1530-е гг. учеником Джулио Романо в Мантуе,

где, возможно, принимал участие в создании полотна «Нерон при пожаре Рима». Автор рассказывает, как однажды ночью он был разбужен звоном колоколов и затем ринулся в город (событие происходило в Вероне), где бушевал страшный огонь. Достигнув Понте Нуово, он остановился на некоторое время, чтобы полюбоваться на «удивительные эффекты этого пламени, потому что и близкие и далекие окрестности в один и тот же момент освещались тремя различными великолепными огнями». Сорте очень эмоционально, используя живописные термины, описывает красный жар от пламени, отражение сцены пожара в беспокойных водах Адидже и эффекты лунного света на клубах дыма, достигавшего облаков. «А так как я был художником, я тогда же изобразил все это в красках». Сорте считает, что его наблюдения могут быть полезны для художников, желающих изобразить такие ночные сцены, как «Пожар Трои» или «Разграбление Коринфа». При этом он дает конкретные советы: «Ясное и звездное небо изображается <...> белой краской в соединении с голубой <...> Более яркий жар следует делать красным <...> Пламя, не освещаемое луной из-за того, что оно не поднимается достаточно высоко <...> нужно писать красной и желтой краской» [15, р. 291].

Наблюдения Сорте действительно пришлись очень «ко времени», так как именно на конец XVI – начало XVII в. приходится расцвет позднеманьеристического пейзажа. Маньеристы любили изображать эффектные сцены вроде ночных пожаров. Возможно, поэтому книга Сорте в 1594 г. была переиздана в расширенном варианте. За десять лет до этого в Милане вышел знаменитый «Трактат об искусстве живописи» Джованни Паоло Ломаццо. В этой настольной книге каждого маньериста затрагивается, пусть и не напрямую, тема, которая нас интересует. В классификации пейзажной живописи автор упоминает излюбленные маньеристами сцены Ада и другие мрачные места: «такие, как зловонные темные подземные пространства, благоговейные и ужасные, где представлены кладбища, могилы, брошенные дома, *зловещие и одинокие города* (курсив мой. — М. К.), пещеры, логовища, пруды и омуты» [11, р. 473].

В главе «О композиции некоторых видов Ада» Ломаццо дает рекомендации, в основном опираясь на описание Ада у Данте [11, р. 666–669]. В VIII песни Данте видит адский город Дит, и говорит Вергилию:

*...Учитель, вот из-за стены
Встают его мечети, багровея,
Как будто на огне раскалены.*

На что Вергилий отвечает:

*То вечный пламень, за оградой вея, —
сказал он, — башни красит багрецом;
Так нижний Ад тебе открылся, рдея.*

(Ад, VIII, 70–75. Пер. М. Л. Лозинского)

Можно предположить, что на исследуемые образы античных городов ложился и отблеск «адского огня», тем более что и исторические, и «адские» сюжеты объединялись в одном жанре «пейзажа катастроф». Кроме того, один из основных героев исследуемой темы Эней после бегства из Трои посетил Ад, и картин на этот сюжет тоже немало.

На основе анализа таких высказываний теоретиков, а также самих произведений можно, как нам кажется, связать распространение этих сюжетов с еще одним великим

именем — Микеланджело, а точнее, с категорией его искусства, называемой «террибилита» (ужасающая сила). Ночные пейзажи, в частности изображения «катастроф», прекрасно отвечали взглядам на искусство художников-маньеристов, соединяя в себе необычность и драматизм, позволяя продемонстрировать как «устрашающие» зрителя эффекты ночного освещения, так и разнообразие аспекты человеческих страданий. Речь, как и в случае с «варьета» Леонардо, конечно, идет о дальнем отзвуке этого понятия. Нужно признать, что в творчестве маньеристов и «варьета» Леонардо, имевшая как эстетическую, так и научную основу, и «террибилита» Микеланджело, связанная прежде всего с духовным началом в человеке, во многом эволюционировали в сторону внешней декоративности и театральных эффектов.

В 1572 г. Никколо Бетти, помощник Джорджо Вазари, написал для Студиоло герцога Франческо I Медичи в Палаццо Веккио картину «Разграбление Коринфа». Сюжет взят из «Всеобщей истории» Полибия (Кн. XXXIX, 13) и «Описания Эллады» Павсания (Кн. VII, XVI, 5), где говорится о взятии и разорении города в 146 г. до н. э. римскими войсками под предводительством Луция Муммия. Очевидно, сам полководец стоит на первом плане справа, указывая на награбленные сокровища. На заднем плане среди ночного мрака видны своеобразные пропилии, выдержанные в духе ренессансной архитектуры. Они ведут к высокой колонне, похожей на Колонну Траяна, но без ленты рельефа. Красноватые отблески на земле и зданиях должны намекать на бушующий в городе пожар. Работа интересна тем, что здесь впервые в образе не римского античного города появляется классическая архитектура. Вероятно, это еще одна из бесчисленных заслуг Вазари.

Родоначальником «пейзажей катастроф» как особого жанра был, по всей видимости, антверпенский художник Гиллис Мостарт. В «Пожаре Трои» (1580–1590, Кельн, Музей Вальрафа-Рихарца) световые эффекты заднего плана приобретают совершенно ирреальный оттенок. Полыхающее там бело-голубовато-зеленое пламя поражает какой-то «ядовитой» яркостью. Разноцветные огни — красные, желтые и бело-зеленые — устремляются к небу, перемежаясь с клубами густого черного дыма. В реальности такое красочное зрелище можно было встретить только во время фейерверков, которые, по-видимому, оказали значительное влияние на трактовку освещения в подобных сценах. В работах Мостарта также складывается излюбленная композиционная схема, по которой строятся «сцены катастроф» у мастеров позднеманьеристического пейзажа: освещенные передний и дальний планы разделены темным пространством воды, делающим игру света более выразительной. «Украшение» пейзажа, направленное на повышение зрелищности картины, было, по мнению Яна Бялостоцкого, тесно связано с понятиями «...гения, художественной идеи, творческой силы, власти художника над действительностью...» [2, с. 169]. Это полностью укладывается в рамки нашей гипотезы о «террибилита» Микеланджело. Но, несмотря на фантастические черты таких произведений, «семантика [их] образного строя <...> имела опосредованную связь с драматическими событиями эпохи (не случайно интерес к авантюрной тематике особенно возрос после разгрома Антверпена испанцами в 1576 году)» [7, с. 10]. Интересно также, что круглая башня в центре композиции очень напоминает замок Святого Ангела в Риме.

Творчество Мостарта во многом определило специфику ночных пейзажей Яна Брейгеля Бархатного. Картина «Эней, выносящий Анхиза из горящей Трои» (Мюнхен,

Старая пинакотека), датируемая приблизительно 1595 г., была создана во время пребывания Брейгеля в Италии. Между тем в части световых эффектов, а также общего построения композиции она отмечена явным влиянием манеры антверпенского художника. Больше оригинальности проявляет Брейгель в структуре композиции, ставшей более уравновешенной и ясной. За широким пространством воды видны темные силуэты зданий, в которых легко угадываются знаменитые римские постройки: замок Святого Ангела с подводным к нему мостом и собор Святого Петра. Четкие очертания архитектуры на фоне разноцветного пламени пожара создают чрезвычайно эффектную сцену дальнего плана, которая несет и основную эмоциональную нагрузку. Колористическое богатство в изображении огня, вероятно, основывалось на работах Мостарта. Вместе с тем оно может быть связано и с приемами освещения ренессансного театра, разработанными итальянским теоретиком архитектуры Себастьяно Серлио. В декоративных целях Серлио советовал применять цветное освещение, создаваемое с помощью сосудов с разноцветными жидкостями, цветной бумаги и стекол. Кроме того, для особых эффектов (в сценах Ада или пожаров) использовались факелы, ракеты, пакля, пропитанная спиртом, камфора, сжигаемая в воде, и т. п. [13, р. 92–93].

Кульминацией жанра «ночных катастроф» стал «Пожар Трои» немецкого пейзажиста Адама Эльсхаймера (ок. 1599–1601, Мюнхен, Старая пинакотека). Примыкая к нидерландской позднеманьеристической традиции, картина, скорее всего, была написана под впечатлением от подобных работ Яна Брейгеля Бархатного. Однако каков бы ни был ее «прототип», представляется бесспорным, что композиция Эльсхаймера — самое выразительное и высокохудожественное произведение из всех, которые когда-либо были написаны на эту тему.

Изображение горящей Трои вновь отсылает нас к приведенным выше строкам «Энеиды» Вергилия (Кн. II, 758–759) о бушующем пламени, раздуваемом ветром. Эльсхаймер передает пожар в подчеркнуто реалистической манере: с тонкими языками пламени, имеющими множество красноватых и охристых оттенков, и целыми снопами искр, летящих от рушащихся перекрытий. Это зрелище разительно отличается от пожаров маньеристов: при всем стремлении к правдоподобию пламя даже у самого известного из них — Яна Брейгеля Бархатного — показывается обобщенно и несет в себе элементы декоративности. Разнообразные световые эффекты составляют главное очарование этой работы Эльсхаймера. Кроме огня пожара по всей картине разбросано множество маленьких огоньков от факелов, свечей и фонарей, придающих изображению драматически-живописный характер. Мастер отказывается от «мягкой» брейгелевской трактовки пламени, словно видимого сквозь туман. Огонь четко выступает на фоне ночной темноты, он выглядит «жарким», что также не свойственно ноктурнам маньеристов.

Архитектурное обрамление сцены, несомненно, вдохновлено зодчеством Вечного города. Центральное строение несколько напоминает собой замок Святого Ангела, круглый храм слева от Троянского коня воспроизводит формы знаменитого римского храма Весты (интересно, что Вергилий упоминает в «Энеиде» (Кн. II, 296, 567) троянский храм Весты), а вид руин, думается, не нуждается в комментариях.

Итак, можно констатировать, что пейзажи с изображением пожаров или катастроф были широко распространены в западноевропейском искусстве XVI в. Они появились

в Нидерландах, где Босх для изображения Ада впервые использовал образ горящего города. В Италии же этот образ связывался с конкретным историческим или мифологическим событием. Чаще всего изображались пожары Трои и Рима.

Представляется, что популярность подобных произведений была обусловлена прежде всего тремя факторами. Во-первых, значительное влияние оказала историческая ситуация в Европе XVI в., когда во время постоянных войн разорению подверглись многие итальянские и северные города. Во-вторых, неисчерпаемым источником подобного рода сюжетов служила классическая литература. Красочные описания катастроф в произведениях греческих и римских историков и поэтов легли в основу живописных и графических работ ренессансных мастеров. В-третьих, мы полагаем, что в рамках данной темы могли получить новое воплощение такие понятия, как «варьета» и «террибилита», связанные со священными для XVI в. именами Леонардо и Микеланджело. С данной гипотезой корреспондируют тексты теоретиков итальянского Ренессанса.

Что касается иконографии древних городов, то можно отметить, что образ Рима создавался с помощью античной архитектуры, как конкретной, так и вымышленной. Троя же в первой половине XVI в. не рассматривалась как «классический» город античного мира. Поэтому ее образ отвечал прежде всего критерию зрелищности и не имел каких-либо античных реминисценций, которые появятся лишь в конце столетия.

Литература

1. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.
2. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись // Советское искусствознание '22. – М.: Советский художник, 1987. – С. 168–182.
3. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского под ред. А. Г. Габричевского. В 5 тт. – Т. 3. – М.: Искусство, 1970. – 828 с.
4. Климан Ю., Рольман М. Монументальная живопись эпохи Ренессанса и маньеризма в Италии. 1510–1600 / Пер. с нем. О. Беяковой, С. Огурцовой, К. Шарп. – М.: Белый город, 2004. – 495 с.
5. Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 400 с.
6. Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: быт, нравы, идеалы. – М.: Юристъ, 1996. – 576 с.
7. Садков В. А. Фламандская пейзажная живопись второй половины XVI – первой четверти XVII века. Автореферат дисс. к. иск. – М., 1981. – 24 с.
8. Gombrich E. H. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting // Gazette des Beaux Arts. – 1953. – XLI – P. 335–360.
9. Italia al chiaro di luna/Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–850. Exh. Cat. Ashmolean Museum, Oxford. – Oxford: Ashmolean Museum, 1990. – 185 p.
10. Langmuir E. Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1976. – Vol. 39. – P. 151–170.
11. Lomazzo G. P. Trattato dell'arte de la pittura. – Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584. – 702 p.
12. Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian // Exh. Cat. Palazzo Grassi, Venice. B. Aikema; B. L. Brown. – London: Thames & Hudson, 1999. – 704 p.
13. Sebastiano Serlio on Architecture / V. Hart, P. Hicks (transl.). – New Haven & London: Yale University Press, 1996. – Vol. 1. – 484 p.
14. Slatkes L. J. Hieronymus Bosch and Italy // Art Bulletin. – 1975. – LVII – P. 335–345.
15. Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma / A cura di P. Barocchi. – Bari: Laterza, 1960. – Vol. 1. – 699 p.

Название статьи. Образы античных городов и «пейзажи катастроф» в западноевропейском искусстве XVI века.

Сведения об авторе. Костыря Максим Алексеевич — кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7/9. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. claver@mail.ru

Аннотация. В статье исследуется проблема появления и развития в XVI в. жанра «пейзажа катастроф» с точки зрения изображенных в нем античных городов. Такие пейзажи были широко распространены в западноевропейском искусстве. Впервые образ горящего города использовал Босх при изображении Ада. В Италии этот образ связывался с конкретным историческим или мифологическим событием — обычно изображались пожары Трои и Рима.

Популярность жанра была обусловлена прежде всего тремя факторами. Во-первых, значительное влияние оказала историческая ситуация XVI в., когда многие города как Италии, так и Северной Европы подверглись разрушению. Во-вторых, неисчерпаемым источником таких сюжетов служила классическая литература. Красочные описания катастроф в произведениях античных историков и поэтов легли в основу живописных и графических работ ренессансных мастеров. В-третьих, в рамках данной темы могли получить новое воплощение понятия «варьета» и «террибилита», связанные с именами Леонардо и Микеланджело. Правда, речь идет о дальних отзвуках этих понятий, которые эволюционировали в сторону внешней декоративности и театральных эффектов.

Ключевые слова: античные города; «пейзаж катастроф»; Италия; Нидерланды; XVI век; живопись; гравюра; теория; Леонардо; Микеланджело.

Title. Images of Antique Cities and “Fire Landscapes” in West European Art of the 16th century.

Author. Kostyria, Maksim Alexeevich – Ph. D., associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab. 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. claver@mail.ru

Abstract. The article aims to trace the emergence and development of the so-called “Fire Landscapes” in West European art of the 16th century, as well as to consider the iconography of the depicted ancient cities. Landscapes with fires were common in art of the epoch. They derive from the works of H. Bosch who was the first to use an image of burning city for representation of the Hell. In Italy this image was linked to a specific historical or mythological event. Most often painters depicted either burning Rome or Troy.

Three reasons underlay popularity of the genre. Foremost, it was significantly influenced by the historical situation: looting of large cities occurred during numerous wars in Italy and Northern Europe. Secondly, classic literature was an inexhaustible source of this kind of plots. Colourful descriptions of disasters in the works of antique historians and poets formed the basis for paintings and graphic works of the Renaissance masters. Finally, the notions of “variety” and “terribilita” associated with Leonardo and Michelangelo could be embodied anew within the framework of the topic. This, of course, was a distant echo of these concepts, because they had evolved to external decoration and theatrical effects.

Keywords: Antique cities; Fire Landscape; Italy; The Netherlands; 16th century; painting; engraving; theory; Leonardo; Michelangelo.

References

- Aikema B.; Brown B. L. (eds). *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian. Exhibition Catalogue. Palazzo Grassi, Venice.* London, Thames & Hudson Publ., 1999. 704 p.
- Barocchi P. (ed). *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma, vol. I.* Bari, Laterza Publ., 1960. 699 p. (in Italian).
- Batkin L. M. *Leonardo da Vinchi i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniia (Leonardo da Vinchi and the Features of the Renaissance Creative Thinking).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 415 p. (in Russian).
- Bialostotskii Ia. The problem of Mannerism and the Netherlandish Landscape Painting. *Sovetskoe Iskusstvoznanie (Soviet Art Studies)*, 1987, vol. 22. pp. 168–182 (in Russian).
- Gombrich E. H. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. *Gazette des Beaux Arts*, 1953, vol. XLI, pp. 335–360.
- Kliemann J.; Rohlmann M. Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism. 1510–1600. New York, Abbeville Press Publ., 2004. 496 p.
- Langmuir E. Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1976, vol. 39, pp. 151–170.
- Letts R. M. (intro.). *Italia al chiaro di luna (Italy by Moonlight: The Night in Italian Painting 1550–1850. Exhibition Catalogue).* Roma, Il Cigno Galileo Galilei Publ., 1990. 185 p. (in English and Italian).
- Levit S. (ed.). *Opyt tysyacheletii. Srednie veka i epokha Vozrozhdeniia: byt, nravy, idealy (Experience millennium. Middle Ages and Renaissance: life, customs, ideals).* Moscow, Iurist Publ., 1996. 576 p. (in Russian).
- Lomazzo G. P. *Trattato dell'arte de la pittura.* Milano, Paolo Gottardo Pontio Publ., 1584. 702 p. (in Italian).
- Nikulin N. N. *Zolotoi vek niderlandskoi zhivopisi (The Golden Age of the Netherlandish Painting).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1981. 400 p. (in Russian).
- Sadkov V. A. *Flamandskaia peizazhnaia zhivopis' vtoroi poloviny XVI — pervoi chetverti XVII vekov (Flemish Landscape Painting of the Second half of 16th — First Quarter of the 17th Centuries).* Abstract of thesis. Moscow, 1981. 24 p. (in Russian).
- Slatkes L. J. Hieronymus Bosch and Italy. *Art Bulletin*, 1975, vol. LVII, pp. 335–345.
- Serlio S. *Sebastiano Serlio on Architecture, vol. I.* New Haven — London, Yale University Press Publ., 1996. 484 p.
- Vasari G. *The Lives of the Artists.* Oxford, Oxford University Press Publ., 1998. 624 p.