

УДК 7.034(430):739.1  
ББК 85:125  
DOI 10.18688/aa2414-5-29

Н. А. Азовцев

## Произведения немецкого художественного серебра XVI – начала XVII веков и проблема маньеризма

Произведения художественного серебра по самой своей природе всегда занимали особое место среди памятников декоративно-прикладного искусства и, обладая не только художественной, но и материальной ценностью, становились жертвами политических событий, религиозных конфликтов, а также менявшихся эстетических идеалов. Как крупные по размеру, так и небольшие серебряные изделия в XVI, XVII и XVIII вв. по воле обстоятельств или самих владельцев зачастую подвергались переплавке, а полученный металл мог применяться для создания новых произведений, отвечавших изменившимся эстетическим канонам. Традиция сохранения и изучения произведений художественного серебра начала формироваться лишь в середине XIX в., и само её возникновение было тесно связано как с развитием науки об искусстве, так и с актуальными для того времени потребностями. Появление частных собраний и музейных коллекций, проведение художественно-промышленных выставок были частями единого процесса, в основе которого лежало представление о равноценности произведений, созданных в различные эпохи и воспринимавшихся в качестве готового репертуара художественных форм и декоративных мотивов. Эти произведения, в то же время, дали богатый материал для историков искусства, изучение которого имело особое значение для понимания динамики развития стилей и их специфики в немецкоязычных регионах.

Первые фундаментальные работы по истории немецкого серебряного дела XVI–XVII вв. были опубликованы ещё в 1920–1930-е гг. После окончания Второй мировой войны начался новый этап их изучения, о чём свидетельствует проведение ряда крупных международных выставок и публикация каталогов ведущих музейных собраний<sup>1</sup>. Произведениям златокузнецов, при этом, стало уделяться всё больше внимания и в общих работах по европейскому искусству Нового времени. В этих работах уже в довоенное время наметился рост интереса к такому явлению, как маньеризм, а 1950–1960-е гг. были отмечены выходом целого ряда посвящённых ему работ<sup>2</sup>. Выделение манье-

<sup>1</sup> В 1960–1970-е гг. были, в частности, опубликованы каталоги сокровищниц Музея истории искусств в Вене, Мюнхенской резиденции, а также каталог произведений эпохи Возрождения из коллекции Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине [19]. Из вышедших в это время работ по европейскому серебряному делу особого упоминания в настоящем случае заслуживает книга Дж. Хэйварда [13].

<sup>2</sup> Краткий, но ёмкий историографический очерк о маньеризме с перечислением основных посвящённых ему работ, опубликованных за период с начала до середины XX в., содержится в статье Э. Баттисти [8, р. 216–237].

ризма в качестве самостоятельного этапа и даже определённого рубежа в истории искусства подразумевало противопоставление его эпохе Возрождения с одной стороны и барокко — с другой. Оно, таким образом, влекло за собой пересмотр той концепции, которая была предложена в программном труде Г. Вельфлина [24], и в рамках которой именно этим двум эпохам отводилась главенствующая роль. В трактовке природы самого маньеризма, при этом, обозначились два диаметрально противоположных направления. Одно из них представляло собой развитие идей М. Дворжака, рассматривавшего маньеризм как проявление иррационализма, беспокойства и одухотворённости, и обнаружившего в нём целый ряд параллелей с искусством экспрессионизма [11, S. 259–276]. Другое направление, одним из наиболее последовательных сторонников которого был Дж. Ширман, видело в нём, прежде всего, стремление к утончённости и изысканной красоте, которое уходило корнями в эпоху Высокого Возрождения и было естественным развитием её идеалов [22].

Появление большого количества посвящённых маньеризму работ существенно обогатило представление об искусстве и культуре интересующего нас периода, однако имело и свою обратную сторону. Вполне объяснимо, что интерес к нему с особой силой дал о себе знать у исследователей искусства заальпийских регионов, видевших в нём проявление ряда национальных, самобытных черт и противопоставлявших его искусству Возрождения как внешнему и даже чуждому. Как следствие, влияние итальянского Ренессанса порой трактовалось ими лишь как эпизод, не нарушавший общую логику последовательного развития от позднеготической традиции к искусству Раннего Нового времени<sup>3</sup>.

Проведённые за последнюю треть XX в. исследования способствовали существенно приросту знаний о произведениях художественного серебра, созданных как мастерами наиболее известных немецких городов — прежде всего, Нюрнберга и Аугсбурга, — так и ряда меньших по значению художественных центров<sup>4</sup>. Эти знания позволяют заново поставить вопросы об отличительных признаках произведений эпохи маньеризма, о специфических северных его особенностях, о взаимодействии с искусством итальянского Возрождения и способах распространения внешних по отношению к заальпийской традиции форм и декоративных мотивов. Обращение к произведениям художественного серебра в этой связи кажется закономерным и ввиду наличия в собраниях отечественных музеев — Оружейной палаты Московского Кремля, Государственного Эрмитажа, Сергиево-Посадского музея-заповедника — ряда выдающихся образцов этого вида прикладного искусства. Существенные шаги по обработке этих памятников и введению их в научный оборот были сделаны во второй половине XX – начале XXI века в работах Г.А. Марковой [5], Е.Д. Симановской [7], М.Н. Лопато [3]. В настоящее время они продолжают быть предметами интереса как отечественных, так и зарубежных исследователей, при этом многие из них по-прежнему остаются неизученными.

За отправную точку при рассмотрении искусства немецкого Возрождения традиционно принято брать последние десятилетия XV – начало XVI в., называя этот период «эпохой Дюрера» и указывая тем самым не только на личность художника, опреде-

<sup>3</sup> На эту тенденцию в работах некоторых исследователей северного Возрождения указывал, в частности, В. Н. Гращенков [2, с. 593–649].

<sup>4</sup> Большой вклад в изучение произведений немецкого художественного серебра в последние десятилетия внесли выставки и публикации Германского национального музея в Нюрнберге, см.: [10; 21].

лившего её лицо, но и на её особое историческое место. Её уникальность проявилась как в живописных и графических работах Дюрера, так и в созданных им образцах для серебряных изделий, на примере которых с особой очевидностью прослеживается сам процесс активного поиска нового художественного языка. Будучи сыном и учеником златокузнеца, Дюрер, с одной стороны, сохранял живую и непрерывную связь с позднесредневековой традицией с присущими ей образами и декоративными мотивами. С другой стороны, ряд созданных им эскизов для серебряных изделий ясно показывает процесс освоения нового репертуара форм, заимствованных из итальянского искусства XV в.<sup>5</sup> Наряду с поездками в северную Италию, определяющую роль в этом процессе, начавшемся именно на рубеже XV–XVI вв., сыграло знакомство с произведениями художников и гравёров, в частности, с работами таких мастеров, как Андреа Дзоан и Джованни Пьетро да Бираго. Особое значение для прикладного искусства имели воспроизведённые на них в качестве элементов орнамента вазы и сосуды, формы которых были почти сразу восприняты немецкими мастерами гравюры и серебряного дела, предопределив появление изделий, отличающихся ясными и соразмерными пропорциями и чётким членением на горизонтальные зоны. Помимо гравюр Дюрера, Альтдорфера и некоторых других художников, определяющую роль в видоизменении облика изделий сыграли работы кляйн-мастеров, непосредственно ориентированные на потребности златокузнецов в образцах. Те принципы, которые были в них обозначены, получили своё развитие во второй половине XVI в., в чём можно убедиться на примере эволюции форм кубков — от простых к более сложным, с цилиндрическим перехватом на чаше<sup>6</sup>. В их решении наглядно проявилась способность немецких мастеров не только к поверхностному заимствованию, но к восприятию и переосмыслению самих принципов ренессансного искусства и к выработке на их основе новых, своеобразных форм, отвечавших общим художественным тенденциям эпохи.

Знакомство с работами упомянутых итальянских гравёров оказало существенное влияние не только на произведения художественного серебра, но и на прикладное искусство заальпийских регионов в целом, о чём свидетельствует широкое проникновение во все его сферы такого характерного для эпохи Возрождения орнамента, как гротеск [1]. Начавшееся в итальянском изобразительном искусстве XV в. освоение унаследованного от античности мира гротескных образов сопровождалось всё большей свободой в их компоновке и интерпретации, дававшей художникам возможность проявления фантазии и творческой индивидуальности. Именно эта свобода в конечном итоге стала причиной полемики вокруг гротеска, который осуждался рядом итальянских теоретиков середины — второй половины XVI в. как порождение фантазии, утратившей связь с миром природных форм<sup>7</sup>. Контрреформация повлекла за собой постепенное снижение интереса к нему со стороны итальянских художников и полностью его исчезновению на рубеже XVI–XVII вв. Иррациональное начало, в то же время, стало одной из главных причин популярности гротеска в заальпийских регионах, где

<sup>5</sup> Целый ряд образцов Дюрера для серебряных изделий был выявлен и проанализирован в фундаментальном труде Х. Кольхаузена [17]. См. также: [6].

<sup>6</sup> Одним из первых и наиболее известных примеров такой формы служит т.н. «императорский» кубок работы Венцеля Ямнитцера, хранящийся в собрании Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине (инв. № W-1963,16).

<sup>7</sup> Об эволюции гротеска в итальянском изобразительном искусстве и полемике вокруг него в XVI в. см.: [9; 4].

сам характер его восприятия был обусловлен полным отсутствием античных прототипов, открывавшим путь для создания фантазмагорических и даже абсурдных образов. Благодаря развитию орнаментальной гравюры, элементы гротеска превратились в устойчивый репертуар из фигур сирен, грифонов, маскаронов, антропоморфных и зооморфных мотивов, которые переставали быть связаны между собой в рамках единой композиции, но существовали по отдельности и использовались в качестве самостоятельных декоративных элементов. Характерно, что к этому репертуару немецкие мастера серебряного дела обращались не только в XVI, но и в первой половине — середине XVII столетия, используя его для декора различных видов изделий — кубков, кружек, блюд и др.

Восприятие немецкими мастерами характерных для гротеска образов и мотивов было лишь одной из сторон более общего процесса изучения и художественного осмысления ими античного наследия. Не меньшее значение имело знакомство с сохранившимися произведениями античного прикладного искусства, ставшими предметами интереса как исследователей и собирателей, так и художников и ремесленников. Хотя первостепенное значение в этом процессе имели тесные контакты с областями центральной и северной Италии, знания об античных памятниках черпались не только из привезённых или увиденных в ходе путешествий образцов, но и из тех, которые обнаруживались в ходе раскопок в самих немецких регионах. Интерес к ним поначалу оставался сугубо археологическим, однако около середины XVI в. формы античных ваз и кувшинов стали оказывать всё большее влияние на прикладное искусство, диктуя решения как отдельных конструктивных частей того или иного изделия, так и весь его облик. Эти решения, однако, определялись скорее не самими античными памятниками, сохранившимися лишь фрагментарно, а тем представлением о них, которое нашло отражение в изобразительном искусстве и гравюре. Характерной для эпохи маньеризма особенностью стала произвольное воссоздание недостающих частей, в первую очередь, ручек и носиков античных сосудов, примерами которого служат листы таких итальянских мастеров, как Энеа Вико, Агостино Венециано, а также неоднократно воспроизводившиеся в гравюре фрески работы Полидоро да Караваджо [22, р. 62; 16, S. 29–31]. Этот свободный подход к трактовке античного наследия получил особое развитие к северу от Альп: наиболее показательными его примерами могут служить рисунки и гравюры Эразмуса Хорника, работавшего в Нюрнберге и Аугсбурге, а впоследствии ставшего главой придворной мастерской Рудольфа II в Праге [12]. Влияние его эскизов особенно ощутимо в трактовке кувшинов с близким по форму античным образцам овальным корпусом, дополненным литыми ручками и носиками в виде маскаронов и причудливых орнаментальных завитков<sup>8</sup>. Как и в случае с самими эскизами, во главу угла при их создании ставилась не столько верность античному прототипу, сколько виртуозность исполнения, а её демонстрация становилась главной художественной целью.

Наряду с печатной графикой, быстрому распространению в серебряном деле немецкоязычных регионов новых форм и декоративных мотивов способствовала система обучения мастеров, подразумевавшая совершение поездки с целью усовершенствования навыков и приобретения необходимых ремесленных и художественных знаний.

<sup>8</sup> В ряду характерных примеров такого рода изделий можно назвать кувшин работы Бартеля Ямнитцера (Амстердам, Рийксмузеум, инв. № BK-1966-8).

Хотя работа на протяжении определённого времени вне родной среды не всегда являлась обязательным условием допуска к экзамену на звание мастера, каждый из претендентов на это звание, как правило, имел за своими плечами такой опыт [21, S. 61–67]. Если поначалу география их перемещений ограничивалась близлежащими областями, то по ходу раннего Нового времени она всё более расширялась, а сами путешествия порой затягивались на продолжительное время. Наиболее популярными местами для учебных поездок были крупнейшие итальянские и французские города, превратившиеся с этого времени в центры общеевропейской художественной жизни. Именно искусство этих центров зачастую определяло вкус представителей знати и немецких князей, выступавших в роли основных заказчиков серебряных изделий. Стремясь к удовлетворению этого вкуса, мастера зачастую продолжали следовать усвоенным в ходе путешествий принципам и после возвращения на родину, что предопределило появление ряда общих черт в искусстве по одну и другую сторону от Альп.

Хотя связи южных немецких областей с итальянскими городами продолжали оставаться тесными на протяжении всего рассматриваемого периода, начиная примерно со второй трети XVI столетия определяющую роль в развитии прикладного искусства в этих регионах стали играть контакты с французскими и фламандскими художниками и гравёрами, в частности, с мастерами школы Фонтенбло. Одним из наиболее характерных для художественного языка маньеризма элементов, который именно через посредничество этих мастеров получил широкое распространение в искусстве заальпийских областей, стал ролльверк-орнамент в виде абстрактных ленточных завитков. Его выразительный потенциал был в полной мере раскрыт уже в созданном итальянскими художниками декоративном ансамбле галереи Франциска I, где объёмные картуши, составленные из завитков ролльверка с включёнными в них гротескными образами, служили не столько обрамлениями аллегорических композиций, сколько самостоятельными выразительными элементами. По мере проникновения в различные области прикладного искусства ролльверк утрачивал присущую ему изначально пластичность, приобретая в то же время всё более извилистые и причудливые очертания. Во второй половине столетия в произведениях немецких мастеров гравюры и серебряного дела на его основе сформировалась особая разновидность орнамента, составленного из связанных между собой С- и S-образных завитков<sup>9</sup>. При создании изделий предпочтение стало отдаваться крупным поверхностям, которые целиком заполнялись орнаментальными плетениями, оставлявшими порой лишь небольшие пространства для фигур или сюжетных сцен.

Наряду с ролльверком, широкое применение в этот период находил арабесковый орнамент, который был заимствован из образцов восточного прикладного искусства, прежде всего, тканей, ввозившихся через Венецию. Его популярности также способствовали гравюры мастеров школы Фонтенбло, в частности, изданная в 1530 г. книга орнаментальных образцов Франческо Пеллегрини [16, S. 63–65]. Немецкие мастера серебряного дела умело адаптировали его с учётом специфики конкретного материала, а также имевшихся в их распоряжении выразительных средств. Тонкий арабесковый узор наносился, как правило, в технике травления и мог использоваться как для украшения венцов и выступающих частей, так и свободно распространяться по всей поверхности изделий.

<sup>9</sup> В немецкоязычной литературе за этим орнаментом закрепилось название “Schweifwerk”. Его истоки и отличительные особенности были подробно проанализированы в диссертации Г. Ирмшера [15].

Интенсивное взаимодействие мастеров южных немецких городов с ведущими европейскими центрами способствовало видоизменению как облика, так и форм серебряных изделий, однако не привело к окончательному исчезновению тех элементов художественного языка, которые были характерны для местного позднеготического искусства. Если для итальянских художников и теоретиков XV–XVI вв. обращение к античности повлекло за собой сознательное противопоставление её идеалов чуждым и «варварским» готическим формам, то в немецкоязычных регионах распространение новых эстетических принципов не сопровождалось программным отказом от того репертуара, который был унаследован от предшествующей эпохи. Необходимо также принимать во внимание, что устойчивость определённых декоративных мотивов и форм изделий была предопределена консерватизмом не только самих мастеров, но и их заказчиков, а также конкретной социальной функцией произведений. Именно эти факторы обусловили, в частности, длительное существование украшенных в характерной позднеготической манере двойных кубков, которые были наиболее распространённым в немецких городах видом свадебного подарка. В таком качестве они продолжали создаваться и пользоваться популярностью и в XVII в. [17, S. 300]<sup>10</sup>.

Важно подчеркнуть, что, если в случае с двойными кубками можно вести речь об определённой инерции позднесредневековой традиции, то другие произведения, созданные немецкими мастерами в последние десятилетия XVI в., позволяют говорить о сознательном обращении к некоторым наиболее характерным для неё выразительным средствам. Об интенсивности художественных поисков свидетельствует и возникший в этот период особый тип «виноградного» кубка, представлявший собой не повторение, но скорее свободную вариацию на тему готических сосудов, и в этом смысле принадлежавший уже своей собственной эпохе и ставший воплощением характерных именно для неё художественных поисков [14, p. 49–50].

Органичная связь немецких мастеров серебряного дела XVI в. с искусством поздней готики проявилась и в том внимании, которое при создании изделий уделялось элементам мелкой пластики. С наступлением эпохи Возрождения эти элементы, однако, также претерпевали изменения, касавшиеся не только способа трактовки фигур, но и самой их тематики. Распространение гуманизма и рост количества светских заказов предопределили интерес к античным образам, а также к передаче обнажённого тела. Искусство златокузнецов в этом смысле развивалось параллельно и в постоянном взаимодействии с искусством скульпторов, а ведущее положение и в той, и в другой сфере заняли мастера Нюрнберга и Аугсбурга. Начиная уже с первых десятилетий XVI в., статуэтки воинов, античных божеств, а также жанровые фигуры играли всё более значимую роль в художественном строе серебряных изделий, при этом мастера умело адаптировали их не только под конструктивные особенности, но и под программу декорации конкретного произведения. Первопроходцем в этой области можно считать одного из крупнейших мастеров начала столетия, Людвиг Круга.

Как и в случае с рядом орнаментальных мотивов, появление в немецком серебряном деле новых пластических тем и образов было обусловлено знакомством с произведениями итальянских мастеров эпохи Возрождения, и именно эти произведения в зна-

<sup>10</sup> Наиболее показательными примерами этой преемственности можно считать двойные кубки работы Ганса Петцольдта, один из которых хранится в собрании московской Оружейной палаты (инв. № МЗ-227/1-2).

чительной степени сыграли роль посредников в процессе приобщения северных мастеров к античному наследию. Этому знакомству способствовала практика создания отливок из бронзы, получивших широкое распространение и пользовавшихся устойчивым интересом коллекционеров [18]. Отливки с работ наиболее известных итальянских скульпторов, прежде всего, Микеланджело и его прямых последователей, служили неперенными атрибутами кунсткамер и, в то же время, оказывали существенное влияние на декоративно-прикладное искусство к северу от Альп.

Показательно, что, если на начальном этапе элементы мелкой пластики играли скорее вспомогательную роль в декоре серебряных изделий, дополняя их общий облик, то ближе к концу XVI столетия сами эти изделия всё чаще приобретали фигурные формы. Выполненные из серебра самостоятельные фигуры могли выступать не только в качестве экспонатов кунсткамер, но и в качестве настольных украшений, которым мастера в соответствии с господствующими вкусами эпохи стремились придать всё более изощрённые формы. На создании таких украшений специализировались, в первую очередь, мастера Аугсбурга, а образцами для них зачастую служили работы Джамболоньи. Характерной особенностью их решения стал уход от классического контрапоста и предпочтение, отдававшееся вытянутым, изогнутым линиям, а также сознательное стремление к созданию групп из нескольких фигур в сложных позах и ракурсах («Диана на олене», «Кентавр, похищающий нимфу»). В его основе лежала характерная для маньеризма тяга к решению сугубо формальных задач, которые не всегда были продиктованы содержанием и могли существовать независимо от конкретной сюжетной основы. Влияние стиля Джамболоньи продолжало сказываться в немецком серебряном деле вплоть до последней трети XVII в., что, с одной стороны, было связано с налаженной практикой создания и продажи отливок с его работ<sup>11</sup>. С другой стороны, популярности этого стиля и утверждению его интернационального характера в значительной степени способствовала деятельность учеников Джамболоньи — Губерта Герхарда и Адриана де Вриса.

В оформлении серебряных изделий последней трети XVI – начала XVII в. нашла отражение не только присущая маньеризму тяга к утонченности, но и не менее характерный для этой эпохи интерес к многообразию природного мира, представление о котором были призваны дать кабинеты редкостей и чудес. Этот эмпирический интерес заявил о себе ещё на рубеже XV–XVI в. и проявился в стремлении придать природные формы как самим изделиям, так и отдельным декоративным элементам. Показательно, при этом, что если в эпоху Возрождения завоевание природных форм подразумевало максимально достоверную их передачу, то во второй половине столетия речь шла уже о крайней степени натурализма, для достижения которой зачастую использовалась техника отливки по живой модели [14, р. 371–372; 23, S. 13]. Её проникновение в серебряное дело городов южной Германии было также связано с влиянием итальянского искусства, а именно с произведениями известного падуанского литейщика Андреа

<sup>11</sup> Об этой практике можно судить по письмам мастера, где содержится, в частности, упоминание о многочисленных бронзовых статуэтках, созданных его учеником, Антонио Сузини, и предназначенных для отправки в немецкие города. В мастерской самого Сузини во Флоренции хранился целый ряд таких статуэток, которые были предметом постоянного внимания со стороны приезжавших в город иностранцев. Руководство мастерской впоследствии перешло к его племяннику, Джованни Франческо Сузини, занимавшемуся созданием копий с унаследованных образцов и их продажей вплоть до середины XVII в. См.: [18, р. 80–86].

Бриоско («Риччо»). Для оформления серебряных изделий выполненные в этой технике элементы стали, по-видимому, впервые применяться прославленным нюрнбергским мастером Венцелем Ямнитцером. Интерес к ней в то же самое время проявился и в других сферах прикладного искусства, прежде всего, в керамических изделиях Бернара Палисси, что позволяет говорить о нём как об общем для европейской художественной культуры этого времени явлении.

Наконец, ещё одной характерной для искусства рассматриваемого периода тенденцией, которая также дала о себе знать в произведениях художественного серебра, стало стремление к развёрнутому рассказу, составленному из нескольких повествовательных линий или одновременных эпизодов. Целью мастеров прикладного искусства, при этом, было создание особого «поля» тонкой интеллектуальной игры, которая была рассчитана на вкус и мировоззрение образованного заказчика и могла, кроме того, подспудно служить его прославлению. Своё законченное воплощение эта тенденция получила в оформлении крупных по размеру блюд, которые вместе с кувшинами являлись частями рукомойных гарнитуров. Если поначалу их декор отличался сдержанным характером и следовал ренессансным принципам строгого деления на зоны, то к концу XVI в. в нём также проявилось присущее этой эпохе стремление к эффектности и утончённой красоте. Оно дало о себе знать не только в обильном использовании драгоценных камней и эмалевых красок, но и в виртуозно исполненных чеканных композициях, отличавшихся разнообразием поз, ракурсов и пространственных планов<sup>12</sup>. Основными сюжетными источниками этих композиций служили тексты античных авторов, прежде всего, «Метаморфозы» Овидия. Те же сюжеты и способы их трактовки продолжали пользоваться популярностью и в первой половине XVII в., что служит ещё одним подтверждением устойчивости идеалов и выразительных средств маньеризма. В то же время, в решении созданных в этот период блюд прослеживается постепенный уход от сложности и изощрённости в сторону большего драматизма и ясности, что наглядно свидетельствует о процессе формирования нового художественного языка эпохи барокко.

Подводя итог, необходимо отметить, что нами были рассмотрены лишь некоторые ключевые особенности искусства второй половины XVI – начала XVII вв., проявившиеся в произведениях художественного серебра, при этом основной акцент был сделан на работах мастеров южных немецких городов. На примере этих произведений особенно явственно проступает специфика этого периода, который вполне правомерно рассматривать как самостоятельный этап в развитии искусства и определять термином «маньеризм». В то же время, существуют не меньшие основания характеризовать его как «позднее Возрождение», указывая тем самым на преемственность по отношению к предшествующей эпохе, в рамках которой и сформировались те формальные и декоративные принципы, которые были восприняты, развиты и по-разному осмыслены мастерами по одну и другую сторону от Альп.

Как показывают работы златокузнецов, в городах южной Германии те формы и мотивы, которые были привнесены итальянскими мастерами эпохи Ренессанса, воспринимались с учётом возможностей их применения в конкретной сфере декоративно-при-

<sup>12</sup> В числе лучших произведений такого рода следует назвать блюдо работы аугсбургского мастера Кристофа Ленкера, происходящее из сокровищницы Рудольфа II (Вена, Музей истории искусств, инв. № Kunstskammer, 1110).

кладного искусства. Они существовали бок о бок и зачастую тесно переплетались с формами, унаследованными от эпохи поздней готики. Их появление, при этом, нельзя считать эпизодическим и рассматривать лишь как побочное явление, не оставившее заметного следа в местной художественной культуре. Во второй половине XVI в. они, напротив, прочно вошли в неё и сохраняли свою жизнеспособность на протяжении всего XVII столетия, в том числе и тогда, когда в самой Италии им на смену пришли другие формы, характерные уже для эпохи барокко.

## Литература

1. Волшебный мир гротеска. Гротески в прикладном искусстве Западной Европы XVI–XVII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки / Вступ. ст. Т. Н. Косоуровой; науч. ред. Т. К. Кустодиева. — СПб.: Славия, 2000. — 152 с.
2. Гращенков В. Н. История и истории искусства: статьи разных лет. — М.: КДУ, 2005. — 656 с.
3. Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже: каталог. — СПб.: Славия, 2002. — 235 с.
4. Лопухова М. А. Гротесковый орнамент в итальянском искусстве рубежа XV–XVI веков: историография и история // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — 2021. — Вып. 11. — С. 572–585. DOI: 10.18688/aa2111-06-45
5. Маркова Г. А. Немецкое художественное серебро XVI–XVIII веков в собрании Государственной Оружейной палаты: альбом. — М.: Искусство, 1975. — 76 с.
6. Маркова Г. А. О влиянии рисунков и гравюр А. Дюрера на формы и декор немецкого художественного серебра // Материалы и исследования. Государственные Музеи Московского Кремля. — 1976. — Вып. 2. — С. 140–153.
7. Симаповская Е. Д. Немецкое художественное серебро XV–XVII вв. в Эрмитаже. — Л.: Советский художник, 1964. — 48 с.
8. Battisti E. Rinascimento e Barocco. — Torino: Einaudi, 1960. — 328 p.
9. Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. — London: The Warburg Institute, University of London [u.a.], 1969. — 203 p.
10. Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum / Hrsg. K. Pechstein, M. Angerer u.a. — Berlin: Arenhövel, 1987. — 372 S.
11. Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. — München: Piper, 1924. — 275 S.
12. Hayward J. F. The Drawings and Engraved Ornament of Erasmus Hornick // The Burlington Magazine. — 1968. — No. 784. — P. 382–389.
13. Hayward J. F. Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540–1620. — London: Sotheby Parke Bernet, 1976. — 751 p.
14. Hernmarck C. The Art of the European Silversmith. 1430–1830. Vol I. — London: Sotheby Parke Bernet, 1977. — 411 p.
15. Irmscher G. Das Schweifwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlageblätter (Unveröffentlichte Dissertation). — Köln, 1978. — 229 S.
16. Jessen P. Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. — Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1920. — 384 S.
17. Kohlhaussen H. Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540. — Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1968. — 589 S.
18. Montagu J. Les bronzes. — Paris: Hachette, 1965. — 128 p.
19. Pechstein K. Goldschmiedewerke der Renaissance. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, V. — Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1971. — 194 S.
20. Schade G. Deutsche Goldschmiedekunst. — Leipzig: Koehler & Amelang, 1974. — 241 S.
21. Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum / Hrsg. K. Pechstein, H. Meinighaus, U. Timann, C. Siegel-Weiss. — Berlin: Arenhövel, 1992. — 440 S.
22. Shearman J. K. G. Mannerism. — Harmondsworth: Penguin Books, 1967. — 215 p.
23. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst. 1500–1700 / Hrsg. G. Boot. — München: Klinkhardt & Biermann, 1985. — 531 S.

24. *Wölfflin H.* Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. — München: Ackermann, 1888. — 135 S.

**Название статьи.** Произведения немецкого художественного серебра XVI - начала XVII веков и проблема маньеризма.

**Сведения об авторе.** Азовцев, Николай Александрович — научный сотрудник. Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132; n.azovtsev@kremlin.museum.ru; SPIN-код: 3888-7247; ORCID: 0000-0003-4000-3663.

**Аннотация.** В статье на примере серебряных изделий, создававшихся мастерами южных немецких городов, рассматриваются некоторые ключевые элементы художественного языка эпохи маньеризма. Основное внимание уделяется контактам с итальянским искусством конца XV–XVI вв., с художниками и гравёрами школы Фонтенбло, восприятию немецкими златокузнецами мотивов гротеска и ролльверк-орнамента, особенностям трактовки античного наследия. Подчёркивается возросшее значение мелкой пластики в общей системе декора серебряных изделий, указывается на роль бронзовых отливок в процессе художественного взаимодействия между регионами по одну и другую сторону от Альп. С целью дать представление о самобытности развития стилей в немецкоязычных областях особо отмечается как устойчивость некоторых форм позднеготического искусства, проявившийся по ходу XVI в. иной подход к построению формы, с учётом изменившихся эстетических канонов. Рассмотренные особенности позволяют сделать вывод о длительном существовании целого ряда элементов и выразительных средств маньеризма, влияние которых продолжало сказываться в немецком серебряном деле вплоть до последних десятилетий XVII в.

**Ключевые слова:** художественное серебро, маньеризм, северное Возрождение, поздняя готика, гротеск, ролльверк-орнамент, орнаментальная гравюра, бронзы

**Title.** The Works of German Silversmiths in the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries and the Problem of Mannerism

**Author.** Azovtsev, Nikolai A. — researcher. Moscow Kremlin Museums, Kremlin, 103132 Moscow, Russian Federation. n.azovtsev@kremlin.museum.ru; SPIN-code: 3888-7247; ORCID: 0000-0003-4000-3663.

**Abstract.** The article deals with several characteristic features of Mannerism as it manifested itself in the art of German silversmiths in the second half of the 16<sup>th</sup> century. It places particular emphasis on the reception of the decorative motifs originating in Italian Renaissance art, as well as the influence of the school of Fontainebleau. The author examines the various types of ornament, adopted by the silversmiths of Nurnberg and Augsburg, the manner of interpreting the ancient legacy, the means of the transmitting the new artistic forms and ideas, and the peculiarity of the development of styles in German-speaking regions, which is evidenced by the persistence of the late Gothic forms, as well as in the “neo-Gothic” trend of the end of the 16<sup>th</sup> century. The study of silverware enables us to demonstrate the origins of Mannerism, which had its roots in the art of the Renaissance and can be with good reason described as the “late Renaissance”. The works of the silversmiths also reveal the long-lasting popularity of Mannerism in Northern Europe, where some of its features remained in vogue until the last decades of the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** silver wares, Mannerism, German Renaissance, late Gothic, grotesque, scrollwork, ornamental prints, bronzes

## References

- Battisti E. *Rinascimento e Barocco*. Turin, Einaudi Publ, 1960. 328 p. (in Italian).
- Boot G. (ed.). *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst, 1500–1700*. Munich, Klinkhardt & Biermann Publ., 1985. 531 p. (in German).
- Dacos N. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London, The Warburg Institute, University of London Publ., 1969. 203 p. (in French).
- Dvořák M. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munich, Piper Publ., 1924. 275 p. (in German).
- Grashchenkov V. N. *Istoriia i istoriki iskusstva: stat'i raznykh let (The Art History and the Art Historians. The selected articles)*. Moscow, KDU Publ., 2005. 656 p. (in Russian).
- Hayward J. F. The Drawings and Engraved Ornament of Erasmus Hornick. *The Burlington Magazine*, 1968, no. 784, pp. 382–389.

Hayward J. F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540–1620*. London, Sotheby Parke Bernet Publ., 1976. 751 p.

Herrmarck C. *The Art of the European Silversmith. 1430–1830, vol 1*. London, Sotheby Parke Bernet Publ., 1977. 411 p.

Irmscher G. *Das Schweißwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlageblätter, Ph.D Diss.* Cologne, 1978. 229 p. (unpublished) (in German).

Jessen P. *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft Publ., 1920. 384 p. (in German).

Kohlhaussen H. *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft Publ., 1968. 589 p. (in German)

Kustodieva T. K. (ed.). *Volshebnyi mir groteska. Groteski v prikladnom iskusstve Zapadnoi Evropy XVI–XVII vekov iz sobraniia Ermitazha (The Magic World of the Grotesque. The Grotesques in the Applied Art of the Western Europe of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries from the Hermitage Collection)*. St. Petersburg, Slavia Publ., 2000. 152 p. (in Russian).

Lopato M. N. *Nemetskoe khudozhestvennoe srebro v Ermitazhe: katalog (The German Silver in the Hermitage: Catalogue)*. St. Petersburg, Slavia Publ., 2002. 235 p. (in Russian).

Lopukhova M. A. The Grotesques in the Italian Art of the Late 15<sup>th</sup> – Early 16<sup>th</sup> Centuries: Historiography and History. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, 2021, vol. 11, pp. 572–585 (in Russian). DOI: 10.18688/aa2111-06-45

Markova G. A. *Nemetskoe khudozhestvennoe srebro XVI–XVIII vekov v sobranii Gosudarstvennoi Oruzheinoi palaty: al'bom (The German Silverware of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries in the Collection of the State Armoury Chamber: Album)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 76 p. (in Russian and in German).

Markova G. A. On the Impact of the Drawings and the Engravings by A. Dürer on the Forms and the Decoration of the German Silverwares. *Materialy i issledovaniia. Gosudarstvennye Muzei Moskovskogo Kremliia (Materials and Investigations. State Moscow Kremlin Museums)*, 1976, vol. 2, pp. 140–153 (in Russian).

Montagu J. *Les bronzes*. Paris, Hachette Publ., 1965. 128 p. (in French).

Pechstein K. *Goldschmiedewerke der Renaissance. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, vol. 5*. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Publ., 1971. 194 p. (in German).

Pechstein K.; Angerer M. (eds). *Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Berlin, Arenhövel Publ., 1987. 372 p. (in German).

Pechstein K.; Meininghaus H.; Timann U.; Siegel-Weiss C. (eds). *Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Berlin, Arenhövel Publ., 1992. 440 p. (in German).

Schade G. *Deutsche Goldschmiedekunst*. Leipzig, Koehler & Amelang Publ., 1974. 241 p. (in German).

Shearman J. K. G. *Mannerism*. Harmondsworth, Penguin Books Publ., 1967. 215 p.

Simanovskaia E. D. *Nemetskoe khudozhestvennoe srebro XV–XVII vekov v Ermitazhe (The German Silverware of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries in the Hermitage)*. Leningrad, Sovetskii khudozhnik Publ., 1964. 48 p. (in Russian).

Wölfflin H. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Munich, Ackermann Publ., 1888. 135 p. (in German).