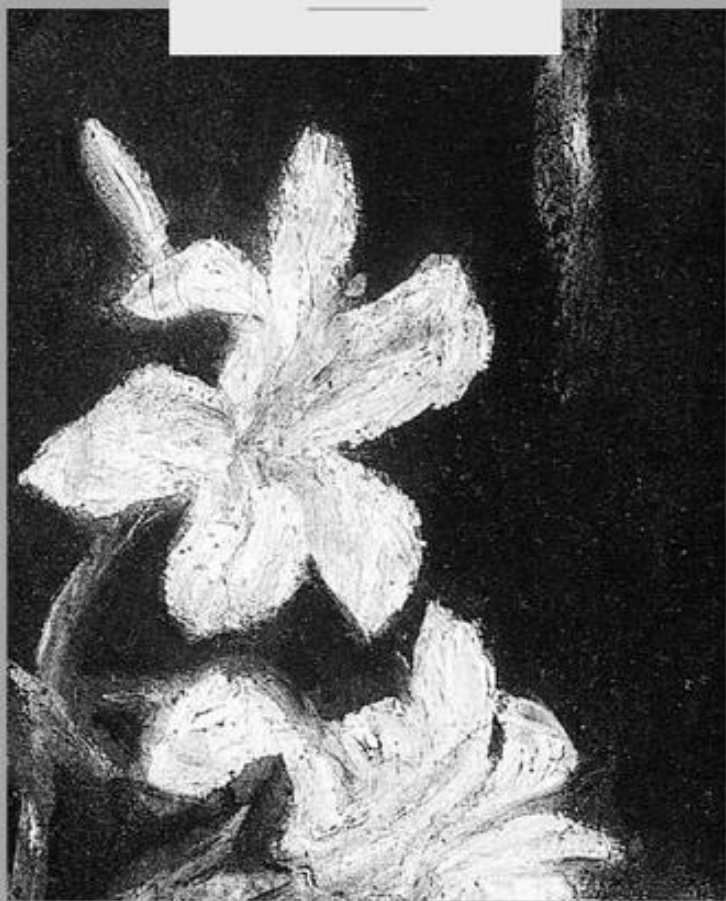


---

# ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

*сборник  
научных  
статей*

---





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

*сборник  
научных  
статей*

---



Прогресс-Традиция  
МОСКВА

УДК 7.0  
ББК 85.1  
Г 77

*Печатается по решению Ученого совета  
НИИ теории и истории изобразительных искусств  
Российской Академии художеств*

Редакция:

*Е.Д. Федотова (ответственный редактор),  
М.А. Бусев, В.В. Ванслов*

Рецензенты:

*доктор искусствоведения Т.Г. Малинина  
кандидат искусствоведения В.А. Машин*

Г 77 **Грани творчества:** Сборник статей. — М.: Прогресс-Традиция,  
2003. — 232 с.

ISBN 5-89826-159-1

В сборник, посвященный юбилею научной деятельности доктора искусствоведения, действительного члена РАХ, зав. Отделом зарубежного искусства НИИ РАХ Т.П. Каптеревой, включены очерк Т.П. Каптеревой из ее книги «Искусство Испании», работы сотрудников возглавляемого ею Отдела, а также статьи двух авторитетных специалистов (Е.И. Ротенберга, О.Д. Никитюк), постоянно сотрудничающих с Отделом.

В представленных статьях освещаются малоизученные вопросы истории зарубежного искусства от эпохи средневековья до XX в. На основе нового, вводимого авторами в научный обиход материала исследуется творчество отдельных крупных мастеров, рассматривается влияние национальных школ, культурная политика в области искусства, проблемы психологии художественного творчества. По-новому атрибутируются две известные работы Дж. Беллини и Ф. Сурбарана. Книга призвана отразить сложившиеся традиции и широкий спектр методологических подходов к изучению истории зарубежного искусства, которые всегда определяли общую направленность научной работы руководимого Т.П. Каптеревой Отдела.

ББК 85.1

*В оформлении использованы работы:*

*Веласкес. Портрет инфанты Маргариты с оммажиями волосами,  
Эль Греко. Благовещение.*

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, 2003  
© «Прогресс-Традиция», 2003

ISBN 5-89826-159-1

## О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ УЧЕНОГО

Искусствовед Татьяна Павловна Каптерева — ученый с мировым именем — внесла весомый вклад в отечественную науку об истории пластических искусств зарубежных стран. Этот вклад приблизил к нам искусство многих народов, ввел его не только в обиход искусствоведческой мысли, но и в нашу культуру, сделав достоянием современного художественного сознания.

Жизнь Т.П. Каптеревой не богата внешними событиями. Она родилась 15 августа 1923 года в Москве в интеллигентной семье. В 1945 году окончила с отличием искусствоведческое отделение исторического факультета Московского государственного университета. В 1946–1949 годах училась в аспирантуре Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, а с 1949 года беспрерывно работает в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, где она прошла путь от младшего научного сотрудника до заведующего Отделом зарубежного искусства, доктора наук и академика. В 1951 году Т.П. Каптерева защитила кандидатскую диссертацию, в 1979 — докторскую, в 1988 году избрана членом-корреспондентом Российской Академии художеств, в 1991 — действительным членом. Из учителей Т.П. Каптеревой наибольшее влияние на формирование ее научных интересов и выработку методологии исторических исследований оказали такие выдающиеся ученые, как В.Н. Лазарев и Б.Р. Виппер, заложившие основы отечественной науки XX века о зарубежном искусстве.



Доктор искусствоведения  
Т.П. Каптерева

Помимо учебы в университете и в аспирантуре, работы в Научно-исследовательском институте, в формировании Т.П. Каптеревой как ученого существенную роль сыграли ее многочисленные поездки в зарубежные страны для ознакомления с музеями и архивами, с памятниками культуры, а также для участия в конференциях и симпозиумах, для установления живых творческих контактов с коллегами и научной общественностью. Она объездила как в качестве туриста, так и по командировкам многие страны Европы, Северной Африки и посетила также некоторые города Азии и Америки. И отовсюду возвращалась, обогащенная не только новыми впечатлениями, но и материалами для научных исследований.

За исключением этих немногих внешних событий, вся жизнь Т.П. Каптеревой была отдана науке, ну и, конечно же, родной семье. Хотя в жизни каждого из нас бывает немало и сложного, и печального, однако думаю, что жизнь Татьяны Павловны

можно в целом назвать не просто благополучной, но и счастливой по тем исключительно плодотворным результатам, которые достигнуты ею к ее славному юбилею.

Эти результаты в научной деятельности выразились в десятках книг, статей, публикаций, без которых невозможно представить себе нашу современную науку об истории изобразительного искусства зарубежных стран. Уже с первых шагов творческой работы Т.П. Каптеревой определился ее интерес к искусству Испании, и исследовательница является сейчас крупнейшим испанистом в нашей стране.

Первые книги Т.П. Каптеревой в этой области «Веласкес и испанский портрет XVII века» (издательство «Искусство», 1956) и «Веласкес» (издательство Академии художеств, 1962) посвящены гениальному испанскому живописцу, творчество которого относится к вершинам мирового искусства. Книги Т.П. Каптеревой явились первыми трудами на русском языке об этом выдающемся портретисте и авторе знаменитых картин. Т.П. Каптеревой удалось в полной мере раскрыть величие Веласкеса как превосходного, поражающего глубиной и красотой произведений художника-мастера.

Порою приходится сталкиваться с тем, что ученый, пишущий о гениальном творце искусства, в чем-то не дорастает до его понимания. Гений исключителен, редок, глубок. Для того чтобы понять его и раскрыть другим людям, надо не просто исследовать и любить искусство, но и обладать даром проникновения в его тайну. Т.П. Каптерева уже в первых своих книгах обнаружила эти способности. Она показала, что поразительный психологизм и философская глубина искусства Веласкеса неотделимы от красоты самой его живописи, когда виртуозное артистическое мастерство кисти художника, по сути, составляет способ проникновения его в личность, характеры и взаимоотношения изображаемых им людей.

Будут в нашем искусствознании потом и другие работы о Веласкесе, но значение трудов Т.П. Каптеревой как первопроходца в этом отношении трудно переоценить.

Исследование испанского искусства Т.П. Каптерева вела и дальше, на протяжении всей своей жизни. В 1965 году вышла

ее книга об одном из самых загадочных художников в мировом искусстве, об экстатичном и причудливом Эль Греко (издательство Академии художеств), а сейчас в одном из издательств готовится к выпуску в свет ее большой альбом об этом живописце. Ею написаны главы об искусстве Испании для шеститомной «Всеобщей истории искусств», подготовленной в нашем Институте и изданной издательством «Искусство» (1956–1966). В 1990-е годы Т.П. Каптерева выпустила две книги: «Античная Испания. Искусство иберов» (издательство Академии художеств, 1992) и «Античное искусство Испании и Португалии» (издательство «Изобразительное искусство», 1997), — где впервые всесторонне и полно исследованы многочисленные, но часто как бы отодвигаемые на второй план и заслоняемые собственными испанскими произведениями памятники античности на территории Испании и Португалии.

Таким образом, об Испании Т.П. Каптеревой писалось много. Но среди ее исследовательских трудов особенно хотелось бы выделить капитальную книгу «Искусство Испании» (издательство «Изобразительное искусство», 1989).

Это по-настоящему фундаментальный труд в нашей науке. Написанная в форме очерков, книга, однако, обладает целостной концепцией и посвящена искусству Испании Средних веков и эпохи Возрождения. Внимание читателей обращено здесь на наиболее значительные памятники, которые рассматриваются в неразрывной связи с историей, художественными традициями и обликом старых испанских городов: Кордовы, Севильи, Гранады и Толедо. Первый из этих очерков посвящен характеристике искусства Кордовского халифата и последующего средневекового наследия Барселоны. Следующий — воспетой поэтами Севилье, представление о которой неотделимо от образа ее знаменитого собора, являющегося третьим по величине в мире (после собора Святого Петра в Риме и собора Святого Павла в Лондоне) и обладающего выдающимися художественными особенностями. Предпринятое далее исследование ансамбля Альгамбры и Королевской капеллы в Гранаде помогает воссоздать переломный период развития испанской культуры на рубеже XV–XVI веков. Специальная глава написана о таком поразительном памятнике



мировой культуры, как величественный и мрачный королевский дворец Эскориал. Книга завершается рассмотрением творчества Эль Греко в Толедо. Анализируются, в частности, его знаменитый трагический пейзаж «Вид города Толедо» и масштабное торжественное полотно «Похороны графа Оргаса». Каждый из очерков данной книги представляет собою самостоятельное исследование и вместе с тем подчинен общей концепции, выявляющей ярко самобытный характер испанского художественного творчества, историко-культурный фон эпохи и общие закономерности формирования национального искусства Испании в процессе сложного взаимодействия традиций Запада и Востока. Анализ произведений испанской архитектуры, скульптуры и живописи основан на непосредственных впечатлениях ученого от встречи с ними во время ее поездок в Испанию, и потому этот анализ сочетает в себе глубокую научность с живостью и образностью рассказа об искусстве.

Углубленные многолетние занятия испанистикой закономерно привели Т.П. Каптереву и к исследованию искусства Португалии, страны, судьбы которой так тесно и порою причудливо переплетены в истории с судьбами Испании. И здесь Т.П. Каптерева оказалась подлинным новатором. Если до ее исследований об искусстве Испании у нас было написано хотя и мало, но все-таки хоть что-то, то об искусстве Португалии вовсе не было ничего. Глава Т.П. Каптеревой об искусстве Португалии во «Всеобщей истории искусств», а затем ее капитальная книга «Искусство Португалии» (издательство «Изобразительное искусство», 1990) — это первые в нашей науке труды о художественной культуре данной страны, длительное время находившейся в искусственной изоляции от всего передового мира и потому малоизвестной.

В монографии Т.П. Каптеревой искусство Португалии рассматривается в рамках единого исторического процесса от древнейших времен до современности. Внимание автора обращено в первую очередь к моментам качественных художественных переломов, к крупным явлениям и выдающимся мастерам. В книге воссоздан образ различных художественных эпох в истории страны. Здесь подробно и ярко охарактеризованы произведения архитектуры и скульптуры португальского средневековья, а так-

же отмеченные необычайным своеобразием живопись, архитектура, декоративные орнаменты эпохи Великих географических открытий, как и великолепные создания португальского барокко — памятники зодчества, садово-парковые ансамбли, алтарные композиции, замечательные изразцовые панно и другие высокохудожественные образцы.

Подлинным открытием для нашей культуры стал анализ произведений выдающегося португальского живописца XV века Нуно Гонсалеша — мастера, чье творчество не уступает по своему глубокому проникновению в характеры людей, высокому реализму и живописному совершенству крупнейшим деятелям итальянского Кватроченто, или Северного Возрождения, и которое совершенно не было известно у нас. Введение опыта станковой и монументальной живописи Нуно Гонсалеша в отечественную культуру — большая заслуга Т.П. Каптеревой. Это в полном смысле слова открытие нового великого художника для отечественного читателя.

Значительное место в книге Т.П. Каптеревой уделено художественной культуре Португалии XIX–XX веков, которое ранее также совсем не было известно и в котором оказалось немало ценного, имеющего общечеловеческое значение. Исследование художественного наследия Португалии подчинено общей концепции книги, выявляющей самобытный национальный вклад ее художников в мировое развитие человечества. Анализ произведений архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства основан на личных впечатлениях ученого, имевшего, как уже было сказано, возможность непосредственно ознакомиться с городами и музеями Португалии.

Во всяком подлинно научном исследовании обобщение имеющейся искусствоведческой и исторической литературы на разных языках, освоение архивных материалов, критический анализ атрибуций и источников должны органически сочетаться с личным человеческим переживанием и с непосредственным наслаждением таким прекрасным явлением, как художественное творчество. Только тогда получаются труды, глубоко затрагивающие, входящие в сознание людей. Исследовательским работам Т.П. Каптеревой все это свойственно в полной мере.



Т.П. Каптерева, Н.А. Виноградова,  
В.М. Зименко, Е.И. Ротенберг

Книги Т.П. Каптеревой, посвященные искусству Испании и Португалии, получили высокую оценку общественности. Состоялась их презентация в посольствах этих стран. Книги были отмечены премиями, благодарностями автору, положительными рецензиями в прессе.

Из предыдущего изложения ясно, что труды Т.П. Каптеревой во многом уникальны, и поэтому, характеризуя их, часто приходилось применять слово «впервые». И уж совсем замечательным и уникальным трудом, во многом неожиданным и, безусловно, новым в науке, явилось капитальное двухтомное исследование ученого «Искусство стран Магриба» (издательство «Искусство», 1980 и 1988).

Во всей своей деятельности Т.П. Каптерева словно нащупывает в истории зарубежного искусства неизведанные «материки», закрывает в ней «белые пятна», вводит в нашу культуру новые, обогащающие ее художественные явления. Такова и эта книга.

Магриб — это обобщенное название стран Северной Африки, куда входят Алжир, Тунис, Марокко и Ливия. Об искусстве

этих стран у нас почти ничего не было известно, хотя они исключительно богаты памятниками давно минувших веков. Их культура несет в себе традиции Древнего Востока, античного мира, раннего христианства. Интересна она и в эпоху Возрождения, и в Новое время вплоть до современности. Т.П. Каптерева предпринимает сквозное историческое исследование этих культур с древнейшего времени до наших дней, создавая целостную картину их художественной истории.

Первый том посвящен Древнему миру в странах Магриба. Автор воссоздает образ различных художественных эпох в истории североафриканских народов: древнего Карфагена, Ливийских царств, Римской Африки времени расцвета и кризиса ее культуры. В широкой панораме искусства Магриба на протяжении шестнадцати веков его развития (с IX века до нашей эры по VII век нашей эры) здесь прослеживается процесс столкновения и сложного взаимодействия на африканской земле цивилизаций Востока и Запада, традиций средиземноморской культуры и местной африканской среды. Рассматривая искусство народов Северной Африки на широком историческом фоне, Т.П. Каптерева ставит своей целью раскрыть и осмыслить эстетическую ценность североафриканского наследия. Автор имела возможность изучить в Алжире, Тунисе и Марокко основные архитектурные памятники, проанализировать в подлинниках музейные собрания этих стран, а также относящиеся к данному кругу проблем и явлений материалы в различных городах Сирии, Ливана, Испании, в коллекции Лувра в Париже и в других местах.

Второй том «Искусства стран Магриба» посвящен Средним векам и Новому времени вплоть до современности. Всестороннее исследование художественного наследия североафриканских народов знакомит читателей с замечательными памятниками архитектуры, декоративной скульптуры и живописи, с произведениями красочной миниатюры и художественных ремесел, созданных в странах Магриба с VIII по XX столетия. Здесь рассмотрено искусство периода арабских и берберских династий (VIII–XI века), искусство стран Магриба эпохи расцвета (XI–XIV века), творчество этих народов от начала европейской экспансии до завоевания национальной независимости (XV–XVIII века) и, наконец,

искусство XIX–XX веков. В книге дается удивительно яркий и неповторимый художественный образ городов этих стран. Наследие народов Магриба рассматривается исследовательницей в контексте широкой эстетической проблематики разных эпох. Особенно ценно стремление автора увидеть в историческом прошлом перспективы развития самобытных национальных культур на современном этапе.

Двухтомник Т.П. Каптеревой об искусстве стран Магриба, являющийся выдающимся вкладом в науку, был удостоен золотой медали Академии художеств СССР.



В мантии действительного члена  
Российской Академии художеств

Как бы в дополнение к своему фундаментальному исследованию Т.П.Каптерева еще выпустила совместно с Т.Х.Стародуб популярную книгу-путеводитель «Города Марокко» (издательство Академии художеств, 1996). Об искусстве Испании, Португалии, Магриба и других стран мира ею написаны также популярные статьи.

Говоря о творческом пути замечательного ученого, мы, естественно, сосредоточили первостепенное внимание на ее уникальных фундаментальных трудах, являющихся главным проявлением ее таланта, эрудиции и научной специализации. Но вклад Т.П. Каптеревой в науку этим не ограничивается. Она специалист-западник широкого профиля, хорошо знающий искусство всех стран мира, Европы и Америки, Запада и Востока, и неоднократно писавшая о разных культурах.

Так, в 1969 году она выпустила книгу «Искусство Франции XVII века» (издательство «Искусство»). В шеститомной «Всеобщей истории искусств» ею написаны, помимо упоминавшихся глав об искусстве Испании и Португалии, также главы об искусстве Ближнего и Среднего Востока, Средней Азии, Ирана, Азербайджана, Фландрии, Америки. Участвовала она и в редакции этого капитального издания. Принадлежат ей также главы об искусстве Ближнего и Среднего Востока в неоднократно переиздававшемся учебнике по истории зарубежного искусства для средних художественных учебных заведений. Участвовала она в создании и выпуске уникального, первого в нашей стране терминологического словаря «Традиционное искусство Востока» (М., 1997), книге «Искусство средневекового Востока» (издательство «Детская литература», 1989). В многотомной серии альбомов «Памятники мирового искусства» Т.П. Каптерева немало сделала для подбора иллюстраций, составления научных указателей и библиографии, обеспечив высокий научный уровень всей этой серии.

Не чужды Т.П. Каптеревой и проблемы зарубежного искусства XX века. Так, в коллективном труде «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», выдержавшем четыре издания (издательство «Искусство», 1967–1987), ею написаны главы о дадаизме и сюрреализме. В отличие от поверхностной публицисти-

ческой критики, которая была распространена в те годы в нашей стране, здесь дается серьезный научный анализ этих течений.

Сейчас в издательствах находятся однотомник по всеобщей истории искусств с новой концепцией, созданный под руководством и при участии Т.П. Каптеревой, ее альбом об Эль Греко и другие труды, ждущие своего выхода.

Следует отметить также большую организационную работу Т.П. Каптеревой, которую она много лет ведет в качестве руководителя Отдела зарубежного искусства, ее заботу о творческом росте научных кадров, входящих в Отдел, руководство аспирантами, выступления на научных конференциях. Ее научная деятельность многогранна, плодотворна и благородна.

Т.П. Каптерева как ученый и как человек обладает высоким авторитетом. Ее отзывы ценятся, к ее мнению прислушиваются, молодые ученые воспринимают ее опыт. Широко образованный, высококультурный и талантливый исследователь, Т.П. Каптерева является и замечательным человеком, доброжелательным и отзывчивым. И потому закономерно то огромное уважение, которым она пользуется в коллективе Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, где работает уже свыше пятидесяти лет. Нет сомнения, что мы будем еще свидетелями многих ее замечательных деяний и увлекательных, новаторских, талантливых страниц, вышедших из-под ее пера.

ТРУДЫ И ГОДЫ РАБОТЫ  
ОТДЕЛА ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

*Это было недавно,  
Это было давно...*

Отдел зарубежного искусства, или сектор, как он назывался раньше, сформировался в конце сороковых годов, то есть в годы, когда открылся и Институт при Академии художеств СССР. В него вошли искусствоведы среднего поколения и влился отряд только что закончивших аспирантуру представителей младшего поколения. Конечно, за более чем пятидесятилетний срок существования сектор пополнялся неоднократно новыми людьми, терпел различные преобразования. Многих его членов уже нет в живых, иных разбросала судьба по разным местам. И все же наш Отдел частично сохранил свой былой костяк. Самыми первыми из ныне работающих в него вступили Татьяна Павловна Каптерева, и я, автор этих воспоминаний. Значительно позднее, на разных этапах начиная с 50-х годов, в него вошли и присутствуют в нем и в наши дни — Вероника Васильевна Стародубова, Татьяна Степановна Воронина, Ирина Алексеевна Смирнова, Татьяна Хамзяновна Стародуб, Елена Дмитриевна Федотова, Михаил Николаевич Соколов, Валентина Александровна Крючкова.

Мы, то есть те, кто был зачислен в Институт в конце 40-х — начале 50-х годов, были очень молоды, веселы, бедны и полны энтузиазма. Нам казалось, что мы способны преодолеть все трудности науки, и нам очень хотелось работать.



Быт нашего Института в те далекие времена 1950-х годов можно назвать патриархальным. Мы занимали всю левую часть Академии, если считать от входа, то есть четыре больших комнаты (позднее их разгородили), тогда как сама Академия художеств занимала всю правую половину. Президентом Академии был Александр Михайлович Герасимов, а директором Института — добрый и приветливый Константин Федорович Юон, который всех нас звал по имени, знал наших отцов и дедов и сидел за письменным столом в той же комнате, где мы заседали. Заведующим нашим сектором был Александр Нилович Тихомиров, специалист по западноевропейскому искусству, мягкий, застенчивый человек средних лет, воспитанник старой школы, рассеянный и большой идеалист. Совсем другими качествами отличался заместитель директора Борис Владимирович Веймарн, в те поры молодой востоковед, четкий, чрезвычайно пунктуальный, он нам всем imponировал своей подчеркнутой элегантностью, подтянутостью и чувством собственного достоинства.

В наш сектор в те далекие времена входили: наш бывший университетский профессор Юрий Дмитриевич Колпинский, остроумный, озорной и непоседливый, талантливый искусствовед широкого профиля, а также Андрей Дмитриевич Чегодаев, знаток как русского, так и зарубежного искусства, прекрасный стилист, которого сотрудники Музея изобразительных искусств, где он работал раньше, продолжали звать Андрюшей, хотя он казался нам зрелым мэтром. Из членов сектора необыкновенной значительностью отличались загадочный и вечно молчаливый профессор Кожин, так и не написавший ни одной дельной работы, и Лидия Яковлевна Рейнгарт, эрудированная женщина, истово борющаяся со всеми проявлениями буржуазного искусства. Были еще и Олег Сергеевич Прокофьев, сын знаменитого композитора, способный востоковед, специалист по странам Юго-Восточной Азии, и Андрей Георгиевич Подольский — историк, знаток культуры стран Ближнего Востока. Картина состава нашего сектора была бы неполной, если не упомянуть Владимира Васильевича Шлеева, «enfant terrible» нашего сектора и Института в целом, дерзкого, крайне самолюбивого и трудного человека. Уважал он только одного сотрудника нашего секто-

ра. Им был пришедший несколько лет спустя после начала нашей работы талантливый и эрудированный Евсей Иосифович Ротенберг, знающий, как мы считали, все на свете. Впоследствии мы обогатились также и двумя прекрасными специалистами по зарубежному искусству: уже, как нам казалось, немолодой Ниной Викторовной Яворской и совсем юной Лилией Степановной Алешиной, с которыми мы проработали многие годы. Со временем из Академии к нам перешла и Елена Ивановна Марченко, необычайно живая и обаятельная, прекрасный специалист по немецкому искусству. Из расформированного сектора «Народных демократий» позднее к нам перешла и Марина Тимофеевна Кузьмина, неизменный общественный деятель нашего Института, не боявшаяся никакой работы. Закончив аспирантуру, в наш коллектив включилась и Вероника Васильевна Стародубова, одаренный искусствовед, специалист по французской скульптуре.

В таком разнородном и разновозрастном составе, который время от времени пополнялся аспирантами и молодыми специалистами, подобно Рите Прокофьевой и Люде Кузнецовой (впоследствии Уразовой), Игорю Сапего и Вале Лебедеву, мы начали свою работу над самым многолетним и капитальным трудом нашего Института «Всеобщая история искусств». По молодости лет мы не осознавали, какую ношу ответственности берем на себя. Большинство из нас были очень молоды, настолько, что, когда в конце 1950-х годов Федор Павлович Решетников создал свой знаменитый шарж на Академию художеств, он изобразил сотрудников нашего Института в виде «носиков и бантиков», едва выглядывающих из-за перил балкона. Но мы были твердо уверены, что молодость нам не помеха.

Однако впереди нас поджидали многие трудности. Нужно было определить число томов, соразмерить и выстроить порядок глав, найти нужных авторов, продумать иллюстративный материал. Вся организация структуры шеститомной «Всеобщей истории искусств» требовала больших знаний и опыта, которого у нас еще и быть не могло. В связи с этим была организована серьезная редколлегия, состоящая из таких специалистов, как Б.Р. Виппер, А.А. Губер, М.В. Доброклонский, В.Ф. Левинсон-Лессинг. В нее

вошли также и наши сотрудники: Б.В.Веймарн, Ю.Д. Колпинский, А.Н. Тихомиров, А.Д. Чегодаев, К.А. Ситник. Но кроме того, мы привлекли со стороны для консультаций широкий круг специалистов, таких, как В.М. Полевой и А.А. Сидоров.

Для обсуждения предстоящей работы и создания авторского коллектива мы, уговорив Бориса Робертовича Виппера, приняли всем сектором поездку в Ленинград. Что это было за путешествие! Тогда с билетами были большие трудности, и ехали мы в общем вагоне, душном, тесном, где всю ночь бушевал пьяница. Но все мы были так весело настроены, что заразили своим весельем и Бориса Робертовича, который ехал с женой и в начале пути чувствовал себя несколько смущенным окружающей обстановкой.

Ленинградцы — сотрудники Института им. И.Е. Репина и Эрмитажа — встретили нас приветливо и поддержали нашу инициативу. Такие видные ученые, как Милица Эдвиновна Матье, Михаил Михайлович и Игорь Михайлович Дьяконовы, согласились стать нашими авторами. Нам все тогда было вновь и все интересно: и знакомство с новыми людьми, и житье в мансарде гостиницы «Астория», и экскурсии по Эрмитажу с Борисом Робертовичем Виппером, которого не только мы, но и Юрий Дмитриевич Колпинский слушали затаив дыхание, и ночные прогулки по морозным улицам зимнего Ленинграда (днем мы работали), и старинная система отопления в залах Академии художеств в виде больших круглых дыр в стенах, дающих весьма относительное тепло.

Первые шаги на пути зарождения «Всеобщей истории искусств» были достаточно мучительными и принесли нам много огорчений. Неравномерно поступали рукописи, не соответствовали заданным размерам заказанные авторам главы, сложен был и подбор иллюстративного материала. А.Д. Чегодаев, Ю.Д. Колпинский и все сотрудники сектора были вовлечены в нелегкую работу. Огромную помощь в создании книги оказал начавший работать с нами в 50-е годы Евсей Иосифович Ротенберг. Редко можно было встретить человека таких универсальных знаний, такой одаренности и работоспособности, как он. Мы многим ему обязаны. Он стал не только нашим большим другом, но и требовательным учителем. Именно он поднял уровень наших знаний

на новую высоту. И хотя Евсей Иосифович был всегда добр и приветлив с нами, мы все робели перед масштабами его эрудиции.

Мы тогда трудились не покладая рук и не гнушались никакой, даже самой тяжелой, физической работы. Таня Каптерева, веселая и полная сил, румяная и ловкая молодая женщина, подбирала сотни иллюстраций, перетаскивала для съемок в Ленинской библиотеке с места на место груды книг, считывала и редактировала тексты, составляла именные указатели, помогала «вытянуть» слабые статьи. Андрей Георгиевич Подольский чертил карты Древнего мира, Андрей Дмитриевич Чегодаев мастерски редактировал и отшлифовывал тексты рукописей, Евсей Иосифович Ротенберг отбирал иллюстративный материал и редактировал списки иллюстраций. Многим мы обязаны и таким квалифицированным работникам издательства «Искусство», как Ирина Ивановна Никонова и Ростислав Борисович Климов — составитель макетов наших книг.

Все же, как мы ни старались, первый том «Всеобщей истории искусств» под редакцией А.Д. Чегодаева вышел в свет только в 1956 году. За годы работы над ним в Институте произошли многие перемены. Директором, после многих перипетий, стал Федор Иванович Калошин, бывший зам. министра культуры. Наш сектор возглавлял уже не А.Н. Тихомиров, а А.Д. Чегодаев, которому на смену пришел Б.В. Веймарн, переставший быть заместителем директора. Изменения произошли и в руководстве Академии художеств. Президентом стал уже не А.М. Герасимов, а Борис Владиславович Иогансон, что тоже принесло известные перемены в нашей жизни. Именно тогда, в середине 50-х годов, впервые в истории Института Калошину с помощью Б.В. Иогансона удалось выхлопотать для нас заграничные командировки, что было огромной редкостью и казалось нам просто чудом. Ведь мы наконец смогли увидеть те страны, которыми занимались!

Помню, когда мы с Инной Федоровной Муриан, аспиранткой нашего сектора, уезжали в 1954 году на два месяца в Китай, это казалось всем таким огромным событием, что на вокзал нас пришел провожать весь наш сектор во главе с Борисом Владимировичем Веймарном.

Эти поездки принесли нам огромную пользу, дали новые знания и яркие впечатления.

Работа наша с приобретением опыта и с приходом к руководству Б.В. Веймарна вошла в свою колею, и темпы ее ускорились. В 1960 году вышла первая часть второго тома «Искусство средних веков», а уже в 1961 году вышла и вторая часть этого же тома, посвященная искусству стран Востока. Редактуру обеих книг осуществляли Б.В. Веймарн и Ю.Д. Колпинский. Объем материала оказался столь обширным, что не уместился в одной книге и потребовал ее разделения на два полутома — западного и восточного направления.

Появление этих томов стало тогда большим научным событием. В них содержался новый, никогда на русском языке в такой полноте не издававшийся материал. И мы, естественно, этими книгами очень гордились. Гордился и директор Федор Иванович Калошин. Человек прямолинейный и во многом простодушный, он любил повторять фразу, которая нас очень забавляла: «“Всеобщая история искусств” имеет всемирно-историческое значение!»

Все мы много сил отдали этим двум книгам. Особенно трудным был том по искусству Востока. Многим из нас пришлось освоить новые области. Если присмотреться к оглавлению, станет очевидным, например, какую огромную роль в новом подходе к совместной теме сыграла тогда Татьяна Павловна Каптерева. В каждой из глав, посвященных искусству Ближнего и Среднего Востока, так или иначе ощущается ее авторское присутствие. Ею или были написаны, или тщательно отредактированы разделы, посвященные миниатюре, да не только миниатюре. И это были серьезные, яркие главы, написанные профессионально, с глубоким пониманием своеобразия восточного искусства. А ведь она была западником и числилась специалистом по испанскому искусству!

К наиболее интересным и новаторским главам принадлежали также и написанные западником — Евсеем Иосифовичем Ротенбергом главы, посвященные искусству Цейлона и Индонезии. За короткий срок он освоил огромный новый материал. Ясность мысли в его главах соединилась с точностью фактов и большой эмоциональной выразительностью.

Всего лишь год спустя вышел в свет и третий том, посвященный искусству эпохи Возрождения, под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. В создании этого тома принимали участие многие авторы, хотя львиная доля труда досталась редакторам. Большую помощь им оказывали И.А. Смирнова, Л.С. Алешина, Н.В. Яворская и Т.П. Каптерева.

Через год не замедлил появиться и четвертый том, «Искусство 17–18 вв.», также под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. Удивляет сейчас широта охвата взятых авторами тем. Т.П. Каптеревой написаны главы по искусству Испании, Фландрии, Франции, Португалии. Главы по искусству Литвы и Белоруссии написаны востоковедом О.С. Прокофьевым, по прикладному искусству Венеции Н.С. Степанян, по искусству Чехословакии — Ю.Д. Колпинским, по архитектуре Франции 18 века — Л.С. Алешинной.

Пятый том под редакцией Ю.Д. Колпинского и Н.В. Яворской, «Искусство 19 века», вышел в свет в 1964 году. В нем, как и в предыдущих томах, ведущую роль в организации материала, подборе иллюстраций играли сотрудники нашего сектора — Н.В. Яворская, А.Д. Чегодаев, Л.С. Алешина, Т.П. Каптерева. Но очень большую помощь оказали и сотрудники других отделов — И.М. Шмидт, М.М. Ракова, М.А. Орлова и Е.М. Костина. Ряд глав был написан авторами, приглашенными со стороны.

Следом за пятым, в 1965 и 1966 годах, вышли заключающие «Всеобщую историю искусств» два шестых тома, или две книги шестого тома, посвященные искусству 20 века. Общую редакцию осуществляли Б.В. Веймарн и Ю.Д. Колпинский. Огромные усилия были брошены на создание этого, в те поры еще совершенно нового труда. Достаточно сказать, что к авторской работе был привлечен широкий круг специалистов, таких, как О.А. Швидковский, С.О. Хан-Магомедов, В.П. Толстой, В.М. Полевой, Н.Е. Григорович, Е.М. Костина, И.В. Рязанцев, О.И. Сопочинский. Глава о скульптуре двадцатого столетия была написана В.В. Стародубовой и Р.Я. Аболиной, об искусстве Японии Н.С. Николаевой, о декоративно-прикладном искусстве — Н.С. Степанян.

Я прошу прощения за то, что не смогла перечислить всех авторов, участвовавших в создании «Всеобщей истории искусств».

В небольшой статье это было бы просто невозможно. Но можно смело сказать, что труд, осуществленный усилиями сотрудников сектора и целого ряда других ученых, нам казался таким же гигантским, как строительство египетских пирамид. Вся наша молодость фактически была посвящена созданию «Всеобщей истории искусств». Поэтому я так подробно на ней остановилась. Именно эта работа воспитала нас и помогла нам стать настоящими специалистами.

В 1970-х годах наш сектор обогатился еще двумя новыми сотрудниками. Из сектора словаря к нам перешла Наталья Львовна Мальцева, уже немолодая, эрудированная, прекрасный специалист по зарубежному искусству, и совсем еще юная Татьяна Степановна Воронина. Татьяна Степановна взяла на себя огромную организационную работу, работу по подбору иллюстраций и включилась в нашу научную жизнь. Наталья Львовна с Мариной Тимофеевной Кузьминой выступили как авторы, составители и редакторы однотомного учебника для художественных вузов — «История зарубежного искусства», в написание которого были вовлечены многие из нас. Этот учебник, компактный и емкий, пережил несколько изданий, и, хотя в настоящее время его структура в связи с политическими переворотами, произошедшими в мире, значительно устарела, многие главы, в том числе и те, что написала Наталья Львовна, сохранили свою яркость и объективность оценки.

Конечно, мы не только много работали, но и находили время для совместных экскурсий и праздничных застолий. В те поры наши сектора были гораздо более тесно связаны друг с другом, чем теперь. И совместные празднества этому очень способствовали. Инициаторами и вдохновителями их были Марина Тимофеевна Кузьмина и Елена Ивановна Марченко, а участниками мероприятий, спектаклей и капустников выступали мы все. Ирина Михайловна Бибикова сочиняла смешные и милые стихи на темы жизни Института, Флора Сыркина пела свои остроумные куплеты, Галя Демосфенова играла на гитаре, Таня Каптерева выступала в самых разных ролях. Она сыграла, например, Химену в нашей собственной интерпретации драмы Корнеля «Сид» и вальжную медсестру в сочиненной нами пье-

се о жизни наших сотрудников. Мы все охотно наряжались в принесенные из дома достаточно фантастические костюмы и от души веселились. Было много песен, частушек, всевозможных сюрпризов. Ведь героями этого фольклора были мы сами. Так, еще в пору нашего многострадального труда над «Всеобщей историей искусств», Валя Лебедев, тогда еще аспирант, сочинил стихи на мотив известной детской песенки:

*Мы еле-еле дышим,  
Мы падаем без чувств,  
Мы пишем, пишем, пишем  
Историю искусств,  
Не покладая руки,  
Мечтаем об одном,  
О том, как наши внуки  
Сдадут последний том.*

А Нина Александровна Дмитриева, откликаясь на злободневные события нашей жизни, в ту пору, когда наступили времена «оттепели», написала стихи, перефразировав Маяковского:

*Крошка сын к отцу пришел,  
И спросила кроха:  
«Что такое — хорошо,  
Что такое — плохо?»*

*И родитель отвечал  
С очень тяжким вздохом,  
«Я теперь не знаю сам,  
Что такое плохо,*

*Раньше было хорошо,  
Раньше было просто,  
А теперь смешали все,  
АХРРовцев и ОСТов.*



*Раньше было ясно все,  
А теперь, сыночек,  
Говорят про Пикассо:  
«Плохо, но не очень!»*

Тогда все эти песни и стихи были прямо в цель. Они были не только смешными, но очень смелыми и актуальными.

Годы спустя, когда у нас несколько поубавился артистический пыл, Елена Ивановна Марченко, профсоюзный лидер, стала приглашать на наши праздничные вечера молодых артистов, кукольников, музыкантов, бардов. Так, помимо нашей профессии, мы стали осваивать и разнообразные стороны современной художественной жизни.

Времена между тем менялись, и годы влекли за собой перемены и в нашем Институте. На смену скончавшемуся Федору Ивановичу Калошину к нам в качестве директора был назначен Андрей Константинович Лебедев, яростный борец против любых проявлений формализма и авангардизма. Борис Владимирович Веймарн возглавил другой сектор, занимавшийся проблемами искусства народов СССР. Изменения произошли и в Президиуме Академии художеств. На смену Б.В. Иогансону Президентами стали сначала В.А. Серов, а затем Н.В. Томский, при котором важную роль играл вице-президент В.С. Кеменов, искусствовед, знаток зарубежного искусства. Кеменов долгие годы курировал Институт и очень многое определял в его работе. Он проявлял к ней большой интерес и особое внимание уделял нашему сектору, к которому вместе с тем относился достаточно требовательно и даже жестко.

Наш сектор, которым после завершения работы над «Всеобщей историей искусств» руководил Юрий Дмитриевич Колпинский, оказался вовлеченным в новую грандиозную эпопею создания серии монументальных альбомов «Памятники мирового искусства». Ведь за годы работы над «Всеобщей историей искусств» был накоплен огромный багаж знаний, который требовал своей дальнейшей реализации, и опыт работы с монументальными сериями книг. Предполагалось издать 24 крупноформатных тома, посвященных искусству разных стран и эпох. За-

думанный сначала небольшой текст разросся впоследствии до десяти авторских листов. Его сопровождал иллюстративный альбом, включающий до 400 иллюстраций, составленный сотрудниками нашего сектора. Макет книги по-прежнему делал Р.Б.Климов, при участии Е.И.Ротенберга и авторов.

К сожалению, этот грандиозный замысел смог быть осуществлен лишь частично. Вышли в свет всего 8 книг:

- 1) Е.И. Ротенберг «Искусство Италии XVI в.», 1967;
- 2) В.К. Афанасьева и И.М. Дьяконов «Искусство Древнего мира», 1968;
- 3) Ю.Д. Колпинский «Искусство Эгейского мира и Древней Греции», 1970;
- 4) Е.И. Ротенберг «Западноевропейское искусство XVII в.», 1971;
- 5) Л.С. Алешина, М.М. Ракова, Т.Н. Горина «Русское искусство XIX — нач. XX в.», 1972;
- 6) Ю.Д. Колпинский, Н.Н. Бритова «Искусство этрусков и Древнего Рима», 1982;
- 7) И.А. Смирнова «Искусство Италии XIII — XV вв.», 1981;
- 8) Т.С. Воронина, Н.Л. Мальцева, В.В. Стародубова «Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции и Англии», 1994.

Написанный Б.В. Веймарном том, над которым после смерти Бориса Владимировича самоотверженно трудилась Т.Х. Стародуб, вышел в свет в сентябре 2002 г. В работе над всеми томами принимал участие коллектив сектора. Огромную подготовительную работу проделали Ю.Д. Колпинский, Е.И. Ротенберг, Л.С. Алешина, И.А. Смирнова, Т.С. Воронина.

В 1970-х годах нашему сектору дирекцией и Президиумом Академии было дано задание написать сборник, посвященный анализу и критике основных направлений западноевропейского модернизма. Тенденциозность такого критически направленного труда во многом претила нашим сотрудникам. Тем не менее пришлось за эту работу взяться. Проблемы формирования и становления модернизма при пристальном их рассмотрении оказались столь сложными и интересными, что в результате родилась глубокая и увлекательная книга, в создании которой приняли участие: В.В. Ванслов, М.А. Лифшиц, Л.Я. Рейнгарт, Т.П. Кап-

терева, В.А. Крючкова. Интерес к этой книге оказался настолько большим, что она выдержала целых три издания, последнее из которых датируется 1987 годом. Одна из лучших глав «Дадаизм и сюрреализм», написанная Т.П. Каптеревой, вошла в список классических трудов нашего искусствознания.

Неожиданная смерть унесла в 1976 году из жизни нашей науки и нашего сектора одного из самых ярких, самых одаренных и нестандартных ученых — Юрия Дмитриевича Коллинского. В памяти сохранились его меткая наблюдательность, тонкое чувство прекрасного и нескончаемый юмор, который придавал жизни нашего сектора особый шарм. После него заведовать сектором стала Тania Каптерева, теперь уже для всех Татьяна Павловна, доктор наук и академик с большим опытом работы и багажом многих написанных ею книг.

Быстро текли годы, и вновь в нашей жизни наступили перемены. Не стало нашего милого, талантливое друга — Елены Ивановны Марченко. Ушли из жизни В.С. Кеменов и Б.В. Веймарн, а также казавшийся нам вечным Андрей Константинович Лебедев. Директором нашего Института стал Виктор Владимирович Ванслов. Он и его заместитель Евгений Владимирович Зайцев вложили в жизнь нашего Института много душевных сил, став опорой и поддержкой всех наших инициатив.

Потребностям времени в начале 1990-х годов соответствовало новое направление — науке нужны были расширенные и поновому построенные словари, энциклопедии, справочники. И мы с новым усердием включились в эту работу.

Т.П. Каптеревой, Н.А. Виноградовой и Т.Х. Стародуб было задумано и осуществлено издание словаря восточных терминов «Традиционное искусство Востока», вышедшего в свет в 1997 г. Параллельно с этим сотрудники Отдела (как он теперь стал называться) принимали участие в работе над общеполитическим терминологическим словарем «Аполлон», также родившимся в 1997 году. Важным звеном в серии энциклопедических изданий явились обширный том, изданный нашим сектором, «Европейская живопись XIII–XX веков», выпущенный в свет в 1999 году, и двухтомник «Мастера мировой живописи XI–XX вв.», вышедший в 2002 году. Участие в нем принимали все сотрудни-

ки нашего Отдела: Л.С. Алешина, И.А. Смирнова, Т.П. Каптерева, Е.Д. Федотова, Т.С. Воронина, В.А. Крючкова, В.В. Стародубова. В 1990-х годах Отдел вновь вернулся к идее создания «Всеобщей истории искусств», но теперь уже однотомной, доступной самому широкому кругу читателя. Эта идея осуществлялась в течение нескольких лет. Огромную работу над этой книгой проделала Е.Д. Федотова.

За годы деятельности каждый из членов нашего Отдела, помимо коллективных трудов, разработал и свои темы, выпустил целый ряд книг, освещающих искусство разных стран и времен, защитил диссертации. Многие из книг удостоены медалей, грамот и премий. И хотя некоторые из нас уже немолоды, мы все же активно участвуем в жизни Института и полны творческих замыслов.

## ЭСКОРИАЛ\*

Едва строительство Эскориала — монастыря Сан Лоренсо и резиденции Филиппа II — было завершено, как испанцы не замедлили провозгласить этот архитектурный памятник восьмым чудом света.

Написанная в 1609 году Лопе де Вегой комедия так и называлась «Восьмое чудо» и восхваляла, почти не прибегая к сложному иносказанию, чудесный храм, воздвигнутый «королем Бенгалии» у подножия высокой горы, чье имя Гвадаррама<sup>1</sup>.

Известности Эскориала во многих странах мира немало способствовали гравюры 1587 года Педро Перета по рисункам архитектора Хуана де Эрреры. Основу литературы о знаменитом королевском ансамбле заложили историки, хронисты, путешественники разных национальностей. Но Эскориал имел и собственных эрудированных историографов в лице монахов иеронимитского ордена, которому предназначался монастырь Сан Лоренсо. Среди них прежде всего должен быть упомянут фра Хосе Сигуэнса, ученый, писатель, музыкант, первый хранитель эскориальской библиотеки, автор «Истории ордена св. Иеронима» (1600—1605) — одного из основных источников по истории Эскориала.

Мы не имеем возможности коснуться других трудов, таких, как «Описание королевского монастыря Сан Лоренсо в Эскориале» фра Франсиско де лос Сантоса (1681), или сочинений хро-

\* Кантерева Т.П. Эскориал // Кантерева Т.П. Искусство Испании. М., 1989

нистов времени Филиппа II, ни подробно охарактеризовать богатейшую научную литературу, посвященную этому религиозно-историческому центру Испании. Следует, однако, отметить, что изучение Эскориала за четыре века его существования переживало периоды своеобразной активизации и подъема. Один из них относится к 70–80-м годам прошлого столетия и, возможно, был вдохновлен переходом в 1875 году монастыря Сан Лоренсо во владение ордена августинцев. Но в стремлении обновить представления о художественной ценности старого ансамбля сказывались более глубокие причины, вызванные общим процессом развития науки. Параллельно в последней четверти XIX века создавалась литература более популярного характера. В целом описательный принцип в исследованиях Эскориала господствовал в испанской науке почти всю первую половину нашего столетия. Этот этап был закономерен. К тому времени история строительства Эскориала оказалась детально изученной. В его нижних сводчатых помещениях был организован специальный музей архитектуры. Весь фактологический материал обрел четкие формы, обилие тщательно проверенных сведений заполнило страницы справочников и путеводителей. В память врезались впечатляющие данные о размерах ансамбля, который вмещает монастырь, дворец, усыпальницу королей, библиотеку, коллегия и госпиталь, о количестве дворов, келий, окон, дверей, лестниц и башен.

Однако гораздо более сложная задача стояла перед теми исследователями, которые искали правильную художественную оценку Эскориала, стремились раскрыть его образное содержание, связать его с идеями эпохи и найти место, которое этот памятник испанского зодчества занимает в истории мировой культуры. Подобные тенденции в известной мере оказались присущими новому, современному периоду в изучении Эскориала, связанному с четырехсотлетней годовщиной его основания. Юбилейная дата ознаменовала не только выход в свет различных работ испанских и зарубежных исследователей, но и возродила научный интерес к памятнику далекого прошлого. Детально разработанными оказались вопросы более частного, специального характера. Но нельзя отрицать, что в этом широком потоке ли-

тературы не появились исследования, отмеченные оригинальностью концепции и глубиной научной проблематики. Своего рода сводом современной науки об Эскориале стал великолепно изданный в 1963 году в Мадриде двухтомный труд<sup>2</sup>. Ряд интересных статей появился в это время в испанских журналах, некоторые из них посвятили Эскориалу специальные номера.

Не будем касаться того националистического, монархического и религиозно-мистического аспекта, через призму которого во многих работах рассматривался Эскориал — символ былого могущества Испании. Отметим только, что испанские авторы современности сохранили, как и четыре столетия назад, его апогетическую художественную оценку.

Между тем именно оценка Эскориала исключительно сложна. С давних пор здесь сталкивались самые противоположные мнения — от безудержного его восхваления до почти полного отрицания. Вероятно, подобный разноречивый — порождение противоречивости идейно-образного содержания самого памятника. Вместе с тем критика его художественных достоинств не всегда была объективной и нередко велась с позиций ренессансного классического идеала, под который, согласно традиции, Эскориал насильственно подгонялся, в то время как факт создания ансамбля в особых и конкретных условиях испанской действительности странным образом игнорировался. Немалую роль играл и груз издавна принятых стереотипных представлений, который сопутствовал Эскориалу.

Между тем ни один памятник Испании так не развенчивает окружающий его романтический миф, как Эскориал. У неискушенного зрителя, в сознании которого еще живут отдаленные воспоминания о драме Шиллера и опере Верди, знакомство с Эскориалом может вызвать даже чувство разочарования. Для внутренне подготовленного зрителя первое впечатление от прославленной королевской резиденции не является открытием чего-то неожиданно нового. И все же впечатление это необычно. Вовсе не сумрачный, а светлый, не громоздкий и мрачный, а ясный и строгий Эскориал на самом деле не кажется подавляюще грандиозным, выглядит просто и даже несколько прозаично. Однако подобное впечатление никак не укладывается в рамки однознач-



*Эскориал*

ных представлений. Общие понятия ясности, простоты и строгости приобретают здесь подчеркнутый, специфический оттенок. Ошибаются и те, которые видят в Эскориале лишь образец сухого, безжизненного академического пуризма. Восприятие комплекса в его объемно-пространственной композиции, в единстве последовательно проведенной и абсолютно, до мельчайших деталей завершенной образной системы убеждает в неоспоримой эстетической ценности этого выдающегося произведения не только испанского, но и европейского искусства XVI столетия.

Образ Эскориала, как всякого большого художественного явления, сложен и многозначен. Прежде всего он помогает понять Испанию той далекой эпохи.

В старых испанских городах, где драматический и стремительный ход истории и жесткие, ничем не сглаженные стыки ху-



дожественных эпох находят конкретное воплощение в пластических образах искусства, подобная наглядность рождает непрестанное зрительное и эмоциональное напряжение. Но в Испании, где, по словам Гарсиа Лорки, «все рисуется в четких очертаниях и точных пределах»<sup>3</sup>, впечатления сближаются не столько по схожести между собой, сколько по обнаженной контрастности. Так, образ Эскориала неоднократно вызывает в памяти образ Альгамбры, и это сопоставление, казалось бы, несопоставимого имеет глубокий внутренний смысл, ибо памятники, отделенные друг от друга всего двумя столетиями, представляют художественные вершины и как бы резко обозначенные рубежи, между которыми развивалось испанское искусство.

\*\*\*

XVI столетие в истории Испании — эпоха наивысшего расцвета огромной колониальной империи — было вместе с тем и веком великого разочарования. Долгие годы деспотии Филиппа II внесли в испанское общество ощущение трагического разлада.

Между тем держава Габсбургов достигла, казалось бы, зенита своего могущества. В тиши эскориальских покоев Филипп II вершил судьбы католического мира; из-под его пера бесчисленным потоком шли различные приказы, предписания, инструкции и меморандумы. Личное участие монарха в делах государства подкреплялось сложной системой бюрократического режима, целая сеть чиновников цепкой паутиной опутывала страну. Победа над турками в битве 1571 года при Лепанто усилила престиж испанского флота в глазах Европы. Испанская армия, которая не столь давно под командованием герцога Альбы обогрела кровью земли мятежных Нидерландов, внушала страх. В портах Нового Света трюмы тяжелых галионов загружались слитками золота и серебра. Иностранцы отдавали должное строгой выдержке испанских дипломатов и их умению хранить государственные тайны. Испанский этикет, язык, мода распространились к концу столетия при европейских дворах. Национальная гордость еще продолжала питаться прославлением героической истории страны. Однако только теперь, когда сохранение мирово-

го господства стало столь актуальным для габсбургской державы, сама идея абсолютной власти приобрела особое значение. Все, что выдвинула новая эпоха, должно было воплотиться в подчеркнута монументальных формах, требования величия и достоинства стали символом времени. Впервые в европейском искусстве официально-репрезентативное начало получило такое четкое и всеобъемлющее выражение, впервые художественный образ строился прежде всего на эффекте авторитарности.

И все же царствование Филиппа II обычно характеризуют как «начало конца» испанского могущества. Упадок, подобно болезни, подтачивал силы империи. В своей основе социально отсталое и исключительно косное испанское государство руководствовалось безрассудной политикой. Возглавив феодальную и католическую реакцию в Западной Европе, испанский абсолютизм не смог подавить то новое и прогрессивное, что поднималось в других странах, и терпел одно поражение за другим. Огромный удар мировой империи Габсбургов нанесло отпадение в 1581 году Северных Нидерландов, неудачна была и попытка сокрушить Англию.

Испанское общество жило в плену обманчивых и зыбких иллюзий. Все имело относительный характер, и каждое явление — как бы свою оборотную сторону. Политическому могуществу державы сопутствовали резкое обнищание страны и истощение финансовой системы. Хлынувший из Нового Света колоссальный поток золота имел своим последствием «революцию цен» — обесценение денег. Резкое повышение цен, вытеснение с внутреннего рынка испанских промышленных товаров более дешевыми товарами других стран и одновременно накопление огромных богатств в руках правящей верхушки — все это парализовало развитие производительных сил страны. Содержание громоздкого бюрократического аппарата сопровождалось разнузданной оргией казнокрадства. Успехи испанского оружия сменялись тяжелыми поражениями. Своего рода апофеозом устаревшей и непригодной военной системы Испании была история снаряжения и гибели Непобедимой армады, отправленной в 1588 году к берегам Англии. Испанский «золотой» флот подвергался непрерывной опасности дерзких нападений англий-

ских пиратов. Сам всевластный монарх сочетал в своей натуре редкое трудолюбие и маниакальное упорство с доходившей до абсурда мелочностью и тягостной нерешительностью. Движение времени как бы замирало при испанском дворе, что служило предметом насмешек тех, кто находился за его пределами. Вице-король Неаполя как-то заметил, что если бы он знал, что смерть постигнет его из Испании, то он был бы уверен, что его жизнь будет весьма продолжительна.

Однако обычная медлительность испанской государственной машины уступала место беспощадной и жестокой решительности, с которой Филипп II утверждал свою власть в Европе и искоренял ереси. В атмосфере растущей религиозной нетерпимости инквизиция стала основным оружием его внутренней политики.

В условиях усиливающегося кризиса, который парализовал общественную жизнь, содержание гуманистической мысли приобретало все более утопический характер. В обнаженной форме выступало непримиримое противоречие идеала и действительности — одно из основных противоречий в мировоззрении той эпохи. В величии и незыблемости «земного порядка» проглядывало нечто иррациональное. Ощущение алогизма жизни все сильнее входило в сознание людей. Они слепо вручали свою судьбу капризной игре случая, изменчивой фортуны, по словам Матео Алемана, «хрупкой, как стекло, неустойчивой, как шар»<sup>4</sup>. Чувство трагизма, взволнованности и душевного надлома окрашило творчество многих мастеров культуры. Изобразительное искусство не могло воплотить всю сложность и многозначность испанской действительности той эпохи, богатство порожденных ею идейных, этических и эстетических проблем. Это стало достоянием литературы. Вместе с тем искусство никак не вмещалось в рамки официального стиля абсолютизма. Трудно представить себе что-нибудь более противоположное реальной Испании той эпохи, чем холодно-помпезный стиль времени Филиппа II — словно стальной панцирь, надетый на пестрый наряд страны. Впоследствии, когда на пороге нового времени прогнивший монархический строй Испании обернулся зловещим фарсом, этот абсолютистский наряд, в свою очередь, превратил-

ся в картонную бутафорию. Но никогда тиски монархии не были более жесткими, нежели теперь, в эпоху безграничной деспотической власти короля и внешнего могущества огромной колониальной державы.

Казалось бы, в этот период все живое, передовое и смелое должно было пригнуться к земле, замереть в своем развитии. И все же творческие силы испанского общества не были подавлены ни деспотизмом монархии, ни гнетом католической церкви, ни растущей нищетой. Вторая половина XVI века стала новым этапом в истории испанской культуры. И образ Эскориала вместил в себя содержание целой исторической эпохи.

Создание ансамбля обычно приписывают ряду случайно совпавших обстоятельств. 10 августа 1557 года, в день праздника св. Лаврентия (Сан Лоренсо), смешанная англо-испанская армия одержала победу над французскими войсками в битве при Сен-Кантене. Город был варварски разграблен, а церковь Сан Лоренсо разрушена. Филипп II, с нетерпением ожидавший исхода сражения в Камбре, при радостном известии о победе дал обет воздвигнуть новый храм Сан Лоренсо. Будущее сооружение должно было вместить монастырь, личную резиденцию короля и во исполнение завещания покойного отца, Карла V, — усыпальницу испанских монархов. Мученик Лаврентий был особенно близок испанскому сердцу, поскольку он происходил из Арагона. По преданию, план сооружения подражал решетке, на которой, согласно легенде, святой был сожжен заживо в 261 году по приказу римского императора Валериана.

Такова общепринятая версия, которая, вероятно, и на самом деле послужила одним из реальных поводов строительства Эскориала. Значительную роль могло сыграть и то, что мистически настроенный и нелюдимый король, которому не нравился уклад жизни в Мадриде, его новой столице, искал уединения и, по словам Хосе Сигуэнсы, «захотел удалиться от крика и шума своего двора в место, которое помогло бы его душе устремиться к благочестивым мыслям, к чему он имел большую склонность»<sup>5</sup>.

Однако сооружение Эскориала на расстоянии сорока пяти километров от Мадрида, у скалистых отрогов Сьерры-де-Гвадаррамы, имело и более широкий смысл. Образ королевской ре-

зиденции, воплощавшей мощь испанской монархии, рождался постепенно. Начиная с эпохи Карла V этот образ находил все более зримое олицетворение в памятниках зодчества. Перестраивался Алькасар в Севилье, архитектура которого приобретала черты холодной парадности, и лишь садовые павильоны в мавританском стиле сохраняли ощущение когда-то царившего здесь изысканного наслаждения жизнью. Традиции старой арабской культуры и идеалы новой «ученой» архитектуры пришли в вопиющее противоречие. Наглядное свидетельство — сооружение Карлом V дворца в альгамбрском ансамбле, затея, заранее обреченная на неудачу и, как известно, так и не получившая завершения. Но образ гранадского дворца Карла V уже заключал в себе ту идею державного представительства, которая отражала дух времени и в гораздо более четких грандиозных формах до конца осознанного замысла воплотилась в эпоху Филиппа II.

Как символ абсолютизма Эскориал по-своему не менее типичен, чем воздвигнутый столетием позже Версаль Людовика XIV. Но сразу же обнаруживается и их глубокое отличие. Версаль — новая резиденция французского монарха, куда переехал весь двор, — стал фактически «государством в государстве». Неосуществленная постройка Иниго Джонса — грандиозный королевский дворец Уайтхолл в Лондоне (как известно, была сооружена только его небольшая часть, так называемый Банкетинг-хауз, 1619—1622) — располагалась в центре города. Строительству Версаля и Уайтхолла была присуща четкая общественная функция. Иное дело — Эскориал. Его замысел как храма победы или королевского пантеона, его строительство в уединенной и удаленной по тем временам от столицы местности, его масштабы, слишком огромные, чтобы быть должным образом использованными во всем своем объеме, — все производит впечатление утопичности. Следует предположить, что создание единственного в своем роде архитектурного комплекса, которое стало делом жизни Филиппа II, было не только королевской прихотью, но и проявлением столь свойственной испанскому монарху маниакальной приверженности идее.

Сооружение ансамбля, начатое в 1563 году, велось под его непрерывным личным наблюдением. Ни один чертеж не про-

ходил без утверждения короля. Все, что касалось Эскориала, решалось этим царственным волокитчиком с исключительной быстротой. Следует отметить (не в пример другим затеям эпохи) прекрасную организацию работ, во главе которых стоял талантливый и опытный руководитель — монах ордена иеронимитов фра Антонио де Вильякастин. Были ассигнованы колоссальные средства. Строительство отличалось невиданным размахом. В создании Эскориала участвовала не только вся Испания, различные области которой поставляли мрамор, сосновый лес, кованые решетки, церковную утварь, кресты, светильники, лампы, вышивки и ткани, но и другие страны Европы, а также американские колонии, откуда везли золото и драгоценные породы дерева. В течение двадцати лет с неуклонной целеустремленностью шло строительство Эскориала. С выступа в гранитной скале, называемого «Креслом короля», Филипп II наблюдал, как камень за камнем воздвигалось его любимое детище.

Местоположение Эскориала было выбрано после долгих и тщательных обследований долины Мансанареса специальной комиссией. Хосе Сигуэнса писал: «Король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям»<sup>6</sup>. Селение Эль-Эскориал близ опустевших железных рудников (от испанского *escoria* — шлак, откуда пошло и само название ансамбля) привлекало удачными климатическими условиями — расположением на южных склонах Сьерры, обилием горных источников и великолепным строительным материалом — светло-серым гранитом.

Вместе с тем пейзаж здесь и на самом деле возвышает душу. Существует традиционное представление о пустынной, выжженной солнцем, печальной и безжизненной природе, которая якобы окружает дворец — монастырь Филиппа II. Но уже сразу при выезде из Мадрида, когда на горизонте возникают широко раскинутые темно-голубые очертания снежной цепи Сьерры-де-Гвадаррамы, словно погружаешься в атмосферу возвышенной и почти неправдоподобной красоты, дух которой так глубоко уловил Веласкес в пейзажных фонах своих охотничьих и конных портретов. После моста через реку Гвадарраму начинается подъем — гористые откосы, каменная почва, нагромождения бу-

рых скал, кустарник, редкие сосны. Встречаются небольшие с красными черепичными крышами селения, в одном из них, в Галанагаре, останавливался Филипп II во время строительства Эскориала. Там, где позволяет рельеф местности, возделаны поля, склоны покрывают прекрасные дубовые рощи, под пыльными кронами лежат густо-синие овалы теней. Со второго подъема виден Эскориал. Он расположен у подножия грандиозного амфитеатра гранитных серо-стальных скал. Безупречно правильный прямоугольник ансамбля, увенчанный куполом, кажется совсем небольшим.

Иное впечатление возникает, если смотреть на Эскориал с севера, от склонов Сьерры-де-Гвадаррамы — словно целый город встает в огромной, залитой солнцем серебристой долине Мансанареса. Безбрежные широкие просторы, массивы диких сиреневых гор, чистый свежий воздух и удивительный ясный свет под горным небом — все создает ощущение раскинувшегося вокруг вольного мира. Нужно было найти совершенно особые формы образной выразительности, чтобы сооруженный здесь архитектурный комплекс не оказался поглощенным величием и беспредельностью этого прекрасного мира.

Строительство Эскориала Филипп II поручил Хуану Баутисте де Толедо, своему главному архитектору, которого он еще в 1559 году вызвал из Италии, где тот учился и долго работал в Неаполе и Генуе. Хуан Баутиста де Толедо (дата рождения неизвестна) принадлежал к поколению испанских мастеров, которые целиком сформировались под влиянием итальянского Высокого Возрождения. Он следовал традициям Сансовино, Палладио и даже принимал участие в возведении купола собора Св. Петра в Риме. В Испании он быстро выдвинулся, получил придворное звание королевского архитектора и много ответственных заказов. Но все же судьба обошлась с ним довольно круто. Все работы Хуана де Толедо подвергались поздним перестройкам, а строительство Эскориала принесло зодчему немало огорчений, вероятно и ускоривших его смерть в 1567 году. Постепенно имя Хуана де Толедо отошло на второй план и почти стерлось перед именем Хуана де Эрреры (около 1530—1597), его молодого талантливого помощника, который

возглавил строительство в 1567 году и стал общепризнанным создателем Эскориала.

За последние годы в научной литературе наметилась тенденция заново пересмотреть вклад Хуана де Толедо, который был автором плана, первого макета и первоначального замысла Эскориала. Вопрос этот сложен. Следует учесть, что для Хуана де Толедо создание ансамбля, объединявшего монастырь, дворец и пантеон, представило ряд существенных трудностей и недостатки в проектировании некоторых его частей вызвали не только недовольство Филиппа II, но и суровую критику флорентийской Академии, рассмотревшей по приказу короля в 1596 году проект собора, в результате чего проект был передан итальянскому архитектору и мастеру фортификационных работ Франческо Пачотто из Урбино. Не менее существенна и сама направленность творчества Хуана де Толедо, поклонника итальянской ренессансной традиции. Не случайно с его именем Х. Камон Аснар связывает наиболее гармоничные постройки Эскориала, ученого увлекает мысль приписать ему даже авторство изящной, решенной в палладианском стиле Галереи для выздоравливающих, которая обычно считается созданием Хуана де Эрреры или его ученика Франсиско де Мора. Нельзя не согласиться с выводом Х. Камона Аснара о том, что творчество Хуана де Толедо воплощало лишь первую фазу (между 1550—1570) нового стиля контрреформации, где строгая нормативность итальянизированных форм еще не сложилась в законченную систему<sup>7</sup>. Вместе с тем ренессансная пластическая концепция, из которой продолжал исходить Хуан де Толедо и которая должна была получить наглядное выражение в декоративном убранстве ансамбля, вероятно, уже не соответствовала духу времени и вкусам монарха. Нет необходимости доказывать, насколько огромную роль здесь сыграл Хуан де Эррера, не только существенно изменивший первоначальный замысел зодчего, но и подчинивший все сооружение единой во всех деталях новой образной системе.

И все же задуманный Хуаном де Толедо ансамбль, хотя и резко отличался от осуществленной постройки, заключал в себе ее план, выдержанный в принципах строгой симметрии. При всей приверженности Хуана де Толедо итальянской традиции этот



план оказался совсем необычным. Он представляет собой гигантский прямоугольник со сторонами 208 x 162 м, рассеченный главной осью, которая акцентирует вход с запада на восток. Лишь в восточной части выделен небольшой выступ, где находились личные апартаменты короля. В каждом из отсеков расположение зданий и внутренних дворов подчинено основному принципу деления плана на геометрически правильные прямоугольные ячейки. Ансамбль завершает увенчанный куполом собор Сан Лоренсо.

План Эскориала — прямоугольник с четырьмя башнями (высота 56 м) по углам — обнаруживает близость к планам старых испанских алькасаров. Такие дворцы-крепости, воздвигаемые в древних городах Испании, составляют наследие национальной архитектуры, восходящее к далеким истокам.

Однако современные испанские исследователи стремятся обнаружить более сложный, многосоставный характер происхождения общей композиции Эскориала и его плана. Некоторые высказанные им предположения довольно любопытны. Гипотеза Луиса Мойя Бланко исходит из замечания Хосе Сигуэнсы о том, что строительство Эскориала было задумано Филиппом II как своеобразное возрождение на испанской земле библейского храма царя Соломона в Иерусалиме. Эта мистическая идея, казалось бы далекая от какого-либо конкретного прообраза, поскольку храм Соломона бесследно погиб, по мнению Бланко, не имела в XVI веке характера отвлеченной метафоры, а находила реальную почву, базируясь на древней архитектурной традиции стран Переднего Востока в сооружении различных замков. Возможно, продолжает исследователь, что планы этих сооружений, известные еще в средние века христианским пилигримам, крестоносцам и мусульманским путешественникам, могли попасть в руки Филиппа II.

Гипотеза Бланко содержит немало искусственных построений. Следует предположить, что если план Эскориала пришел с Востока, то в первую очередь путем местной традиции, восходящей к древнему восточному прототипу. Точка зрения исследователя интересна своей ярко выраженной тенденцией, отрицающей ренессансный, классический характер Эскориала<sup>8</sup>.

В то же время Секундино Суасо Угальде находит в плане Эскориала влияние больших испанских госпиталей, которые сооружались в эпоху Католических королей в конце XV — начале XVI столетия (госпиталь Санта Крус в Толедо, 1494; госпиталь в Гранаде, 1511). Четкий симметричный план в виде креста, образующий систему замкнутых прямоугольных дворов и обходных галерей, купол в центре — все, что придает этим сооружениям строгое структурное единство, по мнению исследователя, было повторено в Эскориале<sup>9</sup>.

Так или иначе, предложенный Хуану де Эррере план ансамбля с его точными параметрами представлял собой как бы те исходные данные, с помощью которых он должен решить сложнейшую архитектурную задачу. И зодчий решил ее блестяще.

Следуя стремлениям короля к простоте, строгости и авторитарности, Хуан де Эррера увеличил все здание, удвоив число этажей и объединив четыре фасада на одном уровне общим карнизом. Он достиг редкой соразмерности четкого силуэта и объемно-пространственной композиции всего комплекса. Так, Хуан де Эррера очень верно нашел пропорциональное соотношение между куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов. Решение этих колоссальных пятиэтажных фасадов — одно из самых смелых новшеств испанского зодчего. Выразительность фасадов строится на подчеркнутом лаконизме гладкой, словно уходящей в бесконечность плоскости стены. Часто расположенные окна и горизонтальные тяги здесь — не украшения, а необходимые элементы композиции, подчиненные общему широкому движению, его единому, мерно повторяющемуся ритму. Многочисленные постройки Эскориала, выдержанные Хуаном де Эррерой в одном монументальном стиле, включены в четкую геометрическую систему архитектурного комплекса. Дух ясной математической логики пронизывает образ Эскориала, определяет язык его пропорций, ритмический строй, детали и формы, сведенные к простым геометрическим телам — кубу и шару. Нельзя не восхищаться мастерством архитектора, так глубоко почувствовавшего идеалы своего времени, а также своеобразием его личности, примечательной во всех отношениях.

Уроженец селения Мобельян провинции Сантандер в Астурии, Хуан де Эррера прошел сложный жизненный путь, в котором преобладала не столько творческая, сколько придворная и военная карьера. Но Хуан де Эррера был человеком ренессансного склада, он сумел подчинить обстоятельства жизни неумемной тяге к знаниям и универсализму интересов. Получив прекрасное гуманитарное и философское образование в Вальядолидском университете, Хуан де Эррера сочетал глубокое увлечение архитектурой с обстоятельными занятиями точными науками, особенно математикой. Состоя в личной свите тогда еще инфанта Филиппа, а затем участвуя в военных экспедициях, он посетил Фландрию, Германию и дважды Италию, где вошел в круг широких проблем архитектуры своего времени и смог тщательно изучить произведения античности и великих зодчих итальянского Возрождения. Аналитический, философский характер мышления Хуана де Эрреры, выдающегося теоретика архитектуры, не препятствовал тому, что в своей деятельности он обнаружил себя отличным и опытным практиком, обогатившим искусными изобретениями и новшествами технику строительства Эскориала.

Образ знаменитого ансамбля в сильнейшей мере несет отпечаток личности Хуана де Эрреры, сочетавшего яркий талант зодчего и аналитический ум математика, строгую дисциплину кадрового военного и пронизательную бесстрастность придворного.

Но образ Эскориала настолько сложен и многозначен, что он не укладывается в рамки представлений о блестяще решенной математической задаче или великолепно сыгранной шахматной партии, хотя мастерство его создателей и может вызвать подобное впечатление. Памятник этот требует более обстоятельного рассмотрения.

\*\*\*

В истории испанского зодчества Эскориал является первым образцом архитектурного ансамбля. Ему предшествовала только Альгамбра, ансамблевое решение которой принадлежит не европейской, а восточной традиции.

Вместе с тем применение к Эскориалу понятия «ансамбль» требует уточнения — это ансамбль, в котором выражена одна главная тема, а именно — монастырь. Уже издали, когда все сооружение раскрывается в своей объемно-пространственной композиции, видно, что основной образной доминантой здесь становится собор, возвышающийся над гранями каменного прямоугольника. Вблизи откосы стен с башнями по углам напоминают монастырские крепостные укрепления. А главный западный вход, подражающий фасаду церкви, как бы сразу дает тон всему сооружению, подчеркивая его культовый характер.

То, что Эскориал представляет собой ансамбль-монастырь, закономерно вытекает из истории его создания. Образ христианского храма господствует над образом резиденции, что очевидно при сопоставлении Эскориала с Версалем, с Уайтхоллом, с парижским Домом инвалидов (возникшим не без влияния Эскориала), то есть с ансамблями, где преобладало светское начало.

Однако образ Эскориала не исчерпывается впечатлением укрепленного монастыря. С одной стороны, каждый его фасад воспринимается не как стена конкретной постройки, а как стена общей крепости, включающей в себя ряд зданий. Но в то же время стены архитектурно организованы четким членением на этажи и ритмом многочисленных окон. Все сделано для того, чтобы лишить эти стены косной тяжеловесности крепостных сооружений средневековья. Главную роль здесь играет природный материал — гранит: его цвет, масштаб каменных блоков, характер кладки.

Эскориал, подобно пирамидам Древнего Египта, вмещает в себя множественность аспектов образа камня: ощущение мощи, непоколебимой тверди, бессмертия и вечности и вместе с тем подавления, преграды, могильного знака, символа смерти. Гранит составляет в ансамбле как бы основной лейтмотив, скелет и плоть здания, его существо, которое, даже когда кажется скрытым, напоминает о себе то сводом, пересечением арки, то обрамлением окна или двора, угла или лестницы.

Строители умело использовали особенности гранита, материала твердого, малоподатливого, непригодного для мелких деталей, тяготеющего к широким плоскостям и резко подчеркиваю-

тым граням и в обработанном виде наделенного холодноватой репрезентативностью. К тому же эскориальский гранит отличается прекрасным светло-серым, стальным оттенком. Сейчас тон сооружения кажется слегка желтоватым, но сквозь «загар» веков проступает этот серебристый цвет камня. Внутренний каменный костяк здания, подобно складкам, швам и сгибам человеческой одежды, сохраняет первоизданную чистоту тона.

Ранее уже упоминалось, что Эскориал кажется не сумрачным, а светлым, и в подобном впечатлении главную роль играет цвет его гранита, в котором есть что-то бесстрастное и беспощадное.

Все сооружение сложено из не крупных прямоугольных гранитных блоков, которые тесались в местных каменоломнях; способы их обтесывания и прилаживаний друг к другу изобрел Хуан де Эррера. Удивительно ровная и гладкая кладка вызывает восхищение. Хосе Сигуэнса писал, что Эскориал словно сложен из одного камня<sup>19</sup>. Но впечатление монолитности лишено стихийной природной силы, видно, как оно возникло в результате долгой и кропотливой работы, искусного и тяжелого труда воздвижения камня за камнем, блока за блоком. То, что Эскориал именно построен из тесаного гранита, особенно заметно по контрасту с причудливыми нагромождениями голых и таких же светло-серых, но не тронутых человеком диких скал Сьерры.

Сама проблема связи Эскориала и окружающей его природы оказывается значительно сложнее, нежели принято считать. Обычно указывается, что ансамбль мастерски вписан в пейзаж, слит с массивом гор и пустынной речной долиной. Все это давно стало традиционным. Нельзя отрицать факт подобной вписанности, в чем проявилась целеустремленная воля создателей комплекса, стремившихся подчинить природу своему творению. Но в данном случае скорее можно сказать, что архитектурный памятник и пейзаж не столько слиты, сколько противопоставлены друг другу. Один из аспектов ансамбля-монастыря находит здесь наглядное преломление. В Эскориале преобладает чисто монастырское восприятие природы, которая изолирована от человека. Стоит подойти к любому из окон здания, откуда открывается чудесный вид на синееющие хребты Сьерры-де-Гвадарра-

мы, лысые, изредка поросшие сосновым лесом скалы, дубовые, буковые и тисовые рощи, чтобы убедиться, как отдален от нас этот мир. Можно бесконечно созерцать прекрасные пейзажи, возникающие словно картины в деревянных рамах окон, вдыхать свежий воздух, ловить отблеск горного света в холодной ясности эскориальских покоев, но при этом чувствовать себя узником, запертым в гранитных стенах.

В Альгамбре «усмирение» природы — лишь один из многочисленных аспектов ее бытия, и в целом природа обращена к человеку, щедра и благосклонна к нему, составляет жизненную среду его существования. Напротив, в Эскориале ощущение природы допущено в ансамбле только в искусственном, подчиненном виде через внутренние дворы и садовые партеры. Во времена Филиппа II король и монахи любили создавать здесь пышные цветники. Традиция восточного садового искусства преломлялась через призму типично монастырского чувства природы. Хосе Сигуэнса описывает великолепие этих цветущих садов, их щедрую красочность и искусную планировку, благодаря чему при взгляде из высоких окон дворца они казались «прекрасными коврами, привезенными из Турции, Каира или Дамаска»<sup>11</sup>.

Самый обширный и архитектурно безупречный внутренний двор Эскориала — созданный Хуаном де Эррерой так называемый Двор евангелистов, примыкающий к собору с его южной стороны, а на востоке — к монастырю. В плане он образует квадрат со стороной 45 м. Двор окружает двухъярусная крытая галерея, обрамленная в нижнем ярусе полуколоннами дорического, а в верхнем ярусе — ионийского ордера. Ярусы отделены друг от друга широкими горизонталями архитрава и общего, увенчанного балюстрадой карниза. Открытая аркада теперь замурована, и только наверху оставлены небольшие просветы с решетками, сквозь которые в галерею входит солнечный свет. То, что галерея закрыта, усиливает впечатление замкнутости двора в отличие от других, меньших по размерам внутренних двориков. В настоящее время Двор евангелистов почти недоступен для обозрения (он виден только из окон Зала капитула). Когда аркада была открытой, Двор евангелистов был самым крупным красивым монастырским патню, включенным в композицию Эс-

кориала. Его название произошло от так называемого Колодца евангелистов, воздвигнутого Хуаном де Эррерой в 1586 году в центре двора в виде небольшого храма. Возможно, зодчий вдохновлялся Темпьетто Браманте, хотя и переосмыслил итальянский прообраз глубоко по-своему. Это увенчанное куполом и световым фонарем сооружение украшено балюстрадой и в нишах — статуями евангелистов работы Хуана Монегро. Храм обладает сложным и прихотливым очертанием (в плане октагон с вписанным крестом), как бы превосходящая динамичные композиции барокко. Однако и здесь Хуан де Эррера сохраняет единство стиля, умело связывая постройки со всем ансамблем.

Колодец евангелистов, казалось бы тяготеющий к замкнутому объему, оказывается рассеченным по центральным осям внутренним крестом плана и напоминает не столько Темпьетто Браманте или барочный павильон, сколько тип древнеримского тетрапилона, то есть здания с четырьмя сквозными входами. В свою очередь, мотив прямоугольных бассейнов, расположенных по четырем сторонам этого внутреннего креста, еще отчетливее включает здание в четкую геометрическую систему всего архитектурного комплекса. Можно найти немало прямых созвучий в деталях, очертаниях и формах храма с общими элементами архитектуры Эскориала, особенно с гранитной громадой собора. Здесь наглядно видно, что масштабы и пропорции, которые в Колодце евангелистов как будто соотнесены с человеком, на самом деле приравнены к гигантским масштабам всего ансамбля. Двор был пышнее всего украшен во времена Филиппа II прекрасными цветниками. Но садовые партеры также следовали строгому геометризму общей композиции в рисунке газонов, в очертаниях кустарников, подстриженных в формах шаров и пирамид, и низких плоских бассейнов.

Этот искусственный и также построенный аспект природы встает промежуточным звеном перед тем, кто смотрит из окон Эскориала на распростертый и как бы застывший на почтительном расстоянии прекрасный пейзаж. Вертикали стенных граней, их острые углы и горизонталы партеров, обходных галерей внутренних дворов образуют вслед за очертаниями окна словно вторую раму, «кадрируя» и отдаляя зрелище вольного мира.

Из Галереи для выздоравливающих, которая примыкает к южному фасаду, открывается вид на покрытый низкими боскетами зелени партер, который тянется вдоль всего фасада по выложенной каменными плитами площади с невысоким гладким парапетом. Ниже уровнем расположены плоский прямоугольный бассейн и длинный плодовый сад. В юго-западном углу помещается монастырский госпиталь, и монахи после перенесенной болезни, гуляя в галерее, могут любоваться величественной, как будто уходящей в бесконечность перспективой. Но, даже выйдя из каменного плена Эскориала на солнце и воздух, люди не чувствуют близости к природе, по-прежнему отделенные от нее сочетанием архитектурных масс и плоскостей. Само движение по партеру вдоль фасада бесцельно, оно повторяет, лишь слегка варьируя, почти одни и те же зрительные впечатления.

Принцип движения составляет основную концепцию пространства в эскориальском комплексе. Помещения строятся по центральным осям, а связь между ними осуществляется путем длинных непрерывных переходов — клаустро. Ритм архитектурной композиции идет в горизонтальном направлении. Система пространства Эскориала, его протяженность объясняют вытянутые формы залов и покоев, в чем-то схожих с теми же обходными галереями и освещенными, подобно аркадам, с правой либо с левой стороны часто расположенными окнами. В непрерывном продвижении есть оттенок иллюзорной активности; замкнутое строго ограниченным и как бы сжатым пространством всего комплекса, оно напоминает движение в лабиринте. Эта ассоциация подкрепляется и тем, что компартименты ансамбля в той или иной мере сходны между собой, соотношение архитектурных элементов строится на принципах тождественности и подобия, а в ритмическом строе преобладает повторение одних и тех же форм и мотивов.

Метрическое членение или рядоположность — одна из главных особенностей архитектурного образа Эскориала. Некоторые исследователи видят в этом влияние восточной традиции. Но метрический принцип отличал и архитектуру эпохи Возрождения. Здесь же он нарочит, почти навязчив.



Современниками строительства Эскориала, для которых архитектура Древнего Рима служила высшим воплощением концепции величественного, испанский памятник признавался сооружением, равноценным памятникам античности. Действительно, огромные массы здания с его четкими объемами, как и вся его простая и безупречно правильная композиция, оставляют сильное впечатление. И тем не менее в архитектуре Эскориала нет подлинной пластичности, того ощущения очеловеченности и внутренней мощной энергии, которое подразумевал Микеланджело, говоря о сходстве архитектурных элементов с человеческим телом. Напротив, здесь повсюду господствуют язык геометрии и незыблемый принцип плоскостности.

Дело не только в том, что выразительность фасадов, как было отмечено ранее, строится на впечатлении огромной, словно уходящей в бесконечность плоскости стены и что во всем комплексе господствует образ гладких каменных массивов, лишенных декоративного убранства. В плоскостном характере архитектуры Эскориала отсутствует ощущение телесности и активности. Обратимся, например, к западному, входному фасаду ансамбля — одному из лучших созданий Хуана де Эрреры.

На плоском фасаде расположены три входа — главный, в центре, ведет в собор, боковые — в коллегию и монастырь. Издавна принято считать, что главный портал, напоминая портал римской церкви Иль Джезу, предвосхищает барокко и приставлен к стене здания подобно ретабло, как это имело место в архитектуре раннего и зрелого платереска. Однако подобные утверждения далеки от истины.

Главный портал — это действительно увенчанный фронтоном двухъярусный фасад иезуитской церкви, исходным образцом для которой послужила знаменитая Иль Джезу Виньолы. Сопоставление двух фасадов в высшей мере поучительно.

Если фасад Иль Джезу (как известно, созданный Джакомо делла Порта в 1575 году) полон пластической силы и мощной энергии, то в портале Эскориала при его некоторых новых протобарочных элементах видно, в какой холодной и пассивной тональности решает испанский зодчий архитектурный образ. Он намеренно обесценивает здесь мотив могучего завитка гибких

волют, отказывается от внутреннего напряжения архитектурных форм, от их пластической игры, целиком подчиняя всю архитектурную структуру портала принципу плоскостности. Исконно испанский контраст декоративного, пластически богатого пятна и гладкой стены переосмыслен Хуаном де Эррерой, его портал не приставлен, а утоплен в стене, слит с ней, включен в ее иррациональную динамику. Как выразительно в данном случае выглядят излюбленные зодчим полуколонны, массивные тела которых словно не в силах оторваться от стены, обрести завершенную пластику своих форм. Как настойчиво помещает он, противник всяких декоративных излишеств, ложные окна и пустые неглубокие арки-впадины в простенках между колоннами — все, что усиливает ощущение плоскости, отмечает ее метрический, монотонный отсчет в пространстве.

Три портала (боковые — меньшей величины и более скромные, но сходные по формам и очертаниям), как и все здание, объединены общим карнизом. Его тяжелая горизонталь, особенно выявленная на главном портале, держит плоскость фасада. Строго по вертикали над входом, в верхнем ярусе, находится ниша, почти целиком занятая четырехметровой статуей св. Лаврентия из камня, белого мрамора и позолоченной бронзы, ниже, под ней, — плоский каменный герб австрийского дома. Увенчанный шарами фронтон слегка выступает над линией высоких шиферных крыш, прорезанных чердачными окнами. Выше вздымается громадный купол собора с его двумя массивными колокольнями. На углах фасада квадратные башни со шпильями, подобно острым мечам, вонзаются в небо. Прямые линии крыш, карнизов, фронтонов, оконных проемов перемежаются с округлыми формами купольных завершений, ниш, каменных шаров, арочных проемов и углублений. Перед фасадом расположена гладкая, огромная, вымощенная каменными плитами открытая площадь. Тот, кто должен войти через главный вход в Эскориал, невольно замедляет шаги при виде открывающегося перед ним величественного зрелища.

Между тем при сильной протяженности фасада (более 200 м) размеры входного портала невелики, особенно по сравнению с римскими церквями эпохи барокко. Но здесь, как и всюду в Эскориале, отдельные архитектурные части обретают мас-

штабность и силу выразительности не сами по себе, а в единстве целого, в системе всего ансамбля, в соотношении с окружающим грандиозным пространством.

Западный фасад Эскориала заключает в себе почти все то, что получает дальнейшее развитие во внутренней структуре здания.

Затененный и узкий арочный проход ведет в большой прямоугольный двор собора, называемый Двором царей. На его восточной стороне расположен фасад собора, по продольным краям — лапидарные фасады монастыря и семинарии. Все они делятся на четыре этажа, покрыты высокими шиферными крышами и объединены одной линией карниза. Пространство двора замкнуто окружающими зданиями. Через двор идет движение по продольной оси — от входов главного портала к входу в собор, который акцентирован тремя арочными проемами между шестью дорическими полуколоннами. От втягивающих в себя темных впадин взор поднимается к широкой горизонтали дорического антаблемента и тяжелому гладкому аттику фронтона. В пропорциях этой верхней несомой части есть что-то нарочитое, как бы нарушающее принципы ренессансной тектоники. Для оживления и облегчения пустой плоскости аттика в ней пробито окно, которое разрывает линию фронтона и по своим очертаниям переключается с округлыми завершениями входных ниш-просмов. Вместе с тем аттик служит как бы фоном для стоящих на высоких постаментах статуй ветхозаветных царей — Езекии, Иосафата, Иосии, Манассии, Соломона и Давида работы Хуана Баутисты Монегро. Именно их присутствием двор был обязан своим названием. И действительно, среди четких, ясных, холодных архитектурных форм и плоскостей эти колоссальные статуи сразу привлекают внимание.

Так же как у статуи св. Лаврентия на главном портале, головы и руки царей выполнены из белого мрамора, а их короны, скипетры и символические атрибуты — из позолоченной бронзы. Выдвинутые вперед на высоких постаментах, окутанные развешивающимися складками каменных одежд, фигуры представлены в эффектных позах. Но в отличие от шумной общительности и энергии барочной скульптуры эти статуи существуют в изоляции друг от друга, ни к кому не обращены, их жесты беспель-

ны, позы застыли, а экстатические возгласы, исторгаемые из раздерзанных уст, кажутся беззвучными.

После освещенного солнцем Двора царей собор встречает сумрачным низким нартексом, который по своей высоте вдвое ниже высоты собора, что объясняется тем, что над его искусно выложенным сводом расположен хор — место для монахов и духовенства. Продольная ось, рассекающая композицию Эскориала с запада на восток, ведет внутрь собора к главной капелле и алтарю. Подобный характер движения к святилищу, насыщенный контрастами затененных и открытых пространств, по мнению некоторых исследователей, восходит к далекой восточной традиции. Луис Мойя Бланко, сторонник этой концепции, находит даже известную аналогию между композицией Двора царей и альгамбрского Миртового двора<sup>12</sup>.

Но контрасты света и тени в эскориальском комплексе далеки как от прихотливого подвижного освещения мавританского зодчества, так и от предчувствия барокко. К Эскориалу применимы те общие, иные, чем в барокко, признаки архитектуры XVI века, о которых говорил Б.Р. Вишпер. В барокко связь с окружающей средой осуществляется активно: «Здание раскрывается, выступает наружу окружающему пространству, в архитектуре же XVI века — пассивно путем проемов и углублений... в фасадах зданий барокко тени образуются главным образом рельефом выступающих частей, тогда как в архитектуре XVI века это по преимуществу тени впадин и проемов»<sup>13</sup>.

В противопоставлении света и тени в Эскориале еще нет присущей барокко эмоциональной контрастности, таинственной игры воображения. Это особенно очевидно в интерьере собора, в огромном трехнефном пространстве которого боковые двухъярусные обходы и сорок четыре погруженные в сумрак алтарные капеллы не сразу привлекают внимание, все поглощено господствующей здесь «белой ясностью», по словам Х. Камона Аснара<sup>14</sup>.

После испанских соборов, нередко сумрачных, тесно заставленных и очень пышных, собор Сан Лоренсо производит необычное впечатление. Его интерьер (50 x 50 м) светел, прост и вместе с тем подчеркнута импозантен. Как во всем ансамбле, здесь господствует образ камня, светло-серого, гладкого и пре-

красно отесанного гранита. Каменными исполинами кажутся четыре столба с мощными арками, которые поддерживают сферический купол над средокрестием. Столбы прорезаны тягами пилястр, подчеркивающими вертикальную устремленность архитектурных форм, четкость их линий и плоскостность объемов. Сложенный из гладких квадров камня купол с фонарем, через который в собор льется ровный ясный свет, непривычно лапидарен, странно обнажен. Он расчленен двойными ребрами, что соответствует членению барабана парными пилястрами. Все архитектурные элементы приведены в строгое единство, господствует дорический ордер, строгий и торжественный, преобладает один цвет, цвет серого гранита, пол вымощен белым и серым мрамором.

Хуан де Эррера изменил первоначальный проект храма Пачотто из Урбино, который так нравился Филиппу II сходством с планом собора Св. Петра в Риме Микеланджело. В соответствии с испанской традицией и общим замыслом комплекса Хуан де Эррера превратил центрический план в базиликальный, усилив тем самым момент движения по продольной оси к алтарю. Стоит вспомнить, что Эскориал был не просто монастырем и королевской резиденцией, усыпальницей монархов и теологическим училищем. По замыслу Филиппа II Эскориал превратился в цитадель католической религии. В эпоху контрреформации главный алтарь Эскориала, олицетворявший священное таинство, приобрел подчеркнuto мистический смысл.

\*\*\*

В лишенном украшений интерьере собора Сан Лоренсо роль святилища акцентирована динамической протяженностью пространства, ритмическим нарастанием зрительных аспектов и освещением из купола. Наконец, особое значение приобретает само зрелище ретабло, как бы обрамленного и сжатого гранитными массами стен. Возвышаясь на широкой лестнице из темно-красного мрамора и достигая тридцатиметровой высоты, ретабло занимает всю абсиду до сводов. Алтарь действительно стал главным сокровищем собора. Но и здесь Хуан де Эррера не вышел за строгие рамки стиля, его замысел последовательно во-



*Алтарь Главной капеллы собора Сан Лоренцо*

площадью опытными мастерами, работавшими над созданием алтарной капеллы.

Ретабло (1579–1591) из темно-красного мрамора и темно-зеленой яшмы Тортосы представляет собой трехъярусную архитектурную композицию с фронтоном. Каждый ярус обрамлен согласно классической традиции колоннами, внизу — дорического, затем ионийского и наверху — коринфского ордера, капители колонн позолочены. Четкая уравновешенная композиция включает картины, которые были написаны Федерико Цуккарро и Пеллегрино Тибальди, а также статуи евангелистов, отцов церкви, апостолов Петра и Павла и венчающую алтарь группу распятия с фигурами Марии и Иоанна. Статуи были созданы миланскими мастерами, работавшими при испанском дворе, Леоне Леони и его сыном Помпео Леони.

Изваяния из позолоченной бронзы больше натуральной величины эффектно выделяются на фоне темных дорогих пород камня, выполняя здесь чисто декоративную роль. Перед алтарем находится дарохранильница в виде круглого храма из яшмы и золота работы итальянца Якопо да Треццо по рисунку Хуана де Эрреры.

Но для того чтобы представить себе эскориальскую скульптуру, надо войти в Главную капеллу. По сторонам алтаря расположены ниши, в которых заключены мраморные фронтоновые архитектурные композиции с колоннами и гербами. В центральных пролетах, образуемых дорическими колоннами, помещены бронзовые позолоченные скульптурные группы — слева коленопреклоненные фигуры Карла V, императрицы Изабеллы Португальской, их дочери инфанты Марии и сестер императора инфант Марии и Леоноры, а справа — короля Филиппа II, его четвертой, третьей и первой супруг — Анны Австрийской, Изабеллы Валуа и Марии Португальской с сыном, инфантом доном Карлосом. Статуи выполнены в 1592–1600 годах Помпео Леони, отлиты в Мадриде при участии миланских мастеров и Хуана де Арфе — представителя знаменитой династии испанских чеканщиков и ювелиров.

Как и его отец Леоне Леони, который служил Карлу V, создав ряд известных портретных и аллегорических изображений

императора и членов его семьи, Помпео Леони стал придворным скульптором Филиппа II. Он работал в Мадриде и Толедо, где, видимо, сблизился с Эль Греко, пользовался покровительством монарха, хотя ему и пришлось изведать, к счастью недолгое, пребывание в инквизиционной тюрьме. В Испании Помпео Леони в основном специализировался по созданию надгробий, среди которых статуи Великого инквизитора Фернандо Вальдеса (1576) и кардинала Эспиносы (1578) отличаются выразительностью характерного облика.

В изображении Карла V и его семьи Помпео Леони, несомненно, зависел от произведений своего отца, который к тому времени уже умер в Милане. Но в группе статуй Филиппа II, королев и инфант он работал самостоятельно, и при сопоставлении обоих памятников можно обнаружить их некоторое стилистическое различие.

Обычно указывается, что введение портретных статуй в эскориальский ансамбль создает иллюзию вечного присутствия царственных особ и их семей на происходящих в соборе мессах. Подобному впечатлению способствует точно найденный масштаб между статуями и формами архитектуры, а также и то, что эти архитектурные формы не столько обрамляют скульптурные группы, сколько как бы имитируют реальную среду, создавая изображение боковых капелл, из сумрака которых в освещенное пространство собора «вступают» фигуры, — не случайно бронзовые аналон и выдвинутые на передний план статуи Карла V и Филиппа II расположены за колоннами, у самого края ниши. Немалую роль играет и то, что боковые затененные пролеты ниши оставлены пустыми, что усиливает ощущение реальности среды, откуда фигуры «вышли», и вместе с тем придают их расположению в центре, между колоннами, некий оттенок случайности и непреднамеренности. Статуи достигают четырех метров в высоту, но в сочетании с нишами и архитектурными формами всей капеллы они теряют ощущение масштабности, как бы приближаются к земной мере.

Всем участникам этой торжественной мессы присущи спокойное величие, духовная отрешенность. Все представлены молящимися, как бы в том же эмоциональном и духовном состоянии, что и простые смертные, которые находятся в храме. При-



нято отмечать, что эти статуи напоминают живых людей. Однако то впечатление, которое они производят на зрителя, значительно более сложное.

Впоследствии, в XVII столетии, испанская пластика не раз вступала на опасный путь поисков иллюзорной реальности. Но в эпоху, когда был создан Эскориал, эпоху кризиса ренессансной гармонической концепции, классическое чувство меры еще сохраняло свою живую силу. Наступает какой-то предел, дальше которого воплощенная в эскориальских памятниках система художественного видения уже не делает ни единого шага, напротив, образное восприятие начинает разворачиваться как бы в обратном направлении.

Статуи выполнены с той высокой мерой совершенства, которая издавна отличала традиции обработки металла миланскими мастерами, особенно в изготовлении доспехов и оружия. Бронзовые узорчатые одеяния царственных особ, кружева и украшения, огромные, покрытые гербами царские мантии, применение смальты, позолоты, цветных камней — все создает богатейшую, массивную, декоративную оболочку, в которую заключены фигуры (эти части были съемными). Дробность чеканки и множество деталей не нарушают общего ясного силуэта групп, в чем немалую роль играют и особенности такого материала, как бронза с ее способностью выявлять резкие и острые очертания формы. Вместе с тем бронза, отражающая свет, и к тому же еще и позолоченная, придает статуям то впечатление отвлеченности, которое соответствует характеру их изображения. Щедрая драгоценная разработка поверхности усиливает впечатление недоступности, отдаленности самих образов от реального мира. Портретная достоверность участников мессы, передачей которой уверенно владел Помпео Леони, выступает здесь в идеальном, преображенном аспекте. И застывшие сверкающие изваяния на фоне темных впадин ниш кажутся не более живыми, чем золотые статуи главного алтаря.

Скульптурные группы эскориальской капеллы — своего рода предчувствие типичной для барокко пространственно-динамической взаимосвязи между пластикой, архитектурой и окружающей средой. Но их решение в основном еще связано традицией раз-

вертывания изображения на плоскости, господства единой точки зрения на статуарную пластику. В то же время связь с архитектурными формами в отличие от барокко пассивна и, как было отмечено ранее, отличается своеобразной иллюстративностью.

С первого взгляда, находясь в главной капелле, не сразу можно отдать себе отчет, что статуи испанских монархов и их семей представляют собой оригинально решенные, но в своей основе обычные надгробные памятники. Особенность их состоит в том, что они расположены не над гробницами, а как бы символически олицетворяют то, что скрыто под землей.

Под главной капеллой находится Пантеон королей, сооружение которого послужило для Филиппа II одним из поводов строительства Эскориала. В 1574 году со всех концов Испании двинулись траурные кортежи, которые везли останки коронованных особ Габсбургского дома в Эскориал, в здание его старой церкви. Пантеон не был завершен при жизни Филиппа II, а значительно позже, при его внуке Филиппе IV, в 1654 году. Подземное восьмиугольное помещение из темно-серого и розового блестящего мрамора, озаренное светом позолоченных светильников, было создано итальянским архитектором Джованни Баттистой Крешенцо в стиле раннего барокко. Оно отличалось от стиля Эскориала, но, может быть, сумело вобрать черты его прозаизма — в том, как массивные темные саркофаги на золотых львиных лапах расставлены один над другим по полкам, есть что-то от деловитого духа дворца-канцелярии Филиппа II.

Скульптурные группы Главной капеллы ненавязчиво и все же достаточно ясно напоминают о своем мемориальном назначении. Над каждой из ниш расположены три богато украшенные двери — как бы входы в ложные склепы. На черном мраморе, которым ниши облицованы внутри, начертаны строгие золотые надписи, своего рода прообразы надгробных стел. Сами статуи представлены в традиционных для многих испанских надгробий молитвенных позах. В их застылости, вневременности — не столько чопорность этикета, сколько скованность небытием, неподвижность надгробного монумента.

Скульптурные изображения испанских монархов и их семей, которыми, видимо, немало восхищались современники, при-

надлежат к числу наиболее интересных художественных созданий Эскориала, хранящего в своих стенах не так уж много произведений пластики. Обычно это отдельные станковые работы, в их числе знаменитое распятие Бенвенуто Челлини, подаренное флорентийским герцогом Франческо Медичи Филиппу II. Создание скульптурных групп в ансамблевом решении Эскориала оказалось по плечу только Помпео Леони, который среди работавших здесь итальянских мастеров маньеристического направления был одним из самых даровитых. В отличие от других произведений искусства, украсивших Эскориал, статуи обоих Леони отличались более сложным многоплановым решением образа, некоторой игрой воображения.

Стиль Хуана де Эрреры, названный «desornamentado» (безорнаментальный), не препятствовал украшению стен и сводов Эскориала монументальными росписями. Их создавала большая группа приезжих иностранных мастеров (в самой Испании эта область живописи не получила широкого развития). Росписи Эскориала исполнялись в несколько этапов; основной относится к последним десятилетиям XVI века, когда в Эскориале работали итальянцы Пеллегрини Тибальди, Федерико Цуккаро, Лука Камбиазо, Ромуло Чинчинато, Никколо Гранелло, Фабрицио Кастелло, Бартоломео Кардуччо и другие. Уже значительно позже, в конце XVII столетия, в царствование последнего Габсбурга Карла II, росписи свода главного нефа собора Сан Лоренсо, а также свода и фриза парадной внутренней лестницы создал мастер итальянского барокко Лука Джордано. Огромные бравурные фрески Луки Джордано с развевающимися облаками, летящими фигурами и шумными апофеозами земной и небесной власти принесли этому живописцу известность в Европе. Он настолько успел набить руку в изготовлении подобных трафаретно-парадных и безличных изображений, что получил прозвище *Fa presto* (делай быстро). Его фрески совершенно чужды образной системе Эскориала, хотя, возможно, Лука Джордано своей опытной демагогией и превосходил подчас беспомощные работы итальянских маньеристов. В литературе их произведения обычно оцениваются пренебрежительно.

И в самом деле, приглашенные в Испанию мастера были в основном посредственными эпитгонами Микеланджело и Рафаэля,

представителями той придворно-академической линии позднего маньеризма, которая свидетельствовала об упадке традиции монументальной живописи в самой Италии. Характерно, например, что Лука Камбиазо, который в своих созданных в Италии картинах и рисунках пытался даже интересно экспериментировать, обнаружил профессиональную неподготовленность, работая над эскориальскими фресками. Лука Камбиазо, более известный в Испании под именем Лукето, расписал огромный свод над хором в соборе Сан Лоренсо. Занимающая весь потолок статичная «Глория» производит впечатление неумелости и архаизма. Очень светлая, пестрая, разномасштабная и не согласованная в целом фреска изображает наивную небесную иерархию, где среди аккуратно расставленных облаков на фоне резких просветов ультрамаринового неба рядами восседают праведники и ангелы. Но странным образом этот беспомощный плафон не выпадает из образной системы эскориальского ансамбля. Образуя холодные красочные пятна на своде, он оживляет его строгую гладкую поверхность. Возможно, «белой ясности» собора, его логической структурности создания Лукето (который к тому же расписал здесь свод Главной капеллы) как-то подходили своей наивной условностью, декоративной нейтральностью.

В некоторых росписях Эскориала есть даже что-то забавное и по-своему привлекательное. Так называемый Зал битв представляет собой длинный зал-галерею, крытый цилиндрическим сводом. Светлый потолок расписан изящными гротесками в помпеянском стиле, а вдоль внутренней стены (длина 55 м) тянется почти сплошная фреска, изображающая битву при Игеруэле в 1431 году, победу над маврами войск короля Хуана II близ Гранады. На другой стороне между окнами в простенках запечатлены эпизоды сражений Филиппа II в Пикардии и две военные экспедиции на Азорские острова, где представлены все суда и барки того времени. Зал битв — создание Никколо Гранелло и Фабрицио Каstellо, которые много работали и в других помещениях Эскориала, расписывая их потолки гротесками, новой, по словам Хосе Сигуэнсы, манерой живописи в Испании<sup>15</sup>. Батальная композиция в Зале битв явилась их самой фундаментальной работой.

Эта грандиозная фреска (1593), разбитая на тесно связанные между собой восемь регистров, подражала средневековой шпалере, найденной во времена Филиппа II в Алькасаре Сеговии и впоследствии утерянной. То, что художники имели прообразом именно шпалеру, подчеркнуто не только самим ковровым характером изображения, как бы застилающим всю плоскость стены, но и рядом деталей. Наверху фрески проходит широкая кайма, «прибитая» к стене, там, где проемы дверей прерывают повествование, живописцы спешат «отогнуть» ковер, изображая его спускающиеся складки, внизу также обозначена кайма с бахромой.

Роспись — светлая, пестрая, дробная, написанная блеклыми розово-оранжевыми, голубовато-зелеными красками, изображение дано как бы с птичьего полета или даже на своеобразном вираже, когда земля идет слегка вкось к горизонту, естественно, без всякой линейной и цветовой перспективы. Рассказ исключительно подробен, многословен и детален, он читается по мере продвижения по залу, как бы включая в ритм происходящих событий.

Повествование начинается с изображения испанского военного лагеря с множеством полосатых шатров, окруженного частоколом. Вокруг лагеря стоят и лежат коровы и быки, своего рода олицетворение живого провианта, пасутся кони, сидит пастух. Мотивы идиллического окружения не омрачены видом далекой виселицы с фигурой повешенного. От лагеря начинается движение войск — стройные, словно расчерченные ряды кавалерии и пехоты с пиками, идущие нога в ногу в одном направлении. Темные крупы лошадей перемежаются со светлыми, разрозненности отдельных фигурок противопоставлена слитность большого войска. Чтобы разнообразить ритм, живописцы изображают в верхней части отдельно скачущих всадников. Точка зрения сверху помогает охватить взглядом продвижение всего войска, а повторение одних и тех же мотивов подчеркивает его единство, исправку, дисциплину, наступательный порыв.

Затем испанцев встречают первые защитники Игеруэлы, завязывается ожесточенная битва, после изображения которой наступает некоторая пауза, и вот уже борьба снова вспыхивает

у стен прекрасного мавританского города с крепостными квадратными башнями и фантастическим дворцом на холме. Среди пышных садов предместий, под широкими купами деревьев, среди белых домов с черепичными крышами скачут христианские рыцари — Игеруэла взята, завоевана испанским оружием.

Повествование достаточно увлекательно, но не следует искать в нем хронологической точности и исторической правды. Роспись изображает и разновременность, и одновременность событий, она дает и общую картину борьбы испанцев с маврами, и вместе с тем ее последовательное развитие — начало, кульминацию, конец. Смена эпизодов лишена стремительной динамики, каждый кадр как бы остановлен, застыл, что придает движению статичный, торжественный, словно навсегда слитый с каменной плоскостью стены характер. Роспись напоминает и нарядную поблекшую шпалеру, и строго прочерченную топографическую карту. Это произведение обычно высоко оценивается благодаря возможности познакомиться со старинной дислокацией войск, видами оружия, знамен, штандартов, конской упряжи и вообще всей военной техникой. Но нельзя не признать, что фреска в Зале битв при всей ее наивности и архаизме не менее интересна и как художественный документ эпохи, ее создание в данном архитектурном пространстве образно оправдано и выразительно.

Несомненно, самым профессиональным мастером монументальной живописи в Эскориале был Пеллегрино Тибальди (1525—1596), который получил в Италии известность и как архитектор. Почерк Тибальди сразу выделяет его среди итальянских соотечественников в Эскориале. Работая здесь между 1586 и 1593 годами, он расписал потолок библиотеки, аркаду парадной лестницы и создал большую серию фресок, посвященных истории Нового Завета, в аркаде внутренней стены нижней галереи Двора евангелистов.

Эскориальская библиотека — сокровищница интеллектуальной жизни Испании — занимала одно из первых мест в Европе по собранию редких рукописей. Филипп II уделял ей большое внимание. Его агенты рассылались по городам Европы для пополнения ее фондов. В дар королю были переданы некоторые богатей-

шие коллекции, как, например, в 1576 году коллекция библиофила дона Диего де Мендосы, испанского посла в Италии. Многие из книг попали в Эскориал после конфискации имущества еретиков. Здесь хранились сочинения по философии, истории, теологии, различным видам науки, собрания церковной музыки и поэзии, старинные, украшенные миниатюрами манускрипты, среди них немало восточных, средневековые псалтыри и кодексы, гравюры и рисунки великих мастеров Возрождения — Микеланджело, Тициана, Рафаэля, Дюрера. Библиотека славилась рукописями греческих, латинских, арабских и еврейских авторов.

Ее помещение принадлежит к числу наиболее привлекательных в Эскориале. Как и все помещения такого типа в ансамбле, библиотека представляет собой вытянутый в длину (52 м) невысокий зал, перекрытый цилиндрическим сводом на полукруглых подпружных арках, которые опираются на пилястры, членящие стены. Библиотека ярко и ровно освещена с двух сторон окнами в отличие от других помещений, где свет падает либо справа, либо слева (Зал битв, сакристия, Зал капитула, королевские покои). В простенках расставлены массивные красивые дубовые шкафы, созданные Джузеппе Флекой по рисункам Хуана де Эрреры. Они напоминают небольшие храмы с дорическими колоннами, триглифными фризами и шарами. В шкафах поставлены золотообрезные книги в драгоценных густо-синих, красных, черных и темно-зеленых кожаных переплетах, украшенных тончайшим золотым узором тиснения. В центре зала — ряд мраморных и яшмовых столов с витринами, где хранятся самые редкие рукописи.

Помещение библиотеки создает ощущение соразмерного, спокойного пространства. Ее свод, распалубки, люнеты расписаны Пеллегрини Тибальди, а фриз, идущий над шкафами, — Бартоломео Кардуччо. В основу росписи библиотеки положена сложная аллегорическая система, разработка которой, вероятно, принадлежала Хосе Сигуэнсе, в чем он основывался на трудах Ариаса Монтано, испанского гуманиста той эпохи. В средней части свода представлены аллегории семи свободных искусств — Грамматики, Риторики, Диалектики, Арифметики, Музыки, Геометрии и Астрономии. Каждое аллегорическое олицетворение получает дальнейшее развитие в изображениях на распалубках, в тим-

панах, в сценах живописного фриза. Аллегориям соответствуют образы античных философов, риториков, ученых и поэтов. Аллегория Музыки иллюстрируется историями Орфея и Эвридики, Давида и Саула. В аллегориях Грамматики включено изображение Антонио де Небрихи, испанского ученого XVI столетия, автора знаменитого труда «Искусство кастильского языка». В лонетах боковых простенков представлена Философия в окружении Сократа, Платона, Аристотеля и Сенеки, уроженца Испании, с другой стороны — Теология в окружении отцов церкви Амвросия, Иеронима, Августина и Григория. Все аллегории олицетворены в образах молодых мощного сложения женщин. Роспись насыщена чисто декоративными фигурами обнаженных атлетов, атлантов, путти, медальонами и гротесками, архитектурные элементы выполнены средствами живописи.

Тибальди не скрывал, что подражает здесь росписи плафона Сикстинской капеллы Микеланджело не только в общей композиции, но и во множестве деталей. Это сходство высоко ценилось, ибо тщательное изучение классического итальянского искусства, и особенно Микеланджело, свидетельствовало об эрудиции мастера.

Итальянцам казалось, писал Хосе Сигуэнса, что сам Буонарроти пришел, чтобы написать этот потолок<sup>16</sup>.

Но следование эпитафии великому образу всегда порождает что-то раздражающее, пародийное, и поэтому плафон Пеллеgrино Тибальди должен рассматриваться вне каких-либо сопоставлений. Он и являлся совершенно иным, чисто декоративным и абсолютно внешне понятым произведением монументальной живописи. Как и в предыдущих случаях, живопись Тибальди включилась в эстетическую концепцию Эскориала, во всяком случае, не мешая и не противореча ей, подобно барочным плафонам Луки Джордано.

Сама по себе роспись Тибальди неприятна. Уверенно написанные фигуры подчеркнута объемны, недаром живописец так акцентирует округлые, словно выпирающие формы — шары, колени, развитые мускулы, головы, круглящиеся складки одеяний. Но в то же время в фигурах и предметах не чувствуется пластичности, в их объемности угадывается что-то глыбообразное, ока-



меневшее. Все изображение овеяно безличной, внеэмоциональной бесстрастностью. Живопись нарочито условна по колориту и лишена тонального единства, преобладают ядовитые зеленые, синие, красно-оранжевые, розовые тона, но при яркости они кажутся странно обесцвеченными.

В нижней галерее Двора евангелистов Тибальди при участии Ромуло Чинчинато и своих учеников создал цикл из сорока шести фресок. Эти блекло-яркие росписи как бы вправлены в арочные обрамления серого гранита. Умение Тибальди связать живопись с формами архитектуры сказалось здесь, пожалуй, всего нагляднее.

Маньеристическая живопись Эскориала рассматривается обычно в значительной мере изолированно. Сама по себе она действительно не представляет художественной ценности. Но такой тип живописи, видимо, более всего подходил к эскориальскому комплексу, сливался с его особой атмосферой.

Находясь в Эскориале, трудно преодолеть ощущение, что внутри реального мира создано некое искусственное образование, подчиненное своим нормам и предписаниям, проникнутое духом отрешенности и почти стерильности. Эскориал не только воплощает утопический, ирреальный и искусственный дух эпохи, он — одно из самых совершенных его порождений.

Однако каждое определение здесь многозначно и противоречиво. Говоря о чертах иррациональности, не следует вместе с тем забывать, что в истории мировой архитектуры нелегко найти другой памятник, где так сильно была бы выражена суховатая рассудочность и строгая логика чисел. Сама искусственность мира Эскориала особого рода, она лишена вычурности, подчеркнутой контрастности, маньеристической причудливости. Ансамбль, как было уже отмечено, кажется даже прозаичным. В нем на самом деле есть что-то от добропорядочной деловитости дворца-канцелярии, вершившей судьбы многих стран мира. Но оттенок прозаизма не снижает, не заземляет наше представление о памятнике.

Можно сказать, что образ Эскориала — это воплощение доведенной до предела ясности. В нем нет ничего мрачного, таинственного, романтического. Однако ясность Эскориала не успо-

каивает, не включает в мир разумной и прекрасной гармонии. В подобной ясности есть что-то, что исключает фантазию и поэтическую окрыленность, человеческое и неправильное. В этой ясности утаивается нечто леденящее. И здесь очевидно коренное отличие от образа Альгамбры, в основу которого также положена по-своему понятая ясность. Но ясность Альгамбры гармонична и обращена к человеку. По своей природе Эскориал антигуманистичен. Соразмерность человеку проявляется в некоторых частностях, в целом же язык его форм оперирует гигантскими масштабами, соотношенными с беспредельным и вневещным. В его образе сильно выражен момент подчинения. Это зависимость от пропорциональных и числовых соотношений, от математических модулей и эстетических норм, это подчинение человека единой объемно-пространственной структуре комплекса, в котором он не может чувствовать себя свободным и где само продвижение как бы заранее задано определенным маршрутом, причем с четко установленной сменой сходных между собой зрительных впечатлений. Созерцательный мир Альгамбры приобщает к ощущению истинно прекрасных и вечных категорий жизни. В Эскориале многое, и прежде всего сама человеческая личность, обесценивается. На первый план выступают иные ирреальные силы.

Представление об Эскориале будет неполным, если не сказать несколько слов об одном из его аспектов — королевской резиденции. Этот аспект, как мы убедились, был не главным, и все же ансамбль включает в себя королевские апартаменты, в нем прожил часть своей жизни Филипп II, искавший здесь покоя и тишины. Королевские апартаменты состояли из парадных залов — по существу, целого дворца, который примыкал на севере к собору Сан Лоренсо, — и из личных покоев Филиппа II в так называемой Рукоятке решетки — прямоугольном выступе на восточной стороне эскориальского прямоугольника, за абсидой собора. Парадные залы, перестроенные в эпоху Бурбонов, являются инородной частью ансамбля, оформленной в стиле XVIII и начала XIX века.

Но покои Филиппа II, обстановка которых была восстановлена в начале нашего столетия на основании ее подробного описания в мемуарах одного из придворных того времени, заслужи-

вают внимания. Они совсем невелики, просты и выразительны. Это невысокие, вытянутые в длину и неудобные помещения, среди которых выделяется парадный Зал послов. Здесь по утрам, прежде чем идти на утреннюю мессу, монарх принимал иностранных послов. Как и в других помещениях, свод и стены зала побелены, пол вымощен кирпичом, стены украшает сине-белый изразцовый фриз, изготовленный в знаменитом своей керамикой городе Талавера де ла Рейна, близ Толедо. Широкие двери немецкой работы 1567 года из прекрасного полированного дуба представляют собой сложные архитектурные композиции с изображениями музыкальных инструментов, геометрических фигур и фантастических зданий. В основном же зал почти пуст, на стенах висят гобелены, несколько картин, у стен — обитые бархатом стулья, лари и трон с красным балдахином. Личные покои короля состоят из трех узких небольших помещений — кабинета, алькова, молельни. Ни альков, ни молельню нельзя даже назвать комнатами, в алькове помещается только кровать с пологом, молельня — маленькая часовня, в стене которой проделано оконце, закрытое деревянными ставнями. Оно выходит в главную капеллу собора Сан Лоренсо, отсюда больной король мог слушать мессу, не покидая своих апартаментов. Белые потолок и стены с любимыми Филиппом II картинами в потемневших рамах (среди них «Воз сена» Иеронима Босха), блестящий холодный узор изразцового фриза, небольшие слюдяные окошки с деревянными решетками, сквозь которые открывается вид на каменные откосы Эскориала, густо-зеленые партеры и синие вольные дали... Все так немногословно, по-монашески скупое, необжито. Горный воздух входил в покои, он не мог их согреть, как не согревали их зажженные жаровни, а каменный пол — цинки. Расположенные рядом личные апартаменты королевы, где жила инфанта Изабелла Клара Евгения, любимая дочь Филиппа II и будущая правительница Нидерландов, хранят более нарядную обстановку, среди них клавесин Карла V из монастыря в Юсте. Но и здесь все выглядит подчеркнуто скромно и строго. Побелка, изразцы, гобелены, картины не скрывают в жилых покоях XVI века гранитный костяк здания, его можно заметить в обрамлении углов, дверей, лестниц, переходов.

Филипп II, вероятно, любил этот ясный камень Сьерры-де-Гвадаррамы, ее воздух, горный свет. Он хотел умереть только в Эскориале. Медленно, в течение шести суток, его несли сюда на носилках из Мадрида. Как рассказывают, король пожелал проститься с Эскориалом. Безмолвный, похожий на похороны corteж двинулся по галереям и залам.

Когда Филипп II умер, его наследники закончили внутреннюю отделку комплекса, они продолжали украшать его произведениями искусства, пополнять коллекции полотнами знаменитых европейских мастеров. Королевский двор иногда посещал Эскориал. Но никто из испанских монархов не жил в нем подолгу, они предпочитали более уютные и приветливые загородные резиденции, которые отвечали вкусам иного, нового времени.

История предъявила суровый счет Филиппу II. Великий король католического мира сумел вооружить против себя все прогрессивное общество Европы. По мере того как ненависть к нему нарастала, в его личности стали искать некое демоническое начало, враги называли его «демоном южных стран». Затем образ испанского монарха приобрел романтические черты трагического злодея.

На самом деле Филипп II был гораздо зауряднее и даже прозаичнее. В сочетании с жестокостью и фанатизмом эти качества его натуры, подозрительной и педантичной, проявлялись реальнее и страшнее.

Существуют донесения венецианских послов, аккредитованных при испанском дворе в период царствования Филиппа II. Самые ранние относятся ко времени, когда посол Марино Кавалли встретил двадцатичетырехлетнего наследника испанского престола в Германии, самые поздние (Франческо Вендрамини) датируются последними годами жизни монарха. Характеристика очень осторожна, она почти не меняется за этот большой отрезок времени. Послы описывают наружность короля — маленький рост, хилое сложение, правильные черты лица, бледность, рыжеватую белокурость волос, голубые глаза, выступающую нижнюю губу — характерную черту принцев австрийского дома. Все единодушны в признании флегматичного характера Филиппа II, его душевной меланхолии, трудолюбия, медлительности,

замкнутости, самообладания, прекрасной манеры держаться, а на самом деле того привитого испанским воспитанием холодного высокомерия, за что его особенно ненавидели подвластные народы.

Сохранилось немало живописных и скульптурных изображений Филиппа II работы Тициана, Антониса Мора, Алонсо Санчеса Козльо, Хуана Пантохи де ла Круса, Леоне и Помпео Леони.

Между ранним портретом Тициана (около 1553, Неаполь, Национальный музей Каподимонте) и портретом Пантохи де ла Круса (1590-е годы, библиотека Эскориала) лежит большая часть жизни Филиппа II. Портрет Хуана Пантохи при всей его репрезентативности — это выразительный образ старческой немощи, надвигающейся болезни. К сожалению, портрет, выполненный в жесткой архаизирующей манере, не отличается живописными достоинствами.

В портрете Тициана характеристика смела и откровенна. В щедущем облике будущего испанского короля, в застылом и плотоядном выражении чувственного лица угадывается что-то порочное, художник силой своего темперамента как бы вскрывает скрытые в модели темные низменные страсти.

В зрелом возрасте Филипп II — всевластный монарх огромной колониальной империи — изображен Алонсо Санчесом Козльо (около 1575, Мадрид, Прадо). Козльо (около 1532—1588), ученик Антониса Мора, оставил прекрасную галерею придворных портретов эпохи Филиппа II. В сложении этого типа портрета очевидна роль сословных аристократических представлений. Испанские портретисты того времени были теснее, чем любые другие, связаны нормами придворного этикета, который в Испании отличался необычной, доходившей до абсурда строгостью. Скванность, чопорность созданных ими образов тесно сливаются в нашем представлении с мертвенным величием королевского двора, где косный и монастырски однообразный быт подчинялся точно установленному церемониалу.

Произведения Козльо, который был на голову выше всех придворных испанских портретистов второй половины XVI столетия, привлекают жизненной правдой, содержательностью характеристик, живописным мастерством. Особенно удавались

ему женские и детские портреты, в которых при всей их статичности ощущается человеческая теплота.

Портрет Филиппа II принадлежит к числу лучших произведений мастера. Выражение холодного достоинства, ледяного спокойствия, то, что олицетворяло понятие испанского «*socięgo*», присуще облику монарха. Королю здесь сорок два года, он находится в расцвете сил — это истинный самодержец огромной державы. По сравнению с ранним портретом Тициана он стал гораздо благообразнее, почтеннее. Живописец не увлекается деталями, он выделяет обобщенный широкий силуэт на серовато-желтом светлом фоне, очерчивая его единым плавным контуром. У короля бледное, слегка одутловатое, нездоровое лицо, спокойно-холодный, бесстрастный взгляд светлых голубых глаз с большими белыми веками, красиво очерченный чувственный рот, белокурые шелковистые волосы. Впечатление изящества подчеркивает строгий черный костюм с мерцающим на груди орденом Золотого руна, на голове — высокая черная шляпа «трубой». Выразительны небольшие, вялые, женственные кисти рук, левая перебирает четки. Можно представить себе, что у этого человека был тихий, тусклый голос, легкая, бесшумная манера двигаться, скупые жесты, что он вел размеренный образ жизни, много молился и вместе с тем внушал окружающим непрестанный страх. Можно представить себе, что именно этот властитель построил в Испании Эскориал.

Анализируя ансамбль, мы так и не пришли к выводу, к какой стилевой категории архитектуры его можно отнести. В данном вопросе нет единой точки зрения. С давних времен это сооружение принято считать произведением классического ренессансного типа на испанской почве, чему немало способствовала книга Хосе Сигуэнсы. Некоторые исследователи, напротив, относят Эскориал целиком к барокко<sup>17</sup>. Х. Камон Аснар связывает его с эпохой контрреформации, которую он объединяет понятием «стиля трентино», как свидетельствует название, восходящее к Тридентскому собору<sup>18</sup>. Но стиль Эскориала не нуждается в точной дефиниции. Он отличается особыми переходными формами искусства, возникающими на рубеже двух великих эпох, когда на смену традициям Возрождения приходят первые

провозвестия нового художественного этапа — искусства XVII века. В образе Эскориала скрещиваются традиции Возрождения, черты маньеризма, элементы классицизма и барокко. Вместе с тем уже к моменту завершения строительства Эскориал превратился в памятник уходящей в прошлое деспотической империи. Не случайно он был создан именно в Испании, и подобного произведения зодчества не знает Европа XVI столетия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *La Octava Maravilla // Obras de Lope publicadas por la Real Academia Española*. Madrid, 1930. T. VIII. P. 248–249.

<sup>2</sup> См.: *El Escorial. 1563–1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Madrid, 1963. T. I–II.

<sup>3</sup> Цит. по: Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 131.

<sup>4</sup> *Alejan Mateo. Жизнеописание Гусмана де Альфраче*. М., 1963. Ч. 1. С. 287.

<sup>5</sup> Цит. по: *Sánchez Cantón F.J. Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1923. T. I. P. 350.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См.: *Camón Aznar J. Problemática del Escorial // Goya, 1963 (56/57)*. P. 70–85.

<sup>8</sup> См.: *Moya Blanco L. Caracteres peculiares de la composición arquitectónica del Escorial // El Escorial. 1563–1963. IV Centenario*. T. I.

<sup>9</sup> См.: *Zuazo Ugalde S. Antecedentes arquitectónicos del monasterio del Escorial // Ibid.* T. I.

<sup>10</sup> См.: *Sánchez Cantón F.J. Op. cit.* P. 364.

<sup>11</sup> Цит. по: *Romero Murabe J. Los jardines del Escorial // El Escorial. 1563–1963. IV Centenario*. T. I. P. 690.

<sup>12</sup> См.: *Moya Blanco L. Op. cit.*

<sup>13</sup> *Brunner B.P. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века*. М., 1956. С. 60.

<sup>14</sup> *Camón Aznar J. Op. cit.* P. 71.

<sup>15</sup> См.: *Pita Andrade J.M. Las pinturas al fresco en El Escorial // Goya, 1963 (56/57)*. P. 156–167.

<sup>16</sup> См.: *Gallego J. Visiones et symboles*. Paris, 1960. P. 188.

<sup>17</sup> См.: *Schubert O. Geschichte des Barock in Spanien*. Berlin, 1908.

<sup>18</sup> См.: *Camón Aznar J. Op. cit.*

СПИСОК  
ОСНОВНЫХ НАУЧНЫХ ТРУДОВ  
Т.П. КАПТЕРЕВОЙ

Веласкес и испанский портрет XVII века. М., 1956.

Velasquez und die Spanische Portratmalerei des XVII Jahrhunderts. Leipzig, 1961.

Всеобщая история искусств. Том II, книга первая (Искусство Средних веков). Искусство Испании. Искусство Португалии (соавтор К.М. Малицкая). М., 1960.

Искусство арабских народов (соавторы Б.В. Веймарн, А.Г. Подольский). М., 1960.

Всеобщая история искусств. Том II книга вторая (Искусство Средних веков). Искусство Аравии, Сирии, Палестины и Ирака (соавтор Б.В. Веймарн); Искусство Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании (соавтор Б.В. Веймарн); Введение в искусство Среднего Востока (соавтор Б.В. Веймарн); Искусство Ирана (соавтор Б.В. Веймарн); Искусство Азербайджана (раздел о миниатюре); Искусство Средней Азии (соавтор Б.В. Веймарн). М., 1961.

Веласкес. М., 1961.

Всеобщая история искусств. Том III (Искусство эпохи Возрождения). Искусство Испании. Искусство Португалии. М., 1962.

Всеобщая история искусств. Том IV (Искусство 17–18 веков). Искусство Испании. Искусство Америки. Искусство Фландрии (соавтор Ю.Д. Колпинский). Искусство Франции (соавтор В.Е. Быков). М., 1963.

Всеобщая история искусств. Том V (Искусство 19 века). Искусство Испании. М., 1964.

Всеобщая история искусств. Том VI (Искусство 20 века). Искусство Испании. М., 1965.

Эль Греко. Монографический очерк. М., 1965.

Искусство стран и народов мира. Том II. Испания. Очерк изобразительного искусства и справочная часть (11–18 и 20 вв.). БСЭ, 1965.



- Дадаизм и сюрреализм. В кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1968; 2-е изд. 1972.
- Искусство Франции XVII века (соавтор В.Е. Быков). М., 1969.
- Искусство стран и народов мира. Том III. Португалия. Очерк изобразительного искусства. БСЭ. М., 1971.
- Искусство стран Ближнего и Среднего Востока. Искусство Испании 19 века. История зарубежного искусства. Учебник для средних художественных заведений. М., 1971.
- Предметный мир сюрреализма. — «Искусство». 1971, № 10.
- Кризис сюрреализма. — «Творчество». 1971, № 6.
- О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов. — «Советское искусствознание». 1981/1, 1982.
- Энциклопедический словарь Африка. БСЭ. Том I М., 1986; Том II. М., 1987.
- История искусств. Искусство 17 века. «Искусство». М., 1988; Испания. Изобразительное искусство (соавтор Е.И. Ротенберг).
- Искусство стран Магриба. Древний мир. Т. 1. М., 1980; Искусство Магриба. Средние века. Новое время. Т. 2. М., 1988; Золотая медаль Академии художеств СССР.
- Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения. Очерки. М., 1989.
- Искусство средневекового Востока (соавтор Н.А. Виноградова). М., 1989.
- Искусство Португалии. М., 1990.
- Искусство Испании времен Христофора Колумба — В сб.: Искусство Возрождения. М., 1991.
- О магистральных и маргинальных путях развития мирового искусства — В сб.: Стиль — образ — время. М., 1991.
- Античная Испания. Искусство иберов. М., 1992.
- Искусство мосарабов и мудахаров в Испании X — XVI вв. — В кн.: Ислам и проблемы межцивилизационных взаимодействий. М., 1994.
- Esrafa y los pintores rasos. — Actas de la conferencia de Hispanistas de Rusia. Madrid, 1995.
- Города Марокко (соавтор Т.Х. Стародуб). М., 1996.
- Энциклопедия для детей и юношества. Статьи: Искусство Древнего Египта. Искусство Передней Азии. Искусство Ближнего и Среднего Востока. Изд. Дом «Русская энциклопедия». М., 1996.
- Традиционное искусство Востока (соавторы Н.А. Виноградова, Т.Х. Стародуб) [Терминологический словарь]. М., 1997.
- Античное искусство Испании и Португалии. М., 1997.

*Список основных научных трудов*

---

Аполлон. Терминологический словарь. Статьи. М., 1997.

Синтез искусств в мавританской архитектуре. Альгамбра. — В сб.: Художественные модели мироздания. Книга первая. М., 1997.

Энциклопедия для детей. Том VII. Искусство. Искусство Древнего Египта. Искусство Возрождения в Италии. М., 1997.

Европейская живопись. Энциклопедический словарь. Разделы об искусстве Испании 15–20 вв., Португалии 15–20 вв.; Фландрии 17 в., Голландии 17 в. М., 1999.

Большая детская энциклопедия. Искусство. Искусство XVII–XVIII вв. Введение, Искусство Италии, Испании, Фландрии, Голландии, Франции. М., 2001.

Мастера мировой живописи XI–XX веков. Статьи об искусстве Франции, Голландии, Фландрии XVII в., Испании XV–XX вв. М. 2002.

Эль Греко. Жизнь и творчество (в печати).

Прогулки по Мадриду (в печати).

Искусство Испании (в печати).

Кроме того, в сборниках, журналах, газетах опубликовано более 40 статей.

НАЧАЛО СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ  
ИТАЛЬЯНСКОГО КВАТРОЧЕНТО  
(1410-е — 1420-е годы)\*

Для проблематики становления станковой живописи Раннего Возрождения существенное значение имеет тезис, гласящий, что сквозная линия движения искусства от Средневековья к Новому времени обозначает себя как путь от общего, от широкоохватных ансамблей, заряженных импульсами активного межвидового синтеза, к отдельному, самодостаточному, и суверенной значимости станкового образа. Специфичность Ренессанса заключена в том, что данная художественная эпоха выявляет себя на многовековом эволюционном пути как этап *центрального значения*, как пункт решающего столкновения, сшибки двух магистральных тенденций, *объединительной* и *дифференцирующей*. Причем — и это в высшей степени показательно для итальянского Возрождения — ни один, ни другой из взаимно противоположных импульсов не одерживает верх, — каждый из них на протяжении всего ренессансного этапа демонстрирует величайшую энергию и продуктивность исходного творческого потенциала, каждый отмечен эстетическими результатами эпохально-го значения (в отличие от предшествующих и последующих художественных эпох, когда очевиден перевес одной из этих тенденций над другой). Даже для отдельно взятых видов миметиче-

\* Раздел работы, посвященный итальянской станковой живописи Раннего Возрождения. Вводная часть см.: Ротенберг Е.И. Станковая картина итальянского Кватроченто. Типологические основы // Искусствознание 2/99. М., 1999. С. 182–208.

ских искусств — для скульптуры и живописи — неизбежное противоречие общего и единичного составляет *ключевую эволюционную закономерность эпохи*. Так, например, исторический пик Возрождения — Высокий Ренессанс — ознаменован в живописи вершинными достижениями на крайних пунктах в соревновании двух принципиально различающихся форм творческого действия: в объединительной, ансамблевой форме их представляет Сикстинский плафон Микеланджело, в дифференциальной форме в картине — венецианский станковизм в лице Джорджоне и Тициана.

Что касается искусства Кватроченто, то эта же ключевая закономерность открывается в различных, подчас неожиданных явлениях художественного процесса, в том числе и внутри самой станковой живописи, то есть в отрасли, уже вышедшей из сферы обязательного межвидового синтеза искусств и обретшей самостоятельный типологический статус в утверждении самоценности такого решающего объекта, как картина. Даже выделившись в самостоятельную область, освобожденную от непосредственной физической связи с архитектурой, станковая живопись, словно вопреки своей природе, сохраняет в целом ряде своих показательных свершений тяготение к особой, внутриотраслевой форме ансамблевого синтеза, характернейшие примеры которого дает такое типологическое подразделение, как многочастные алтари. Этот специфический тип живописных произведений в первое десятилетие XV века пережил свой подъем и был представлен целым рядом выдающихся работ мастеров первого плана — Лоренцо Монако, Джентиле да Фабриано и самого Мазаччо, а в последующих фазах Кватроченто, когда эмансипированная картина твердо заняла приоритетное положение, многочастные алтари еще в течение определенного времени оставались объектом внимания живописцев.

Как типологическая форма многочастные, либо многостворчатые, алтари — триптихи, полиптихи, варианты без створок с главенствующей центральной частью в окружении клейм, а также множество других разнообразных составных комбинаций — генетически связаны со средневековой традицией. Вначале с византийской (со времен Проторенессанса), а затем —

значительно теснее — с непосредственно предшествующей кватрочентистскому этапу поздней готикой, когда тип многочастных алтарных композиций получил в Италии наиболее дифференцированную структурную разработку. Специфические признаки готики во время Треченто в произведениях данного типа обнаруживаются в характерном для этой образной концепции принципе комплексной многочастности, в последовательной системе главенства и подчинения входящих в алтари живописных изображений, с набором одиночных фигур или с многофигурным повествованием, в самой их статистике, наконец, в обрамлении, воспроизводящем готические архитектурные формы. Итогом всего оказывается своеобразный законченный микроансамбль, несущий в своей композиционной структуре отраженное подобие элементов готического соборного фасада, надолго ставшее универсальным знаковым мотивом.

Многочастный живописный алтарь являет собой один из примеров «малого» синтеза, как и многосоставные объекты в других видах искусства — такие, как украшенные скульптурой кафедры, настенные гробницы, табернакли, бронзовые рельефные двери храмовых порталов. Восходя в своем генезисе к Средневековью, живописный алтарь в качестве укорененной типологической формы обретает свое дальнейшее плодотворное развитие в странах ренессансной Европы, но, соответственно новой эпохе, уже в ином образном претворении.

К концу XIV — началу XV века в Италии еще налицо все изобилие композиционно-структурных разновидностей алтарных образов, но затем (в особенности во флорентийской школе) все заметнее стабилизируется бесстворчатая многочастная схема, в которой прежнее разнообразие вариантов оказывается спрессованным в более компактное и в то же время выразительное конструктивное целое. Масштабно и тематически в ней доминирует основная, «заглавная» композиция с изображением, занимающим наибольшую часть площади алтаря. В качестве такого изображения используется либо бессюжетная фигурная репрезентация персонализированных образов Священной истории — Христа, Богородицы и святых (как в Пизанском алтаре Мазаччо), либо узловые сюжетные мотивы евангельского и агиографического

кого циклов (в находящихся в Уффици прославленных алтарях Лоренцо Монако и Джентиле да Фабриано). Примечательно, что освященная канонической традицией форма триптиха нередко и в этих условиях сохраняет свою символическую и архитектурную значимость: с отказом в данной схеме от боковых створок, в главной алтарной композиции применено подчеркнуто тройственное распределение фигурных группировок и архитектурных мотивов. Своеобразным цоколем для этой главной части алтаря служит пределла — низкая, сплошная или разделенная на отдельные клейма полоса с мелкофигурными повествовательными сценами, в которых участвуют действующие лица, заявленные в главной части, либо персонажи, связанные с ними общей тематической программой. Архитектурное обрамление алтаря, выполненное обычно в технике золоченой резьбы, часто увенчано орнаментально развитым стрельчатым навершием, в которое, на правах символической санкции, могут быть включены изображения олицетворений высшей небесной иерархии — Бога Отца, Христа, Мадонны и ангела в символической группировке их в таинстве Благовещения — и знаковые мотивы церковного канона. В итоге в своем трехступенчатом размещении по вертикали пределла, центр алтаря и навершие воплощают последовательное возвышение образов и событий согласно их программной значимости. В подобном объединении своих слагаемых живописный алтарь включает в себе синтез сакральной репрезентации и эпического повествования, осуществленный в соответствующей архитектурной упорядоченности ансамблевого целого.

В негласной иерархии типологических форм в пластических искусствах, сложившейся в научном обиходе в применении к искусству Средних веков и Кватроченто, синтетическая форма как таковая ставится выше сравнительно с автономно выделенными произведениями, принадлежащими к отдельным художественным видам. В нашем привычном восприятии скульптурный или живописный ансамбль, наделенный соответствующими архитектурными качествами и помещенный в организованную архитектурную среду, оценивается в принципе как более значимое явление, нежели обособленно представленная ста-

туя или картина. С этой точки зрения многочастный алтарь, сравнительно с другими типологическими формами станковой живописи, без сомнения, имеет свои ценностные преимущества, неотделимые от его структурно-содержательной природы. Программная многомотивность составляет основу присущей ему повышенной образной насыщенности, а включенность всего многосложного комплекса изображений в четкое и в то же время predisполагающее к возможным вариациям архитектурное построение — в резное, нередко роскошное позолоченное обрамление — служит залогом особой капитальности такого рода живописных работ. Возникает эффект сложно организованного целого с четкой субординацией составных частей согласно их содержательной значимости и характеру предварительного строя. Сложившийся на этой основе живописный ансамбль несет в себе признаки не только «внутреннего», завершенного в себе синтеза, но и синтеза, направленного вовне, поскольку алтарь предназначен для размещения в соответствующей архитектурно-пространственной среде в качестве формирующего объекта этой последней.

Но в позитивных качествах многочастного алтаря улавливаются и признаки двойственности, в конечном счете сказавшиеся на исторической судьбе этой типологической формы. По своему существу ансамблевый синтез в созданиях подобного типа носит аддитивный характер, основанный на сложении, суммировании составных частей. В таком структурном подходе изначально заложено определенное внутреннее противоречие, которое усиливается с возрастанием самостоятельности каждого из слагаемых этого целого. Уже сам факт объединения в некую общность ряда частей, наделенных внутренней композиционной завершенностью, но разных по своим масштабам, по конфигурации и изобразительному строю, предполагает совмещение в зрительском восприятии двух аспектов: одного, сразу охватывающего и оценивающего весь ансамбль целиком, и другого, направленного на раздельный обзор его частей. В позднотических алтарях подобная дискретность восприятия в значительной степени перекрывалась достижением определенной меры единства за счет общей спиритуалистической окраски обра-

зов во всех частях алтаря и воздействия всеохватывающей ритмической доминанты, то есть всего того, что обеспечивает в ансамбле торжество характерного готического принципа субординации, — целеустремленно выраженного господства целого над составными частями. Поэтому многочастная алтарная форма у позднегоготических живописцев Треченто выглядит органичной и эффективной, будучи затем, в начале XV века, с еще большим успехом использована в созданиях крупнейшего представителя этой линии в тосканском искусстве Лоренцо Монако и далее, у раннеренессансных мастеров, генетически связанных с готикой — прежде всего у Фра Анджелико, а в последующие годы, в переплетении с другими признаками, — у Филиппо Липпи и феррарских живописцев.

В значительной мере иначе выглядят эти проблемы в творчестве представителей магистральной для Кватроченто линии объективного мимесиса: в их станковой живописи многочастные алтари не заняли ведущего положения. У Мантеньи в алтаре веронской церкви Сан Дзено, у Антонелло ди Мессина в образе 1474 года в музее в Сиракузах, у Джованни Беллини в «Короновании Марии» в музее в Пезаро — каждая из составных частей алтарей являет собой композиционно завершённый объект, отмеченный реальным чувством объема и пространства. Тем самым составные части автономизируются в большей мере, чем в работах живописцев, в той или иной мере связанных с готической традицией. В сочетании со специфичным для Раннего Ренессанса новым принципом ансамблевого объединения — принципом координации — теперь утверждается иной характер ансамблевого целого с повышением самостоятельной роли каждой из входящих в него частей, чем ставится под сомнение успешность дальнейшего следования многочастной форме как типовой. Продолжая эту мысль, можно прийти даже к более решительному выводу, гласящему, что в определенных исторических условиях сам принцип объективного мимесиса в станковой живописи вступает в противоречие с многосоставной типологической формой. Справедливость такого вывода подтверждается тем красноречивым фактом, что в итальянском Кватроченто форма многочастных ансамблей не выдержала соперничества



с автономной картиной, явно уступив ей главенствующие позиции. Это относится даже к живописи сакрального круга, где многочастная форма имела сильную опору в религиозном каноне и в художественной традиции. В соперничестве двух типологических форм победа оказалась не за ансамблевым синтезом, основанным на суммированной множественности слагаемых, а за синтезом более высокого уровня. Таковым явилась выработанная в Кватроченто концепция *мансипированной станковой картины* — отдельно взятого единичного объекта, сочетающего в себе способность к чрезвычайной образной концентрации с необъятным диапазоном изобразительных решений. Подходы к решению этой задачи начались с 1430-х годов, но первую законченную формулировку данная концепция получила в урбинском «Бичевании Христа» Пьеро делла Франческа (ок. 1455) — для проблематики итальянской раннеренессансной картины произведения центрального значения.

Но столь последовательный путь к картине был возможен только в специфических условиях Италии. Совсем иное определение типологических принципов предстает перед нами в искусстве заальпийских стран. И прежде всего в Нидерландах, где высочайший подъем живописи на всем протяжении XV века от Яна ван Эйка до Иеронима Босха нашел свою наиболее показательную реализацию в развитой системе многочастных алтарей в широком диапазоне от грандиозных образных комплексов до малоформатных складней, находящихся почти на грани миниатюры.

Среди факторов, которые содействовали доминирующей роли многочастных алтарей в нидерландской живописи, решающее значение имело отсутствие решительного разрыва с готической традицией, что выразилось не только в сохранении ряда устойчивых иконографических мотивов и признаков формальной приверженности к церковному канону, но в первую очередь в трактовке человеческих образов. Открытие реального мира в искусстве нидерландцев, при всех оговорках, все же совершилось, но истинный центр этого мира — человек — еще не обрел полной суверенности, не ощутил себя подлинным субъектом действия, не обрел той степени самосознания, которая определила ха-

рактик воплощения человеческих образов в живописи итальянского Кватроченто. Наиболее привычны для персонажей нидерландских мастеров состояния молитвенного поклонения, медитации, сознания покорности высшим силам, выражаемые в самой их пластике — в неустойчивой постановке фигур и соответствующей трактовке жестов. Точно так же и типологические формы, в которых у нидерландских живописцев оказалась претворенной концепция человека и мира, не утратили родственной связи с поздней готикой, в то время как подлинно эмансипированная картина предполагает более высокую степень эстетического самоопределения, сопровождаемого соответствующей секуляризацией образного замысла. В итоге синтезирующие импульсы, которые участвуют в формировании живописного образа, будучи связаны с мировидением, порожденным раннеренессансной духовной и художественной культурой Нидерландов, получили здесь иную окраску, нежели в кватрочентистской Италии.

Историческое преимущество Италии проявилось также и в том обстоятельстве, что характерно ренессансное имманентное тяготение к синтезу нашло в ее искусстве не однолинейное, а *максимально разветвленное выражение*. В живописи оно проявилось в двух типологических подразделениях — во фресковых ансамблях, то есть в примерах непосредственного единства живописи и архитектуры, а в опосредованной форме синтеза — в станковой картине. Поступательное движение живописи в этих двух руслах содействовало большой сосредоточенности каждого из двух подразделений на своих специфических задачах, способствуя широте и дифференцированности осуществленных разработок. В северных же странах из-за отсутствия монументальной фресковой живописи утверждается противоположная тенденция: своеобразное слияние в некое целое импульсов, одновременно тяготеющих и к монументальному, и к станковому образу, что определяет собой характер и строй созданных на этой основе крупномасштабных алтарных комплексов.

Один из многих уроков, которые дает история искусства, заключен в том, что стадийное отставание каких-либо значительных явлений художественного процесса не всегда означает их ущербность в собственно эстетическом уровне. В принципе,

высочайшие творческие результаты могут быть достигнуты в типологических формах, не относящихся к самым передовым поколениям эпохи. Как пример: парадигма итальянской эмансипированной станковой картины со времен Пьеро делла Франческа и Мантенья была в стадильно-эволюционном плане более продвинута, нежели программно-изобразительная концепция нидерландских многочастных алтарей. Исходя из этого, старая эстетика отдавала в целостном плане предпочтение осознанной силе итальянцев: в сопоставлении с ними в созданиях их нидерландских современников отчетливее выступали черты незрелости и наивности. Ныне ограниченность подобного подхода очевидна: творческая мощь нидерландцев и присущее их искусству особое обаяние открыты нам во всей полноте своего воздействия. Более того, приходится признать, что на протяжении некоторых эволюционных отрезков в XV столетии нидерландцы опережали итальянцев, — достаточно сослаться на многие открытия Яна ван Эйка не только в технике живописи, но в самом образном видении, в разработке изобразительного языка живописи, и прежде всего — как ни неожиданно это выглядит — в самом процессе формирования станковой картины (правда, подобное опережение было исторически кратковременным). Такой памятник, как «Гентский алтарь» (закончен в 1432 году), не имевший в Италии ни аналогий, ни параллелей, по образной всеохватности вправе быть назван энциклопедией раннего нидерландского Ренессанса. Вряд ли можно возразить и против того, что при всех своих поистине уникальных достижениях в станковой живописи кватрочентистская Италия не породила произведений, способных по масштабности, по единству красоты и отображенной экспрессии сравниться с многостворчатым «Страшным судом» Рогира ван дер Вейдена в Боне (Бургундия) и «Алтарем Портинари» Гуго ван дер Гуса. А в завершающей фазе нидерландского XV века живопись Иеронима Босха открывает новый мир образов, удивляя размахом фантазии и энергией творческого выражения. И, однако же, при всем том общий исторический итог свидетельствует, что при паритетности многих эстетических результатов, достигнутых в обеих национальных школах, сам факт «типологического отставания» не проходит

бесследно. Становится очевидным, что станковая живопись в тех ее формах и принципах образного строя, в которых она сложилась в Нидерландах, не содержала в себе качеств, которые потенциально несли бы в себе предпосылки для закономерного перехода в новую концепцию картины, отвечающую запросам следующего крупнейшего этапа Возрождения — Высокого Ренессанса. Иначе говоря, в том знаменательном обстоятельстве, что Высокий Ренессанс в живописи Нидерландов не состоялся, помимо ряда других существенных моментов, сыграли свою роль и внутренние закономерности в эволюции станковой картины. Недаром с наступлением XVI столетия тем нидерландским мастерам, которые по мере их сил стремились действовать на уровне задач нового этапа, пришлось, отринув многое из накопленного в прошлом, обратиться к опыту Италии.

Возвращаясь к кватрочентистской Италии, отметим, что при изобилии многих творческих ответвлений, обусловленных особенностями развития отдельных локальных школ и индивидуальных авторских исканий, в общем комплексе художественных явлений того времени легко вырисовываются две главные линии. Первая, получившая в этом столетии явный перевес, непосредственно порождена ренессансной реформой — *линия объективного мимесиса*, в образах которой, согласно эстетике и стилистике Раннего Ренессанса, обобщение с одновременным присутствием элементов героизации и жизненной характерности объединяется с освоением широкого эмпирического материала. Если называть только самых значительных представителей этой линии, то, начиная с ее основоположника Мазаччо, она находит свое продолжение в творчестве Андреа дель Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Мантеньи и Антонелло да Мессина, захватывая в свою сферу и многих других живописцев второй половины столетия и рубежа двух веков.

Контрастное по отношению к этой линии второе направление может быть названо *линией прекрасных образов*. В своих истоках она связана с поздней готикой — вначале с использованием достаточно отвлеченных форм готического идеала (у Лоренцо Монако), а затем, не теряя идеальной основы, последовательно насыщаясь ренессансным мироощущением (у Фра Андже-

лико), — с постепенно нарастающим вхождением то в эмпирику реального мира, то окружая образы сказочным ореолом (Филиппо Липпи). Во второй половине Кватроченто более сложные формы взаимодействия готических реминисценций и мотивов реальности демонстрируют мастера разных локальных школ — флорентийской (Боттичелли), венецианской (Карло Кривелли), феррарской (Козимо Тура, Эрколе деи Роберти, Франческо дель Косса). А ближе к концу столетия возникает перспективная тенденция объединения прекрасного идеала с принципами объективного мимесиса в умбрийской (Перуджино) и венецианской школе (Джованни Беллини). Исторически вполне оправданно, что представители линии прекрасных образов — учитывая и генетические связи — более активно и с большим успехом действовали в сфере многочастных алтарей: в стилистике этих живописцев данная типологическая форма выглядела гораздо более органичной.

Наметим основные вехи эволюции многочастной алтарной формы в живописи Кватроченто на примерах наиболее представительных памятников. Исходный пункт здесь обозначен предназначенным для церкви Сан Трината выдающимся творением тосканского позднеготического мастера Лоренцо Монако «Коронавание Марии» (1413, Уффици). Об этом алтаре, торжественно-репрезентативный характер которого явствует из его очень крупных размеров (337 x 447 см), можно сказать, что он с наибольшим успехом демонстрирует возможности многочастной алтарной схемы в позднеготической живописи Италии. Праздничное великолепие «Коронавания» задано самой темой и следованием традиционной иконографии, но достигнутый результат отмечен такой интенсивностью эстетического выражения и чувства ликующей красоты, что нельзя не усмотреть в этом обстоятельстве признаков общего воздействия атмосферы творческого подъема в первые десятилетия Ренессанса, затронувшего в данном случае и живописца готической ориентации.

Изошреннейшая готизация начинается с выполненных в технике золоченой резьбы архитектурных форм алтаря, который по своей композиционной структуре представляет собой бесстворчатый триптих с повышенной центральной частью,

венчаемой тремя узорчатыми арками с надставками в виде возносящихся ввысь остроконечных пинаклей. Исполненные живописью под шатрами пинаклей фигуры Бога Отца, Марии и ангела в трех частях верхнего яруса алтаря составляют композицию Благовещения. Что касается пределлы, то ее образует череда из шести четко обособленных клейм с повествовательными сценами, каждая в обрамлении узорного четырехлистника; фланкирующие алтарь пиллястры украшены вертикальными рядами узких живописных медальонов с фигурами святых. Главная же алтарная часть — подобие величественного хора, многофигурное действо коронования — пример сложносоставного иерархического построения, в колористическом плане наделенного необыкновенной музыкальной звучностью и одновременно, тонкой нюансировкой во всем диапазоне красочной гаммы в эффективнейшем согласовании со сверкающим золотом фона и резного обрамления. Подножием для всей тройственной многофигурной группировки служит раскинувшаяся широкая многослойная сине-голубая радуга с узором золотых звезд, а отзвуки центрального цветового аккорда — контраста белоснежного одеяния Богоматери с тонами ультрамарина и розово-красного в одеянии Христа — расходятся волнами в цветовых силуэтах фигур других участников действия. Триумфальное величание главной части алтаря отгнано смягченно-лирической трактовкой малоформатных сцен в клеймах пределлы, включающих сцену Рождества и пять эпизодов из жития св. Бенедикта. Так идея и пластика всего алтарного комплекса сливаются в отсвечивающую многими гранями архитектурно-изобразительную структуру в явленном нам живописном образе, в составе избранных для него многофигурных сцен и однофигурных мотивов словно бы осуществлено концентрированное сжатие тех развернутых ансамблевых построений, которые во времена высокой готики входили в грандиозные архитектурно-скульптурные композиции соборных фасадов. Произведение Лоренцо Монако создано на исходе позднеготического этапа в Италии, но — редкий в стадийно-художественной эволюции случай — по высоте и совершенству воплощения в живописи собственно готической образной концепции, по беспримерной

чистоте выражения присущих ей стилевых качеств флорентийский алтарь являет собой ее подлинный апофеоз.

Следующую ступень в эволюции многочастного алтаря в итальянском Кватроченто занимает алтарный образ Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (1423, Уффици, 300 x 282 см). Десятилетие, к которому относится это произведение, стало решающим в формировании искусства Раннего Ренессанса: именно на этот короткий отрезок приходится все творения рано умершего Мазаччо. Тем самым было положено начало решительным переменам в живописи Италии, до того развивавшейся в основном в русле поздней готики. Сам Джентиле представлял ее ответвление, которое получило наименование интернациональной готики вследствие распространенности во многих европейских странах, преимущественно при королевских дворах, и выделялось своеобразным сочетанием придворной утонченности с избирательной обостренностью натурального видения. Творение Джентиле как раз являет собой показательный пример реализации сложившегося типа алтарного образа в стилистике интернациональной готики.

Если сравнить этот алтарь с алтарем Лоренцо Монако, то в создании Джентиле да Фабриано сразу обнаружится определенное снижение сакрального начала при одновременном усилении значимости светских мотивов. Традиционное готическое архитектурное обрамление здесь отличается более свободными формами, без форсированного вертикализма. Каноническая семантика триптиха обозначена на этот раз с меньшим нажимом, без тройственного деления главной части алтаря — сцены поклонения, целиком наполняющей все ее поле, — только за счет символического увенчания ее тремя полукруглыми арками. Резные надставки над ними с малоразмерными живописными включениями — фигурами из «Благовещения» и пророками — имеют не привычные стрельчатые, а килевидные завершения, окаймленные прихотливой орнаментикой. Полоса пределлы, служащая зрительным основанием алтаря, укрупнена в своих членениях: отказавшись от череды обособленных клейм в готических четырехлистниках, мастер разделил ее на три растянутых в ширину клейма прямоугольного формата.

Соответственно различию в тематике с алтарем Лоренцо Монако, алтарь Джентиле демонстрирует иной композиционно-изобразительный подход: акцент на событии, на детально развернутом повествовании. Вместе с выдвинутой на передний план основной сценой поклонения, на ее фоне, в арочных полукружиях, в качестве предыстории этого события, представлена в трех эпизодах многолюдная процессия волхвов. Весь тон повествования окрашен ярким праздничным чувством с уклоном в декоративную выразительность, чему соответствуют тяготеющий к плоскостности общий композиционный строй, акценты на отдельных выразительных эпизодах и красочное величание костюмов. Эта декоративность совмещена с вкраплениями натуральных мотивов, еще не достигших, однако, той отточенности и остроты, которая поколение спустя будет отличать другого мастера позднего готического круга — Пизанелло. Контрастное сочетание разнохарактерных элементов заметно и в других случаях: действенные повествовательные ходы перемежаются статическими включениями, объемное трактование фигуры с узорными силуэтами. Столь же разнохарактерна и обрисовка персонажей. Ближе к канонической трактовке фигуры Мадонны с Младенцем и св. Иосифом. Бытовая, без утрировки, сторона представлена в не лишенных изящества служанках Марии. Ореол сказочности окружает образы волхвов в их роскошных царских одеяниях; их многолюдная свита показана в виде скопления возвышающихся друг над другом характерных голов в эффектных головных уборах. По контрасту с ажурной узорчатостью золотопарчовых костюмов волхвов, подчеркнуто объемно, с удачным преодолением трудных ракурсов, изображены кони, с которых они спешили. Красноречивы сугубо «рыцарские» подробности действия: опустившийся на четвереньки слуга (его фигура показана в смелом лобовом сокращении) снимает золотую шпору с ноги младшего волхва — центрального персонажа композиции, похожего на сказочного принца. Но в композиционном плане весь этот конгломерат мотивов, заполняющих поле основной части алтаря, лишен четкой организации, порождая впечатление тесноты и переполненности: художник словно боится малейших пауз и интервалов. В возникающем вследствие



этого эффекте ковровости есть свое обаяние, но в сопоставлении с ясностью и определенностью общего строя алтаря Лоренцо Монако, с одной стороны, и начатых в годы создания алтаря Джентиле преобразований Мазаччо, с другой, становится очевидной компромиссность подхода Джентиле в главной композиции его флорентийского алтаря.

В противовес основной сцене алтаря, клейма его пределы по характеру своих решений явно контрастируют с ней в отчетливости тематической и композиционной трактовки изображаемых эпизодов. Мы сталкиваемся в данном случае с одной из примечательных особенностей многочастных алтарей: в такой специфической «малой» форме, как клейма, в своей совокупности дополняющие и конкретизирующие содержательную программу алтаря, раннеренессансные живописцы нередко приходили к более смелым и свободным решениям, нежели в его главной композиции, в большей мере отвечающей требованиям канонической репрезентации. В данном случае Джентиле проявил в клеймах пределы большую инициативу в выборе изобразительного материала соответствующего композиционного подхода.

В предделе запечатлены три эпизода евангельского повествования из времени младенчества Христа: «Рождество», «Бегство в Египет» и находящееся ныне в Лувре «Сретение» («Принесение во храм»), причем каждое клеймо выдержано в своем особом образном ключе. «Рождество» представлено в виде ночной сцены; ее эмоциональный тон определяется контрастом ночной тьмы и небесного света в разных его проявлениях: в сиянии, окружающем Младенца в яслях, в свете, исходящем от ангела и озаряющем группу коленопреклоненных волхвов. Разбросанность фигурных группировок в этом клейме компенсируется общим настроением святой ночи. Зато композиция среднего клейма — «Бегство в Египет», напротив, отличается четко проведенным ритмическим ходом: в ее основе — лейтмотив пути, выявленный в большой горизонтальной растянутости среднего клейма сравнительно с крайними, в широкой пространственности ярко-солнечного холмистого пейзажа, который служит фоном для движения персонажей Святого семейства в сопровождении

двух служанок. Но наиболее примечательно крайнее правое клеймо — «Принесение во храм», отличное от других тем, что приоритет в нем отдан подчеркнута архитектурной организации сцены, в первую очередь за счет активной значимости архитектурных мотивов (воспринятых пока что в наивных формах, привычных для живописи Треченто). Место действия — переданное с намеком на перспективный эффект подобие городской площади — своеобразный интерьер под открытым небом в окружении выдержанных в уменьшенном масштабе нескольких дворцовых фасадов и городской лоджии, сплошь украшенных бриллиантовым рустом. В центре, как некий знаковый образ, своего рода сочетание храма и баптистерия — сквозной октагон с тонкими колоннами по восьми углам, в котором и происходит торжественное событие. В расположении фигур, на правах бытового стаффажа, эта храмовая постройка фланкирована двумя подчеркнута контрастными парами персонажей: гуляющими элегантными дамами с одной стороны, а с другой — четой старых нищих, представленной с удивительной для того времени реальностью. Комбинированное сочетание сквозной архитектуры баптистерия с колористически выделенной уплотненной фигурной мизансценой внутри него образует конструктивное ядро композиции: эффект, еще далекий от объективно осмысленных решений зрелого Кватроченто, но уже таящий в себе интуитивное предчувствие мотивов, которым впоследствии было суждено широкое распространение.

Как раз на 1420-е годы, когда был создан алтарь Джентиле да Фабриано, приходится реформаторская деятельность Мазаччо, основоположника линии объективного мимесиса в обеих отраслях живописи Кватроченто — монументальной и станковой. Сложность и противоречивость эволюционного процесса в этой линии сказалась, однако, в том, что вклад Мазаччо в монументальную живопись, со времен Джотто продвинувшуюся вперед по уровню достижений, оказался весомее, нежели его вклад в станковую живопись. Наиболее очевидны нововведения Мазаччо во фреске — в ее тематической драматургии, в обрисовке человеческих типов и в разработке новых средств живописного языка. Но если опережающая свое время фреска «Троица» во

флорентийской церкви Санта Мария Новелла являет собой показательнейший вариант концепции раннеренессансной фрески в ее целостной образно-структурной завершенности, то в станковой живописи Мазаччо не произошло столь решительного прорыва. Налицо, во всяком случае, явное противоречие между традиционной ансамблевой системой многочастных алтарей и еще только формирующимися принципами творческого претворения на объективных образных основах.

Обратимся в этой связи к главному созданию Мазаччо в станковой отрасли — к алтарю для монастырской церкви Санта Мария дель Кармине в Пизе, работа над которым приходится на 1426 год (то есть в непосредственной хронологической близости к фрескам мастера в капелле Бранкаччи, относящимся к 1427–1428 годам). К сожалению, алтарь в полном своем виде (общая высота его живописной части составляла около 2,5 м) в своем первоначальном размере до нас не дошел: уже в XVIII веке он был разрознен; сохранившиеся створки оказались в разных собраниях, и полная его реконструкция в ряде моментов остается дискуссионной.

Главную часть алтаря представлял триптих в готическом обрамлении с фигурой Мадонны на троне в центре (ныне в лондонской Национальной галерее) и дугообразно расположенными попарно по ее сторонам поколенными фигурами св. Петра, Иоанна Крестителя, св. Юлиана и св. Николая на золотом фоне (эти створки до нас не дошли). По центральной оси над Мадонной высилась надставка со сценой распятия (Неаполь, Нац. Галереи Каподимонте), по сторонам от «Распятия», так же попарно, четыре небольшие створки с одиночными фигурами святых во весь рост (Берлин—Далем). Нижнюю часть алтаря образовывала предела с пятью повествовательными сценами (Берлин—Далем): в центре — самая широкая — «Поклонение волхвов», по краям — эпизоды из жизни тех святых, что размещены в основной части по сторонам Мадонны. Помимо названных, имелись и другие однофигурные створки, из которых уцелели две — со св. Андреем (Вена, собр. Ланкоронского) и св. Павлом (Берлин—Далем).

При общей оценке Пизанского алтаря нужно иметь в виду, что ответственность за порождаемое им невыгодное для Мазач-

чо впечатление определенной архаичности общего замысла и композиционной структуры, происходящее из-за обилия частей (их число превышает состав рассмотренных выше алтарей Лоренцо Монако и Джентиле да Фабриано), — эта ответственность не может быть целиком возложена на самого художника, поскольку он был зависим от условий заказа и сопутствующей ему содержательной программы. Именно следствием программы является отсутствие в основной части алтаря действенной доминанты, в качестве которой обычно использовалась тематически активная многофигурная композиция. Здесь же акцент в основной части алтаря поставлен на репрезентативной подаче статичных однофигурных мотивов, тогда как действенные эпизоды перенесены в периферийные части: в верхнюю надставку над центром («Распятие») и в мелкофигурные сцены пределы.

В основе подхода Мазаччо к творческим задачам, нагляднее всего выявившегося в его фресковых работах, — видение мира в его объективных данностях — в реальной предметности и реальной пространственности, и новый подход к трактовке человеческих образов, которые, будучи представлены в типичном для этого мастера уровне возвышения, обретают особый оттенок героической характерности. Закономерным следствием подобных предпосылок явились коренные перемены в общей образной структуре и изобразительном строе живописной композиции, существо которых составляет бытие реальных персонажей в реальной среде, а в тематическом плане — задатки активной драматургии в зримом воплощении идейных коллизий. Выше уже отмечалось, что — с учетом возможностей ранней фазы Кватроченто, которую представляет Мазаччо, — сами его персонажи, при всей цельности их обрисовки и лаконизме в показе ситуаций, в которых они участвуют, наделены признаками естественного драматизма: в них — как это ни неожиданно — больше внутреннего движения, нежели в персонажах и ситуациях, воплощенных многими кватрочентистскими живописцами последующих десятилетий, тяготеющих к напряженной статике вплоть до закованности в броню повышенной структурности изобразительного языка. При этом образно-концепциональный

строй в разных работах Мазаччо достаточно контрастен, простираясь от изобразительных решений, основанных на драматизме действия («Изгнание из рая» в капелле Бранкаччи), до композиций принципиально иного рода с акцентированной доминантой собственно структурного начала («Троица»).

В Пизанском алтаре, однако, Мазаччо находится только на подступах к своим зрелым свершениям, реализовавшимся в его фресках. В эту пору в миметической линии можно наблюдать общее отставание станковой живописи от монументальной: многочастная структура и заданная программа алтарей не стимулировали, а тормозили раскрытие возможностей художника. Поэтому первое впечатление, которое порождает мысленная реконструкция пизанского алтарного комплекса — это достаточно консервативный характер его общего построения и образно-стилистическая разнородность его частей, превышающая обычную меру расхождений между ними.

В алтарях с однофигурным центральным образом этому центру уже по определению должна была быть придана повышенная содержательная и репрезентативная значимость — в данном случае эта функция возложена на изображение Мадонны на троне в присутствии музицирующих ангелов. В отношении Мадонны Пизанского алтаря исследователи справедливо ставят в заслугу Мазаччо решительный отход от готического канона и последовательную «материализацию» образа, сказывающуюся в подчеркнута массивной, несколько укороченной в пропорциях сидящей фигуре Богоматери, в пластике укрупненных складок ее одеяния, в ее духовной обрисовке с ударением на внутренней сосредоточенности с оттенком отрешенности и непреходящей печали. В готической живописи подобная эмоциональная окраска в образе Мадонны часто была стандартизирована и имела догматический смысл — как предвестие грядущей судьбы Христа, у Мазаччо это уже не привычный знаковый мотив, а попытка объективизации реального чувства, пока что на элементарном уровне. Той меры живой жизни, которой будут наделены его персонажи в работах последующих двух лет, мастер здесь еще не достиг, — в его Богоматери больше стихийной нерасчлененности, чем естественной органичности, отчего центральный

образ алтаря выглядит архаичнее сравнительно с другими однофигурными частями. Это впечатление усиливается за счет малоудачного пропорционального контраста укрупненной фигуры Мадонны и резко уменьшенных фигурок ангелов возле ее трона, но особенно в ее сопоставлении с другими створками алтаря, например с загруженным внутренним действием «Св. Павлом», образом стадияльно более зрелым и (с поправкой на особенности техники станковой живописи) глубоко родственным героям фресок капеллы Бранкаччи. Правда, и в данном случае можно наблюдать характерное для Пизанского алтаря столкновение нового с канонической традицией: полнообъемная фигура апостола помещена на золотом фоне. Закономерный результат: если во фресковых композициях Мазаччо, в сценах, даже где он не прибегает к углубленному пространственному построению, сама объемность фигур порождает впечатление пространственности вокруг них, то золотой фон в алтарной створке резко выталкивает фигуру из плоскости вовне, полностью исключая впечатление реальной пространственности и тем самым вступая в коренное противоречие с новаторской стилистикой художника. Сказанное, по-видимому, может быть отнесено и к следующим по значимости после центрального образа Богоматери утраченным частям алтаря с парными изображениями святых по сторонам от Мадонны, которые, согласно источникам, также были представлены на золотом фоне.

И в резком контрасте с образами подобного склада другая крайность: помещенное в верхней центральной части алтаря «Распятие» (0,89 x 0,63 м) воспринимается как прямая цитата из готического Треченто, решительно отличная в этом плане от других частей алтарного комплекса. Объективно-миметические импульсы здесь отступили перед субъективной природой готики. В имеющей очень давние иконографические истоки композиционной схеме мастер нашел ресурсы для самого экспрессивного воплощения трагического чувства в облике персонажей, в их духовном состоянии, в отдельных акцентированных мотивах. Экспрессивное обострение присутствует в распятом Христе с непомерно длинными руками в почти горизонтальном разлете, головой прямо, без шеи, осаженной на выступающие клю-

чицы, в величественной скорби Богоматери и безысходной печали молодого Иоанна, стоящих по сторонам креста. И наконец, эмоциональная кульминация всего события — обращенная спиной к зрителю коленапреклоненная Магдалина у подножия креста. Ее образ — буквально крик отчаяния, овеянный пластически и колористически в ее силуэте, похожем на крылатую птицу, в жесте вскиннутых рук и в совершенно необычной для Мазаччо цветовой интенсивности ярко-киноварного плаща и падающей на него волне золотых волос. И все это — в пределах доренессансной ступени образного претворения, когда персонажи, объединенные всеохватывающим эмоциональным переживанием, еще не выходят на ренессансный уровень субъектов действия и композиция в целом из-за обособления каждой фигуры и использования золотого фона оказывается лишенной столь же действенного пространства.

На другом полюсе в смысле изобразительной концепции находится алтарная пределла. Именно в этой специфической «малой» форме Мазаччо, в отличие от венчающего «Распятия», находится на уровне своего времени, а в ряде моментов заглядывает вперед. Более, чем в какой-либо другой составной части алтаря, он приближается здесь к интерпретации повествовательных эпизодов в формах, свойственных типу станковой композиции на миметической основе, согласно решающей установке: реальный человек в реальном действии в реальной среде. Полоса пределлы высотой всего 21 см, разделена на пять клейм, из которых сильно растянутое вширь центральное и два по сторонам от него — собственноручной работы Мазаччо (остальные два написаны его учеником). Привычный к владению крупными формами, Мазаччо сумел преодолеть опасность мелочности, которой в живописи пределл не избежали многие другие живописцы: то новое, что он внес в эти композиции, осуществлено с неоспоримой капитальностью замысла и исполнения, сильно выигрывая в этом у позднегоготических мастеров: клейма в алтаре Джентиле да Фабриано в сравнении с клеймами Пизанского алтаря кажутся игрушечными.

Правда, в центральной сцене — в «Поклонении волхвов» единство образного подхода еще не достигнуто. В трактовке пер-

сонажей Святого семейства и коленапоклоненных волхвов очевидна некоторая несмелость художника и оглядка на традиции. Тем более впечатляет ударный пункт сцены, приходящийся не на главные лица действия, а на персонажей из свиты волхвов, двое из которых безоговорочно главенствуют в композиции. Их словно прижатые низким форматом клейма большеголовые профильные фигуры, облеченные в современные костюмы, укрупнены и выдвинуты на зрителя. Судя по индивидуальной характерности лиц, это, несомненно, портретные образы, возможно, заказчиков алтаря. Помимо факта их присутствия в сакральном повествовании (ответственный почин Мазаччо в живописи Кватроченто), их выделенность определяет композиционно-пространственное решение клейма. Нужно иметь в виду, что само по себе пространство клейма не имеет полностью оформленного построения: фоном действия служит параллельная плоскости изображения суммарно трактованная скалистая гряда. Тем не менее впечатление глубинности неоспоримо, и достигнуто оно за счет смело сгруппированных в единый ряд четырех персонажей из свиты волхвов и расположенных не параллельно, а перпендикулярно этой плоскости, уводя взгляд в глубину. Эффект реальной глубинности усилен материально-объемной трактовкой самих фигур — показаны даже длинные тени, падающие от них на землю. В целом, несмотря на расхождение в трактовке отдельных частей данного клейма и на масштабные погрешности (человеческие фигуры оказались крупнее лошадей, с которых спешили волхвы и их спутники), эта композиция должна была производить на современников впечатление подлинной новизны в принципах компоновки, одновременно являя собой ценный урок убедительного включения изображаемых персонажей в действие и в окружающую среду.

Что касается двух боковых собственноручных клейм Мазаччо, то каждое из них представляет собой оригинальное целостное решение. По своему изобразительному строю они контрастны между собой. В одном из этих двух малоформатных клейм — в «Распятии Петра» (21 x 30 см) мастер демонстрирует отчетливый приоритет структурного начала. Соответственно этому, в выборе мотивов для арены действия доминирует архитектура:



тесное каменное пространство, фланкированное тяжелыми ко-  
сьми пилонами. Фон — глухая стена с темным прямоугольным  
проемом посередине, дополнительно фиксирующим вертикаль-  
ную ось композиции. В фигурной компоновке первого плана —  
необычная мизансцена: распластанная во фронтальной плоско-  
сти опрокинутая вниз головой фигура апостола, распятая на  
двойном кресте. Два палача, симметрично, но в разных поворо-  
тах расположенные по сторонам, прибивают большими гвоздями  
кисти рук святого. Неожиданный сверхреальный момент: го-  
лова Петра стоит на его плоском круглом нимбе-диске, которо-  
му приданы признаки материальности. Возникает композици-  
онное построение, почти геральдическое в своей знаковости и  
одновременно, благодаря убедительным ракурсам согнувшихся  
фигур палачей, исполненное духом реальности в степени гораз-  
до большей, нежели в других частях алтаря. Второй план дейст-  
вия образуют две группы воинов в доспехах, с красными щита-  
ми. В общей суровой тональности сцены мученический подвиг  
апостола предстает как духовная антитеза окружающей его не-  
одолимой бесчеловечности, — такова идейная коллизия этой  
сцены, не обозначенная, а эмоционально пережитая, воплощен-  
ная в данном случае средствами объективного мимесиса с ис-  
пользованием выразительной знаковости.

Вариант той же идейной коллизии запечатлен в другом клей-  
ме — с изображением обезглавливания Иоанна Крестителя.  
Вновь действие происходит в тесном пространстве, на этот раз  
ограниченном кубическим каменным объемом тюрьмы Крести-  
теля и подножием скалистых отрогов. Поставленный на колени  
на пороге тюрьмы, святой, закрыв лицо руками, склоняется под  
мечом палача в ожидании смертельного удара. В воплощении  
этой драматической ситуации, к тому времени приобретшей во  
множестве живописных житийных повествований признаки на-  
вязчивого шаблона, Мазаччо, как и в «Распятии Петра», сумел  
средствами своего искусства внести нечто новое и возвышенно-  
драматическое. Обращает на себя внимание его особый подход  
к трактовке времени: в отличие от «Распятия Петра», где ход  
времени выглядел жестко остановленным, в сцене казни Крести-  
теля время движущееся, близкое к его реальному течению, во-

площенное в разных градациях активного движения действующих лиц, и тем самым повышающее убедительность в показе события. Образу распятого Петра, приведенному к знаковой формулировке, здесь противостоит образ человека в проникновенно переданном предсмертном переживании. В общий драматический тон действия входит мотив одиночества героя, находящегося в окружении носителей грубой силы — их олицетворяют персонаж, оглашающий рескрипт о казни, и воины с огромными зловеще-красными щитами. Примечательно, что под кистью Мазаччо изобразительная трактовка ситуации, как и ее общая идея, выглядит шире конкретного новозаветного контекста, подразумевающего участие Ирода в истории Крестителя: лишь во вторую очередь мы вспоминаем о его повествовательной завязке, не сразу разглядев на земле малозаметный, похожий на скромную миску предмет, в действительности являющий собой блюдо, на котором голова святого должна быть представлена Саломее. Компоновка клейма основана на мастерски найденном равновесии масс и интервалов и на едином ритме кольцевого движения изображенных в полный рост участников действия вокруг коленапреклоненного центрального героя.

Выводы в отношении Пизанского алтаря могут быть разделены по двум пунктам. Первый: взятый в целом, алтарь Мазаччо представляет собой ярко выраженное переходное явление, обозначающее рубеж между двумя контрастными эволюционными фазами. Именно это обстоятельство не в лучшую сторону отразилось на его ансамблевой целостности. В памятнике, возникшем на протяжении всего лишь одного года, перед нами словно бы проходят вехи более длительного пути итальянской живописи от тречентистского по духу «Распятия» в наивысшей точке алтаря, через лишь недавно миновавшие переломные моменты двух эпох — образы Мадонны и святых, к более органическому освоению средств объективного мимесиса в клеймах пределлы. Можно, правда, по этому поводу высказать предположение, что такая разнородность в трактовке алтарных ярусов естественно входила в замыслы самого художника в порядке воплощения заложенной в самой структурной иерархии алтаря идеи спиритуального возвышения образов — от более развитой реальности в предел-

ле через сакрально-репрезентативные образы главной части комплекса к венчающему его «Распятию». Но и в таком гипотетическом случае поставленная задача не может считаться нашедшей полноценное решение из-за слишком больших образно-стилистических расхождений между частями: под сомнением оказывается сам принцип ансамблевого единства. Во всяком случае, важна констатация, что уже первое соприкосновение концепции объективного мимесиса в фазе его становления со спецификой многочастного алтаря несет в себе предвестие тех трудностей, которые будут сопутствовать действиям мастеров этой линии в данной типологической форме.

Второй пункт выводов относится к пределу, к роли этой части алтарного ансамбля в начинающемся процессе автономной станковизации. Как было замечено выше, именно предела, функционально оставаясь периферией алтарного комплекса, оказалась более развитой в тематическом многообразии и в меньшей зависимости от иконографического канона в разветвленной повествовательности, в повышенном интересе к реалиям — всего того, что стимулирует оригинальность авторского подхода к тематике и стилистике и в итоге сообщает пределу известное опережение в характере изобразительных решений сравнительно с главной алтарной композицией. Надо иметь в виду, что в самой малоформатности клейм в нижней части алтаря есть свое преимущество. Как показывает пример такой отрасли живописи, как рукописная миниатюра, ее малый формат — фактор, как будто чисто количественный, — открывает новые, сравнительно с «большой» живописью, возможности творческого претворения в общем подходе и в конкретных особенностях изобразительного строя. Данное соображение в сочетании с непосредственным опытом Пизанского алтаря и предшествующих памятников может натолкнуть на заманчивую мысль рассматривать пределу (точнее, клейма, входящие в нее) как то самое зерно, из которого произрастает автономная станковая картина. Такое предположение, однако, будет неосновательным, ибо новая концепция станковой картины в линии объективного мимесиса как историческое явление более высокого порядка представляет собой пример синтеза в одиночном объ-

екте не одного лишь повествовательного ряда пределлы, а всего того образно-тематического субстрата, который в алтаре осуществлялся в совокупности всех его составных частей, главных и периферийных. Ансамблю многочастного алтаря, основанному на архитектурной организации определенного состава композиционно завершенных живописных частей (что само по себе было и оставалось эпохальным художественным достижением), новая концепция станковой картины противопоставляет синтез, обеспечивающий этой типологической форме не только полную самодостаточность, но и — как показала вся последующая история живописи, более высокий творческий потенциал. Что же касается пределлы в произведениях первых десятилетий XV века, то она не обладает подобной степенью самозначимости, — ее, с известным правом, можно уподобить серии живописных миниатюр, сопровождающих главную композицию, — простое увеличение такого клейма в размерах отнюдь не повлечет за собой его качественного превращения в картину. Нельзя, однако, не оговориться, что с середины XV столетия, в ходе дальнейшей разработки формы многочастного алтаря, наряду с сохранением за пределлой ее обычного статуса, можно наблюдать примеры иного подхода, а именно своеобразной эволюционной инверсии, то есть образного воздействия картины на содержательный строй клейма. В этих случаях, соответственно общим тенденциям художественного процесса, происходит все более заметное усиление самоценности клейма на основе использования опыта автономной станковой композиции. В качестве примера, забегая вперед, приведем алтарь Мантеньи в веронской церкви Сан Дзено (1455), где сплошной полосы клейма более не существует — взамен того нижний ярус алтаря составляют три архитектурно обособленные композиции, каждая из которых обладает всеми признаками идейно-содержательной, «картинной» самодостаточности.

Ранняя смерть Мазаччо прервала его многообещающие начинания в станковой живописи: прямого продолжения в следующие два десятилетия они не имели. 1430-е—1440-е годы оказались своеобразной паузой в процессе выработки нового типа станковой композиции на миметической основе — капитально-

го вклада в эту проблематику не произошло. Причины этого не только в отсутствии среди наследников Мазаччо мастера соответствующего масштаба, но и в возникших на новом пути объективных трудностях. В последовавших осложнениях дали себя знать два специфических момента. Во-первых, именно теперь практически подтвердилось, что многие ценные находки и предвидения, накопленные в типологической разработке пределл, сами по себе еще не составили решающей основы для формирования автономной станковой композиции. Во-вторых, обнаружилось, что для решения этой эпохальной задачи опыта одной лишь Италии было недостаточно: здесь понадобилось участие другой национальной школы — Нидерландов, то есть освоение открытий, совершенных в нидерландской живописи 1430-х—1440-х годов. Только после этого, в середине века, в 1450-х годах, процесс сложения в Италии новой типологической формы пришел к закономерным свершениям.

**ИСПАНСКИЕ КАРТИНЫ  
В ГМИИ ИМ. А.С.ПУШКИНА  
(Традиции и поиски)**

Небольшая коллекция испанской живописи XV—XX веков достаточно хорошо известна благодаря работам К.М. Малицкой и была опубликована в каталоге картинной галереи Музея 1995 года. Но даже за небольшой период времени, прошедший после выхода каталога, целый ряд факторов позволяет вносить изменения и сделать некоторые уточнения. Определенную роль в оценке картин и их места в коллекции сыграли международные выставки и работа реставраторов Музея последних лет.

Особое место в коллекции занимают десять картин Пабло Пикассо, наиболее известная часть собрания. Картины мастера были представлены на зарубежных выставках, в которых участвовал Музей. К этой части собрания следует отнести и полотно Жуана Миро. Четыре картины Альберто Санчеса поступили в 1968 году и относятся к числу немногих произведений, пришедших в Музей после основной коллекции.

Музей постоянно стремится пополнить испанский раздел, но произведения испанских мастеров крайне редко встречаются в частных собраниях, поэтому расширение коллекции было невозможно в течение целого ряда лет. Картины Альберто Санчеса завершили определенный этап, а новые поступления связаны уже с 1980-ми годами, когда в Музей поступило семь произведений, два из них находились ранее в собрании известного коллекционера Ф.Е. Вишневого (обе картины XVII века).

Особую ценность собрания представляют доски XV—XVI веков, нередко поступавшие в Музей как произведения других на-

циональных школ — немецкой, итальянской. Эта часть собрания остается до сих пор наименее изученной.

Створки ретабло с «Благовещением» и «Воскресением» в свое время были определены как работа чешской школы. Было высказано предположение Ф. Дзери (устно), он называл в качестве автора имя Педро Серры, хотя сопоставление аналогичных композиций — Музея и братьев Серра «Благовещение» из Сихены — не позволяет считать такое определение бесспорным. Каталонская школа, влиявшая на валенсийскую, дает возможность различных сопоставлений, не ограничиваясь традиционным определением работы Музея как мастерской братьев Серра. Можно отметить близость типа лица Мадонны, композиционное сходство, решение пространства картины Музея и работы валенсийского мастера конца XIV века Франсиско Комеса. Во всяком случае, в настоящее время определение створок ретабло Музея как произведений каталонской школы вполне закономерно.

Лучшая среди испанских досок «Архангел Михаил, взвешивающий души умерших» была определена как произведение Эспаларгеса, но эта атрибуция не кажется убедительной. Возникшее в связи с картиной имя П.Г. де Бенабарре также не может быть принято. Шедевр испанской коллекции требует дальнейших поисков автора.

Самый значительный по количеству картин раздел XVII века, именно в нем наиболее устойчиво сохранялось традиционное определение мастеров. Одновременно возникла возможность подтвердить высокое качество отдельных полотен, чему в значительной степени способствовала их демонстрация на зарубежных выставках.

Наибольшие сложности связаны с картинами Риберы, т. к. их происхождение (три картины пришли из Румянцевского музея), казалось бы, подтверждало их качество и не давало поводов для сомнения. Однако рентгенограммы М.П. Ляминой, выполненные в 1973 году, сразу же заставили усомниться во всех трех картинах как принадлежащих кисти Риберы. Не видевший рентгенограмм Г. Уизей (1972, устно) считал, что «Антоний Отшельник» может быть только работой мастерской. Картина датирована тем же годом, что и «Апостол Иаков Старший» (инв.

113), но рентгенограммы с картин различны, что лишний раз подтверждает сомнение в их определении как работ Риберы, но они могут быть связаны с неаполитанским кругом. В монографии Т.П. Знамеровской 1982 года все три полотна отнесены к Рибере. С этим определением они и вошли в каталог Музея 1995 года. В настоящее время над проблемой определения авторства этих картин работает молодой специалист.

\*\*\*

Одна из лучших картин в разделе XVII века принадлежит Франсиско де Сурбарану — «Младенец Христос», созданная по заказу монастыря Тринидад Кальсадо в Севилье.

Высокое качество картины было отмечено в материалах выставки Нью-Йорк — Париж 1987—1988 года, где картина носит название «Благословляющий Младенец Христос». Но в эти годы произведения испанских мастеров XVII века из Музея очень редко попадали на зарубежные выставки в отличие от картин Пикассо.

В последние три года ситуация изменилась, и каждая международная выставка заставляет по-новому оценивать уровень произведений этого периода в собрании Музея. Свообразную художественную апробацию получил «Натюрморт с часами» А. Переды на выставке в Бильбао (1999), хотя ранее он вызывал сомнение. Оно было связано со считавшимся парным московской картине «Натюрмортом с поставцом» из Государственного Эрмитажа. При сопоставлении полотен становится очевидным различие в начертаниях подписей, а также несоответствие композиций друг другу. Кроме того, предметы прикладного искусства московской картины не испанского производства (кроме тарелки с синим узором). На ее рентгенограмме отчетливо выступает другая композиция, на ней по-иному расположен занавес, другой формы часы, иначе расположены предметы в пространстве. Натюрморт был переписан, он существенно отличается от первоначальной композиции.

Большой интерес представляла бы для Музея выставка в Гранаде, посвященная 400-летию со дня рождения Алонсо Кано. Картина Музея «Мадонна с Младенцем» — точное повторение





Франсиско де Сурбаран  
*Мадонна с Младенцем. 1658.*  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

композиции картины Кано из собора в Севилье (Мадонна де Белем). Организаторы выставки именно этой особенностью московской картины аргументировали свое желание увидеть ее на выставке в Гранаде, чтобы иметь возможность изучить и сопоставить оба полотна.

В свое время Г. Уизей (устно) высказал предположение, что московская картина — повторение работы Кано, выполненное кем-то из современников мастера, несомненно, значительным художником, но не собственноручная реплика. На выставке этот вопрос мог бы быть разрешен — как интересная научная проблема.

Определенные сомнения были связаны с картиной Франсиско Сурбарана «Мадонна с Младенцем», подписанной и датированной художником. При посещении Музея Г.Уизеем было высказано мнение об участии в написании картины мастерской, но ученый никак не аргументировал свое предположение. Х. де Салас (1977, устно) считал подпись Сурбарана подлинной.

У нас сомнение вызывало не само начертание букв, а размер подписи и место, где она была сделана, т.к. на всех поздних работах мастера она выполнена на маленьких белых листах, изолирующих ее от холста, — как своеобразная карточка-знак.

Значительно отличался и цвет одежд в оттенках синего и красного от известных работ Сурбарана. Картина была передана в реставрацию Г.М. Ерховой. Она провела расчистку и удалила поздние записи на синей одежде<sup>1</sup>. Появился необычайно насыщенный, сияющий синий тон, изменился после расчистки и красный. На фоне синего и красного стал сияющим и белый цвет. На Мадонне и под рукавом стал заметен легкий прозрачный шарф. После реставрации не оставалось сомнения в высоком живописном качестве полотна, характерном для Сурбарана.

В статьях А.Е. Переса Санчеса и Х.М. Серреры опубликованы необычайно интересные данные, свидетельствующие о поздних работах Сурбарана<sup>2</sup>. В статьях приводятся сведения о последних годах работы художника в Мадриде — с 1658 года. Он испытал влияние Веласкеса, в его работах ощущается большая живописная свобода. В то же время покровительство Веласкеса дало возможность художнику получать заказы от известных аристократи-

ческих семей. Это создает некоторые перспективы в поисках заказчиков или хотя бы прежних владельцев картины Музея. В статьях отмечено также, что подлинными работами Сурбарана следует считать подписанные и датированные им полотна с 1658 года. Картина Музея отлична от нескольких вариантов «Мадонны с Младенцем» и «Мадонны с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем»<sup>3</sup>, в которых Младенец обращен к зрителю. Московское полотно отличается внутренней сосредоточенностью, углубленностью, тонким лирическим чувством.

На выставке в Бильбао картина была отмечена как прекрасная работа позднего периода и привлекла внимание хорошей сохранностью. Статьи в *Gazette des Beaux-Arts* предшествовали выставке в Бильбао и фактически подготовили к ней существенный и важный материал.

Вполне закономерно, что в разделе XVII века наибольшим количеством произведений в Музее представлен Мурильо, привлекавший внимание любителей искусства и коллекционеров России с XIX века.

Самая ранняя в коллекции Музея и широко известная картина Мурильо «Девочка — продавщица фруктов» экспонировалась на выставке «Сцены детства» 2001 года<sup>4</sup>. В таком контексте можно говорить о своеобразии жанра и высоком искусстве картины Музея.

Одно из поздних поступлений Музея — «Непорочное зачатие» круга Мурильо. Этот широко распространенный сюжет в кругу художников, близких Мурильо, представлен и в большом числе произведений, приписываемых самому мастеру. Были выработаны определенные композиционные схемы расположения групп ангелов, жест и поза Мадонны.

Большой интерес представляют иконографические типы и схемы, приведенные в статье И.Г. Пастора «Непорочное зачатие» Н.А. Куадра в Музее изящных искусств в Бильбао<sup>5</sup>. В ней приведены композиционные схемы Х. де Риберы, М. Сересо, Эскаланте, Х.М. Кабесалеро. Они интересны для сопоставления с картиной Музея и дают возможность включить ее в определенный иконографический ряд. Приобретение этой картины Музеем — редкий случай, т. к. такое большое полотно (300 x 190) было сложно сохранить в частном собрании.

Известна история картины «Бегство в Египет» Мурильо, переданной в Музей из Эрмитажа и приобретенной для него из собрания Уолпола<sup>6</sup>. Сохранились сведения, что при приобретении картина была оценена вдвое дороже, чем «Распятие», оставшееся в Эрмитаже. Картины рассматривались как парные, видимо, благодаря близости размеров, определенному сходству цветового решения и общей настроенности полотен. Тихая затаенная печаль, внутренняя углубленность свойственны обоим полотнам. Однако в распределении масс и цветовых акцентов, а также масштабах фигур картины отличны друг от друга.

В свое время Э.К. Липгарт писал, что в Будапеште находится повторение «Бегства в Египет»<sup>7</sup>. Картина Музея изящных искусств Будапешта значительно больше по размеру (155,5 x 125) и считается парной «Святому семейству с маленьким Иоанном Крестителем», она датируется 1655–1660 годами. В данном Музее картины, несомненно, парные. Расположение фигур в композициях свидетельствует о продуманности решения и соответствии их друг другу. Композиция будапештской картины близка московской, но отличается не только размерами, отлична поза Младенца, изменены также позы Марии и Иосифа, перемещена группа ангелов. Но особенно значима роль, отведенная в московской картине пейзажу — как воздушно-пространственной среде. Своеобразие картины стало заметнее после реставрации, проведенной А.Е. Макаровым. Увеличились ее размеры, расширилось справа пространство пейзажа, еще более осязаемой стала воздушная среда. Это стало возможным благодаря освобождению кромок с авторской живописью. Картина была очищена от загрязнений, пожелтевшего лака, записей<sup>8</sup>. После реставрации появилось ощущение воздушной среды, легкости, пространственности, что создает особый поэтический мир московского полотна. Картина должна быть отнесена к позднему периоду творчества Мурильо — 1675–1682 годам. Она могла быть лишь своеобразным вариантом будапештской картины, т. к. была создана позднее, что опровергает предположение Э.К. Липгарта. «Бегство в Египет» — самое позднее по времени и, несомненно, лучшее полотно Мурильо в собрании Музея, отличающееся тонкостью и поэзией.



Бартоломе Эстебан Мурильо  
*Бегство в Египет. 1675–1682.*  
Москва, ГМНИ им. А.С. Пушкина



Луис Мелендес  
*Натюрморт с артишоками.*  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

В испанский раздел передан натюрморт, считавшийся голландской школой, — «Натюрморт с книгами». Установить его авторство достаточно сложно, т. к. близкая аналогия значится в каталоге как «Неизвестный мастер XVII века»<sup>9</sup>. Также из голландского раздела был передан «Натюрморт с артишоками», приписывавшийся этой школе с 1924 года.

Характер живописи, композиция и набор предметов позволяют автору очерка отнести его к работам известного мастера Луиса Мелендеса (1716–1780). Таким образом, собрание Музея стало пополняться редким для него жанром натюрморта.

Традиции жанровых работ Мурильо и Нуñеса де Вильявисенсио прослеживаются в небольшом полотне мастера XVIII века «Сцена с погонщиками мула», принадлежащем к числу недавних поступлений Музея.

Небольшой раздел живописи XIX и XX веков включает мастеров различных направлений и неоднородные по художественному качеству произведения.

С именем Ф.Гойи традиционно была связана картина «Монахиня на смертном одре», вошедшая в каталог Музея 1995 года уже как «Неизвестный мастер XIX века». В свое время атрибуция была подтверждена Лопесом Реем (устно). В 1977 году ее видел директор Музея Прадо Х. де Салас. Он высказал предположение, что картина написана французским романтиком. Авторство Гойи было им сразу же отвергнуто. Предстоит работа по исследованию полотна и определению его автора.

«Кликуша» Лукаса-и-Падильи сомнений не вызывает, а цветовая гамма позволяет датировать картину 1850-ми годами.

К известной семье живописцев принадлежал Рикардо Мадрасо-и-Гаррета, картина которого «Продажа ружья» («Сцена в Севилье») — одно из поздних поступлений Музея. Это характерный и широко распространенный тип жанра, сочетающий историзм и бытовое повествование. Наиболее значительно среди поздних поступлений выделяется живописным блеском картина «Праздник» («Месса на открытом воздухе») Ф. Прадильи-и-Ортиса. Бесспорно, это лучшее полотно XIX века из новых поступлений. Возможно, это была подготовительная работа — эскиз к большому полотну, но в ней привлекает свежесть и воздушность этюда.

Особое место занимает М. Фортунни, но его картины широко известны, давно опубликованы, т. к. входили в состав коллекции с начала формирования картинной галереи, известны их варианты.

Начало XX века, 1900-е годы, привлекают особое внимание, появляются на антикварном рынке сомнительные работы этого периода. Картина Сорольи-и-Бастида «Приготовление изюма» типична для этих лет. Проведенное А.В. Васильевой, рентгенологом Музея, исследование подтвердило подлинность подписи мастера, характерной для большинства его работ.

Картина «Испанки в ложе на Пласа де Торос» И. Сулоаги продолжает тему «Ожидания корриды» (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Представленные на картине Музея персонажи постоянно встречаются в работах художника 1900-х годов. В 1903 году в Париже была открыта выставка Сулоаги, где И.И. Щукин мог видеть эту картину, которую он впоследствии и приобрел. Автор каталога выставки 1997 года в Бильбао<sup>10</sup> отмечает связь картины Музея с Гойей и Э. Мане<sup>11</sup>. Однако эта связь представляется нам скорее тематической. Предшествующие картине Сулоаги работы Э. Мане противоположны ей по существу.

Возможно, что истинный «Автопортрет» художника Сулоаги из коллекции Музея датируется 1910 годом.

Картины П. Пикассо изучены и многократно опубликованы, в том числе и во 2-м томе французского каталога 2002 г. Следует лишь искать новый и необычный аспект их рассмотрения.

Среди работ Альберто Санчеса наиболее интересна своим гойевским сюжетом картина «Похороны сардинки» с изображением поста и его своеобразной символикой. В 2001 году впервые картина Альберто экспонировалась на выставке в Мадриде («Пейзаж с полосатой тканью»). Картины Альберто по времени исполнения завершают испанскую часть собрания Музея, т. к. они датируются 1950-ми годами.

Небольшая коллекция Музея, во многих случаях сохраняя традиционные атрибуты, в то же время раскрывает большие возможности новых поисков и открытий. Многие хорошо известные картины не только меняют авторство, но и рассматрива-



ются в новом, неизвестном ранее контексте, о чем свидетельствует настоящий очерк.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ультрамарин был записан позднейшей берлинской лазурью.

<sup>2</sup> Статьи опубликованы в специальном номере *Gazette des Beaux-Art* (oct. 1998): *Alfonso E. Pérez Sánchez*. Zurbarán et Velázquez. Vies paralleles et divergentes; *Juan Miguel Serrera*. Ultime étape de Zurbarán à Madrid: contribution et réflexion.

<sup>3</sup> *Zurbarán*, La obra final: 1650 — 1664, Bilbao, 2000, cat. 10, 19, 20, 25; картина Музея — cat. 9.

<sup>4</sup> *Murillo*. Scenes of Childhood, Dulwich Picture Gallery, 2001. Московская картина — cat. 8.

<sup>5</sup> Anuario 1995 URTEKARIA, Museo de Bellas artes de Bilbao, p.21.

<sup>6</sup> *Касаго Л.* Эрмитажные картины Мурильо. История собрания // Музей 7, М., 1987. С. 266.

<sup>7</sup> *Императорский Эрмитаж.* Каталог картинной галереи. Ч. I. СПб., 1912. С. 235.

<sup>8</sup> Размер картины до реставрации 98,5 x 60,5, после — 98,5 x 62,5. Картина была раздублирована и сдублирована на новый холст, натянута на новый подрамник.

<sup>9</sup> *Spanish still life from Velázquez to Goya.* National Gallery Publication, Limited 1995. Cat. 28.

<sup>10</sup> *Sorolla*, Zuloaga. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1997.

<sup>11</sup> Там же. С. 57 (воспроизведена картина Музея).

**«СВЯЩЕННАЯ АЛЛЕГОРИЯ»  
ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ**

Так называемая «Священная Аллегория» Джованни Беллини поступила в флорентийскую галерею Уффици (еще в 1737 году ставшую публичным музеем) в 1793 году в результате обмена с императорскими собраниями Вены. Эта небольшая (73 x 119 см), написанная маслом на доске картина заслуженно пользуется славой одной из лучших работ замечательного венецианского мастера и одновременно одной из самых загадочных картин итальянского Возрождения. Ее расшифровке посвящена обширная литература; на протяжении XX века по этому поводу выдвигались разнообразные, даже взаимоисключающие версии.

Картина не подписана и не датирована. Когда и каким образом она попала в Вену, неизвестно. Во всяком случае, она не фигурирует в составленном Тенирсом каталоге великолепного брюссельского собрания штатгальтера Нидерландов эрцгерцога Леопольда-Вильгельма, впоследствии составившего ядро одной из лучших картинных галерей мира — венского Музея истории искусств.

Поступившая в 1793 году в галерею Уффици картина первоначально не связывалась с именем Джованни Беллини; некоторое время ее даже приписывали Джорджоне. Первым, кто предположил авторство Беллини в 1871 году, был основоположник итальянской искусствоведческой школы Дж.Г. Кавальказелле. Эта гипотеза затем была принята всеми специалистами по искусству Италии. Что же касается датировки картины, то здесь существует большой разброс — от конца 1470-х до 1490-х гг. Но

наибольшие споры вызывает расшифровка программы, содержание этой необычной композиции.

Первую развернутую интерпретацию предложил один из самых авторитетных в его время знатоков итальянского искусства Г. Людвиг. В своей статье, опубликованной в 1902 году в одном из самых солидных искусствоведческих журналов — *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*<sup>1</sup>, он выдвинул гипотезу, что сюжет картины Беллини почерпнут из поэмы француза Гийома де Дегийвиля (XIV в.), посвященной загробному паломничеству души. Гипотеза эта продержалась довольно долго; в искусствоведческой литературе даже появилось второе название этой картины — «Души Чистилища». Эта гипотеза легла в основу блестящего эссе Павла Муратова «Летейские воды», вошедшего в его прославленную книгу «Образы Италии», первый том которой был издан в 1911 году (полное трехтомное издание книги вышло в Лейпциге в 1923 году). Следуя в основном истолкованию Людвига, Муратов увидел в картине Беллини и другое — особое настроение, «страну молитв и очарований, где бродят наши души, когда их освобождает сон — единственное мгновение между жизнью и смертью»<sup>2</sup>.

За этой экзотичной, овсянной духом символики декаданса, интерпретацией «Священной Аллегии» в 1940–1950-х гг. последовали более приземленные и теснее связанные с реалиями венецианского Раннего Возрождения. Так, Н.Размо (1946) увидел в картине необычный вариант «Святого Собеседования»<sup>3</sup>, Вердые (1952–1953) — аллегию «Милосердия и Справедливости»<sup>4</sup>.

Однако никто из обратившихся к этой картине исследователей не обратил внимания на то, что разгадка программы этой картины находится буквально «на поверхности», складывается из деталей, мотивов, образов, которые связаны с реалиями, и, что особенно важно, — официальными историческими мифами Венецианской республики.

Итак, что же, собственно, изображено в этой картине?

Перед нами на открытой площадке, замощенной плитами белого, красно-коричневого и черного мрамора, отделенной невысоким парапетом от полной гармонии и тишины пейзажной па-

норама с озером, заключенным в кольцо скалистых берегов, происходит некая торжественная церемония. Почему-то никто из исследователей этой картины не обратил внимания на детали и даже на сам выбор персонажей, участвующих в изображенной церемонии. Между тем перед нами разыгрывается сцена, имеющая важный символический смысл: восседающая на великолепном троне Мадонна сложила руки в благословляющем жесте, обращенном к увенчанной короной прекрасной женщине, опустившейся на колени у подножия трона. Эта царственная женщина — несомненно, Венеция. Подобный мотив коронации Венеции высшими небесными силами отнюдь не единственный в венецианском искусстве — напомним о написанном столетием позже «Триумфе Венеции» Паоло Веронезе.

То, что именно Мария коронует Венецию в картине Беллини, далеко не случайно. Именно с Девой Марией официальная венецианская историография связывала основание города. Согласно легенде, изложенной в сочинении падуанца Якопо Данди (ок. 1328–1329), около полудня 25 марта 421 года, в день Благовещения Марии, группа жителей Падуи, спасаясь от гуннов Атиллы, высадилась на берегу самого большого из островов ближайшего к Падуе залива Адриатического моря — острове Ривоальто («Высокий берег») или Ривальто<sup>5</sup>. Поселение, основанное ими, первоначально носило то же имя, что и остров, а позднее стало называться Венецией. Современные исследователи, впрочем, полагают, что остров был освоен столетием позже, в VI веке.

Итак, согласно легенде, город был основан в день Благовещения и избрал поэтому одной из своих главных покровительниц Марию. Правда, в отличие от многих городов Италии и Европы, кафедральный собор Венеции не был посвящен Марии. Но одной из первых и наиболее чтимых в Венеции церквей, наряду с базиликой Сан Марко, была церковь Санта Мария Формоза, которая существовала уже в IX веке (в конце XV века оба ее фасада — восточный и западный, были заново отделаны Пьетро Ломбарди). С церковью Санта Мария Формоза связано и появление величественной публичной церемонии — торжественного шествия, возглавленного дожем и патриархом, в котором принимал участие весь город. В XVI веке подобными церемони-



Джованни Беллини  
*Святая аллегория, 1490-е годы.*  
Флоренция, галерея Уффици

ями отмечалось 8 праздников, но в течение многих столетий в Венеции так называемая *Andata* устраивалась только в день Благовещения. Судя по упоминаниям в «Хрониках» Иоанна Дьякона и Мартино дель Каналь, этот обычай уже существовал в XII–XIII вв.<sup>6</sup>

Теперь обратим внимание на трон, на котором сидит Мария, вернее, на осеняющий ее красный балдахин необычной формы, похожий на зонтик на длинной изогнутой ручке. Это и есть зонтик — ритуальный зонтик дождя, осенявший его во время торжественных шествий и имевший важное символическое значение. С этим зонтом связана главная, к тому же официальная историческая легенда Венеции, получившая литературное оформление в XIV веке — в 1317 году в повествовании Бонинконтро де Бови и в 1381–1382 гг. в поэме Пьетро Натале<sup>7</sup>. Эта легенда стала главным официальным историческим мифом Венеции и уже в 1319 году, вслед за повествованием Бонинконтро де Бови, была запечатлена в ныне не существующих росписях капеллы св.Николая во Дворце дождей. В 1366 году новый, обширный цикл росписей на ту же тему был начат в колоссальном зале

Большого Совета падуанцем ГуарIENTO и живописцем Антонио Венециано, а завершен он был только во 2-м десятилетии XV века Джентиле да Фабриано и Пизанелло. Росписи были довольно быстро разрушены сырým воздухом, проникавшим с лагуны через огромные окна, и в 1473 году было принято решение заменить их на написанные на холсте панно. В работе над ними приняло участие несколько поколений художников от братьев Беллини и Карпаччо до Тициана и Тинторетто. Этот цикл погиб в 1577 году во время пожара в зале Большого Совета, но в 1580—1590-х гг. его основные эпизоды были воспроизведены в новой серии панно, и ныне украшающих зал, хотя количество эпизодов было сокращено.

Суть легенды, в которой фигурирует зонт, осеняющий Марию в картине Беллини, такова. В 1176 году (или, по другим источникам, 1177 году) в Риме был избран новый папа Александр III. Его избрание почему-то не понравилось германскому императору Фридриху Барбароссе. Здесь надо напомнить, что не только в Средние века, но и в эпоху Возрождения Италия номинально входила в Священную Римскую империю германской нации, основанную Карлом Великим. Исключение составляла лишь Венеция; еще в 840 году наследник Карла Великого император Пипин Короткий признал независимость Венеции; несколько раньше то же сделала и Византия. Изгнанный из Рима местными баронами по наущению Барбароссы папа Александр в одежде простого монаха сумел добраться до Венеции и некоторое время не решался открыться венецианским властям. Однако его узнал некий венецианский священник, сообщивший об этом дожу Себастьяно Дзиани; последний призвал папу к себе, всячески обласкал его и подтвердил его полномочия. Узнав об этом, Барбаросса повелел своему сыну Оттону, командовавшему имперским флотом в Адриатическом море, идти походом на Венецию и примерно ее наказать. Однако венецианский флот, которым командовал сам дож, одержал победу, Оттон был взят в плен, закован в железа и привезен в Венецию. Гордому Барбароссе пришлось униженно просить дожа отпустить сына. Ему ответили, что просьбу выполнят, если сам Барбаросса явится в Венецию, ляжет на землю у ног папы перед входом в базилику Сан Марко

и прилюдно попросит прощения. Барбароссе пришлось согласиться, а затем все трое — папа, дож и император, отправились в Рим. Часть пути, до Анконы, они проделали морем, а в гавани Анконы их встретили ликующие горожане, которые преподнесли трем главным действующим лицам — папе, дожу и императору, три одинаковых зонтика на длинных изогнутых ручках. Надо напомнить, что зонтик — это аналог балдахина, символа высшей имперской власти, и, поднеся дожу такой же зонтик, что и двум другим участникам события, жители Анконы признали тем самым Венецию такой же великой державой, как Германская империя и духовная империя римских пап.

Итак, Марию в картине Беллини осеняет балдахин-зонтик, символ принадлежности Венеции к трем (наряду с Германской империей и властью пап) самым могущественным державам Западной Европы. Ручка зонтика-балдахина, осеняющего в картине Беллини Марию, вдобавок прорастает рогом изобилия — символом богатства и процветания. Возможно, те же понятия символизируют золотые яблоки, которыми играют на площадке путти.

Обратимся к другим персонажам картины. Торжественная церемония коронации Венеции свершается в присутствии стоящих у парапета апостолов Петра и Павла.

Чуть ли не с момента основания города венецианцы обзавелись несколькими небесными покровителями. Из них главным, наряду с Марией, считался апостол Марк. С ним были связаны многочисленные легенды. В XIV веке венецианский историк и дож Андреа Дандоло (годы правления 1343–1354) в своем сочинении «*Chronicon Venetum*» пишет, что апостол Петр послал Марка проповедовать христианство в Северную Италию. Марк отправился морем, но буря заставила его искать убежище на безлюдном острове Ривоальто, где во сне ему явился ангел и возвестил: «*Pax tibi, Marce. Quid requiescet corpus tuum*» («Мир тебе, Марк. Здесь будет покоиться твое тело») и добавил, что на этом месте будет воздвигнут прекрасный город. Возможно, эта легенда сложилась значительно раньше — в «Хронике» Павла Дьякона (783–786) св. Марк упоминается как основатель христианской церкви в Аквилее (в епархию которой первоначально входила Венеция)<sup>4</sup>. В 827 или 829 году, вскоре после признания не-

зависимости Венеции императором Пипином Коротким (остальная Италия даже в эпоху Возрождения номинально считалась частью империи), Венеция обрела тело апостола Марка. Купец Томмазо Рангони, нарушив запрет венецианских властей вести торговлю в землях, захваченных турками, отправился в Александрию, а вернувшись, преподнес дожу Джустиньяно Партичипашо некое тело — по уверениям купца, чудесно обретенное тело св. Марка. Тело было захоронено рядом с резиденцией дожа, а на месте захоронения возведена самая великолепная из венецианских церквей — базилика Сан Марко, которая имела официальный статус *Capella Ducale* (Дожеской капеллы). Но вскоре после начала строительства капеллы Сан Марко, в 841 году, в Венеции была заложена кафедральная церковь Сан Пьетро ди Кастелло, посвященная главному из учеников Христа — апостолу Петру. Тем самым венецианцы продемонстрировали не только политическую независимость своей республики. Посвятив свою кафедральную церковь тому же святому, которому был посвящен главный храм западной христианской церкви — римская базилика Св. Петра, венецианцы, видимо, хотели этим продемонстрировать свою полную независимость и в церковных делах. И действительно, венецианская церковь была совершенно автономна, не входила в епархию римских пап; возглавлявший ее первосвященник назывался на византийский манер патриархом и назначался венецианскими властями. Обо всем этом напоминает в картине Беллини погруженный в молитву апостол Петр, присутствующий при коронации Венеции.

Итак, перед нами сцена коронации Венеции одной из покровительниц Венецианской республики — Девой Марией, в день Благовещения которой было основано поселение, превратившееся затем в одно из самых могущественных государств Италии и Европы; об имперском величии Венеции напоминает и зонтик-балдахин, увенчивающий трон, и св. Петр, которому посвящена кафедральная церковь Венеции; стоящий рядом с ним апостол Павел, символизирующий в картине главную государственную добродетель Венеции — Справедливость и торжество закона (меч в руке Павла, поднятый острием вверх, — характерный атрибут Правосудия и Справедливости).



Прежде чем обратиться к другим персонажам, изображенным на первом плане, обратимся к пейзажному фону. Мы говорили уже, что именно у Беллини пейзажный фон обретает некую самостоятельную жизнь. Он не только превосходит своей естественностью пейзажные фоны других мастеров 15 века. Он существует и как некая самостоятельная эстетическая категория, как действующее лицо, живущее собственной, тихой, полной поэзии жизнью. В «Священной Аллегии» пейзаж — не просто фон и далеко не место действия. Это та прекрасная, полная гармонии среда, тот мир, в котором существуют персонажи картины и который живет своей, полной покоя и гармонии жизнью. Но это не «природа вообще». Некоторые детали позволяют предположить, что это образ оберегаемой Венецией «Святой Земли». Большой полуостров, разрезающий спокойные воды озера — это, возможно, воплощение Святой Земли (пещера, в которой укрылся пастух, вероятно, напоминает о Вифлеемской пещере). Одновременно это и Фиваида — пустынная земля, где возносят молитвы к небу отшельники — среди скал поднимается простой деревянный крест, а спускающийся по каменной лестнице к своей келье пустыжник, которого поджидает кентавр, напоминает об одной из легенд из чрезвычайно популярной в Италии этого времени «Золотой Легенды» Якопо да Вораджине (середина XIII века). Дальний берег озера, с увенчивающим крутой холм замком и крестьянскими хижинами у его подножия, навеян ландшафтами Террафермы, но, возможно, это тоже Святая Земля: на фоне одной из крестьянских хижин предстают две написанные мазками белой краски, как бы сотканные из воздуха фигуры — бородатый мужчина и обнимающая его женщина. Можно предположить, что это встреча Иоакима и Анны, родителей Марии, которая является главным действующим лицом «Священной Аллегии». Итак, торжественная церемония коронации Венеции разворачивается на фоне Святой Земли, принося последней мир и покой. И не случайно в левой части картины, уходя за ее пределы, понуро бредет турок. Интересно, что этот мотив — турок, уходящий влево за пределы картины, — повторяет Тициан в «Мадонне Пезаро». Но почему там присутствует этот мотив, турок, догадаться нетрудно.

Заказав Тициану в 1519 году большой алтарный образ для церкви Фрари, семья Пезаро еще раз хотела напомнить Венеции о блестящей победе, которую одержал в 1503 году ее глава — адмирал Якопо Пезаро, наголову разбивший турецкий флот. Но такие победы были очень редки, хотя морские сражения с турками после захвата последними в 1453 году Константинополя и падения Византии происходили чуть ли не ежегодно. Однако сравнительно незадолго до того, как была написана «Священная Аллегория», Венеция одержала над турками впечатляющую и к тому же бескровную победу. Я имею в виду присоединение к Венеции в 1487 году Кипра.

Не стоит напоминать о том, что владение этим островом давало возможность контролировать Восточное Средиземноморье. Крестоносцы, обосновавшиеся в Средние века на Кипре и основавшие здесь королевство, успешно этот контроль осуществляли.

В 1468 или 1471 годах (Франческо Сансовино в двух разных местах своей книги «*Venetia citta nobilissima*» называет различные даты<sup>9</sup>) знатная патрицианка Катерина Корнаро была выдана замуж за короля Кипра Жакоба (Жака) и прожила на Кипре почти 20 лет, похоронив супруга, а затем и малолетнего сына. В 1487 году осиротевшую королеву увез в Венецию ее брат Джорджо Корнаро, и здесь она передала свои права на Кипр Республике Св. Марка, получив взамен солидное денежное содержание и имение Азоло близ Кастельфранко. Здесь она провела последние двадцать лет жизни, окруженная молодыми поэтами, гуманистами, музыкантами, среди которых был и Пьетро Бембо, один из видных поэтов первой половины XVI века.

Присоединение Кипра было блистательной дипломатической победой Венеции. Прекрасно укрепленный крестоносцами остров, находящийся сравнительно недалеко от турецких берегов, позволял венецианцам контролировать все Восточное Средиземноморье и проложенные венецианцами на Восток торговые пути. Кипр охранял эти пути еще 90 лет, до 1572 года, когда он был взят турками, и с этого момента Венеция стремительно потеряла свое бывшее могущество.

Возможно, с присоединением Кипра связана и фигура женщины в белом платье и черном, отороченном узкой золотой кай-

мой плаще в левом углу картины, благоговейно сложившая руки. Большие черные шали носили в те времена гречанки; Сансовино пишет, что и венецианки любили «на греческий манер» (*alla maniera greca*)<sup>10</sup> накидывать поверх платья большую черную шаль или плащ (впрочем, такие шали до сих пор популярны в Венеции). Можно предположить, что эта женщина, одетая на греческий манер, — олицетворение Кипра, нашедшего защиту у Венецианской республики. (Напомним, что по-итальянски «остров» — *isola* — женского рода.)

Итак, перед нами развернутая политическая аллегория, заказанная Беллини, видимо, одной из венецианских семей. (Еще раз напомним, что значительная часть его обширного живописного наследия — это частные заказы.)

Можно ли предположить, какая именно семья заказала Джованни Беллини эту картину? Полагаю, что да, тем более, что художник сам оставил нам некий знак. В картине есть два персонажа, которых мы еще не упомянули. У правого края площадки сцену триумфа Венеции, Священную Аллегоррию, благоговейно созерцают два святых — Иов и Себастьян. Их присутствие, как нам кажется, может иметь только одно объяснение — это покровители семьи, заказавшей картину.

Основание для такого предположения дает другая работа Джованни Беллини — «Мадонна на троне с шестью святыми», хранящаяся ныне в Венецианской академии и написанная не позже 1487 года (она упоминается в книге Сабеллико «*De urbis situ*», напечатанной в Венеции около 1477–1478 гг.). Картина Беллини была написана для церкви Сан Джоббе, и Франческо Сансовино, описывая эту церковь<sup>11</sup>, называет картину так, как, видимо, было принято ее называть в Венеции — «*Una Nostra Donna con San Sebastiano dalla destra e San Job dalla sinistra*», не упоминая остальных святых. То, что картину называли именно так, дает основание предположить, что именно Себастьян и Иов особенно чтимы семьей, заказавшей картину. Недаром они вместе со св. Франциском (церковь была францисканской) предстают перед нами на первом плане у ног Мадонны. То, что эти два святых присутствуют и в «Священной Аллегории», дает основание предполагать, что обе картины заказала одна и та же семья.

Можно попытаться установить, кто же были заказчики обеих картин. Здесь необходимо упомянуть об истории строительства и украшения церкви Сан Джоббе. Эта небольшая однонефная церковь, которая находится на окраине Венеции, неподалеку от теперешнего вокзала, была заложена в 1462 году дожем Кристофоро Моро во исполнение обета, который он, будучи подеста в Падуе, дал одному из влиятельных францисканцев Блаженному Бернардину. Последний предсказал Моро, что тот станет дожем после смерти Франческо Фоскари. Предсказание исполнилось, хотя не совсем таким образом, как, видимо, предполагал Моро, так как Фоскари, будучи в преклонных летах, отказался в 1457 году от своего поста, и дожем был избран Паскуале Малиньеро, который умер в 1462 году. И только тогда Кристофоро Моро избрали дожем и он приступил к исполнению своего обета. Однонефная церковь была заложена на месте, где, по преданию, похоронен евангелист Лука, и посвящена св. Иову — Сан Джоббе. Строго говоря, библейские персонажи, хотя и чтились, но не были причислены католической и православной церквями к лику святых. Однако венецианцы и здесь проявили свою независимость. Еще в начальный период истории Венеции, в 796 году, как сообщает Сансовино, была заложена одна из древнейших церквей Венеции — церковь Сан Мойзе (перестроенная в XVI веке). Поэтому не было с точки зрения венецианского менталитета ничего странного в том, что дож Кристофоро Моро посвятил новую церковь Иову (весьма чтимому францисканцами). Видимо, исполнение обета много значило для дожа, а церковь Сан Джоббе была ему очень дорога. Недаром он завещал похоронить себя в ее стенах, что и было исполнено: его прах покоится неподалеку от алтаря под простой надгробной плитой.

Строителями церкви были ведущие архитекторы Венеции этого времени Антонио Ломбарди и Винченцо Гамбелла, а в финансировании украшения интерьера приняли участие некоторые известные патрицианские семьи (хотя в приходе Сан Джоббе патрициев не жили, и Сансовино, описывая этот квартал, обнаружил здесь всего один дворец, да и то его хозяевами была семья отнюдь не патрицианской фамилии).

Церковь Сан Джоббе — одностолпная, по левой стороне нефа — пять украшенных скульптурой капелл, в том числе капелла семьи Гримани, для украшения которой из Флоренции был приглашен Антонио Росселлино. Правая стена разбита пилястрами, которые должны были обрамлять 5 алтарных картин. Три из них написаны мастерами Кватроченто и сейчас украшают один из залов Венецианской академии. Первой от главного алтаря находилась картина Марко Базаити «Моление о чаше», заказанная, по свидетельству Сансовино, семьей Фоскари, третьей — «Принесение во храм» Карпаччо, который не только оставил свою подпись и дату (1502), но и указал, что картину заказала семья Санудо. Между этими картинами находилось «Святое Собеседование» Джованни Беллини, который ограничился лишь подписью. Но он или заказчики оставили нам некий знак. Каждую из алтарных картин обрамляют пилястры. И вот пилястры, фланкирующие картину Беллини, имеют одну особенность — их базы украшают небольшие мраморные рельефы, изображающие вставших на дыбы лошадей (*cavalli*). На эту деталь обратили внимание некоторые исследователи Джованни Беллини, в частности Т. Пиньятти, который, однако, назвал эти рельефы «un stemma che non si può identificare» (герб, который невозможно идентифицировать)<sup>12</sup>. Между тем идентифицировать этот герб несложно. Лошади по-итальянски — «*cavalli*». Поэтому можно предположить, что этот герб или родовой символ принадлежал патрицианской семье Кавалли, дважды упомянутой у Сансовино.

Это была очень молодая, по венецианским меркам, патрицианская династия: большинство венецианских патрицианских семей возводило свой род если не ко временам основания Венеции, то по крайней мере к IX веку, когда независимость Венеции была признана германским императором Пипином Коротким, или к VIII веку, когда в Венеции впервые появились верховные правители — дожи.

Что касается семьи Кавалли, то родоначальником этой патрицианской династии был уроженец Вероны Якопо Кавалли, полководец, служивший Венецианской республике в качестве главнокомандующего сухопутными войсками и оказавший республике столь важные услуги, что он был внесен в списки *novissimi*

(патрициев). Обо всем этом повествует надпись в капелле Кавалли церкви Санти Джованни э Паоло, где Якопо Кавалли, скончавшийся 24 января 1384 года, был погребен<sup>13</sup>. Надгробный монумент ему был сооружен ведущим скульптором Якопо делле Массенье. Сам факт погребения в церкви Санти Джованни э Паоло, к тому же в отдельной капелле, а не в пристенной гробнице, свидетельствует об огромном авторитете этого военачальника. Напомним, что церковь Санти Джованни э Паоло, самая обширная, после церкви Фрари, венецианская церковь, основанная в 1234 году по инициативе дожа Джакомо Тьеполо — это главная усыпальница венецианских дождей. Здесь похоронены 16 дождей — от основателя церкви Джакомо Тьеполо до умершего в 1521 году Леонардо Лоредана. Кроме дождей, быть похороненными здесь удостоились лишь 2 военачальника — Якопо Кавалли и герой турецкой войны Маркантонио Брагадин, с которого турки, когда он попал в плен в 1571 году, живьем сняли кожу. Третий военачальник, память о котором связана с церковью Санти Джованни э Паоло — дворянин из Бергамо, кондотьер Бартоломео Коллеони, его конная статуя, созданная Верроккио, стоит на площади рядом с этой церковью (сам Коллеони похоронен в Бергамо в родовой капелле).

Итак, семья Кавалли была самой «молодой» из венецианских патрицианских династий, но основатель этой династии был, судя по всему, весьма авторитетной и влиятельной персоной. Впоследствии, однако, семья Кавалли ничем особенно не выделялась. В книге Франческо Сансовино она более не упоминается, и только в дополненном после смерти Сансовино втором издании его книги (1610) упоминается Марино Кавалли, выполнявший ряд дипломатических поручений в 1600 году. Но хотя члены семьи Кавалли не занимали видных государственных постов, семья, видимо, процветала и пользовалась достаточным влиянием. Недаром ей, наряду с семьями Гримани, Фоскари и Санудо (древними и весьма влиятельными), было предоставлено право участвовать в украшении церкви Сан Джоббе, и именно эта семья уже в алтарной картине Джованни Беллини в церкви Сан Джоббе заявила права на св.Иова как одного из своих покровителей. Еще в первой половине или середине XV века семья обзавелась весь-

ма импозантным дворцом в престижной части Большого канала, на правом берегу. Это здание, которое расположено непосредственно перед теперешним мостиком академии — один из лучших образцов так называемой венецианской «поздней готики», сохранило свой первоначальный внешний облик, но было полностью перестроено внутри в XIX веке. Если наши предположения правильны, то именно в этом дворце, в одном из его покоев, находилась «Священная Аллегория». Каким путем она попала в имперское собрание в Вене (откуда была передана в Уффици), неизвестно. Во всяком случае, в XVII веке она не входила в великолепное собрание штатгальтера Нидерландов эрцгерцога Леопольда-Вильгельма в Брюсселе, ставшее затем ядром великолепного венского собрания; картина Беллини не фигурирует ни в интерьере этой коллекции, ни в опубликованном в Брюсселе альбоме гравюр *Theatrum Pictoricum*, подготовленном Тенирсом-младшим и его помощниками.

Остается еще один важный вопрос: почему семья Кавалли решила украсить свой дворец этой аллегорической композицией, в которой исторические мифы Венеции, символы ее величия и независимости переплетаются с современностью (присоединение Кипра и тема «Святой Земли»)? Возможно, семья Кавалли — самая молодая из патрицианских династий, особенно остро чувствовала духовный климат Венеции и гордилась причастностью к ее истории и мифам. Идея заказать Джованни Беллини эту картину могла возникнуть уже в момент завершения художником работы над алтарем церкви Сан Джоббе. Напомним, что она была написана не позднее 1487 — начала 1488 года. Именно в это время, в 1487 году Катерина Корнаро передала Кипр Венеции, а в 1489 году вместе с многочисленной свитой вернулась в Венецию, где, как пишет Сансовино, ее торжественно встретили дож Агостино Барбариго и «весь патрициат». Стало быть, в этой встрече участвовала и семья Кавалли.

Заказ от семьи Кавалли мог быть получен Беллини именно в это время, вскоре после завершения им алтарной картины церкви Сан Джоббе. Однако Джованни Беллини в это время имел множество обязательств и был буквально завален заказами. Еще в 1473 году, после отъезда в Константинополь его стар-

шего брата Джентиле, Джованни Беллини пришлось взять на себя руководство художниками, писавшими для Зала Большого Совета серию панно, посвященных истории папы Александра VI, дожа Дзиани и Фридриха Барбароссы, и самому написать не менее 6 полотен. Одновременно он был завален частными заказами: во второй половине 1480-х и начале 1490-х гг. он написал не менее 15 небольших картин, изображающих Мадонну с младенцем (в их числе — прославленные «Мадонна с грушей» и «Мадонна с деревцами»), получал немало заказов на портреты. Поэтому, если идея написать «Священную Аллегорию» и возникла впервые в 1487–1489 гг., реально ее осуществить Беллини удалось лишь в 1490-е гг., скорее всего — в первой половине этого десятилетия. Таковы мои соображения, касающиеся одной из самых «загадочных» итальянских картин XV века. Насколько они убедительны — судить не мне.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Ludwig G.* Giovanni Bellini's religiose Allegorien in den Uffizien // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1902. S. 43.

<sup>2</sup> *Мырзатов И.И.* Образы Италии. М., 1993. Т. I. С. 32.

<sup>3</sup> *Rasmo N.L.* La «Sacra Conversazione» degli Uffizi e il problema della sua compresione. «Carro minore», 1946.

<sup>4</sup> *Verdier Ph.* L'Allegoria della Misericordia e della Giustizia di Giambellino // *Atti dell'Instituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti*, v. III. 1952–1953. P. 97–117.

<sup>5</sup> *Muir E.* Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento. Roma, 1984. P. 84–87.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 159–177.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 123–157.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 79–122.

<sup>9</sup> *Sansovino F.* Venezia città nobilissima. 3 ed. Venezia, 1663. P. 580; и «Cronico». P. 51 (Ibid.6).

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 40, 90.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 156.

<sup>12</sup> *L'opera completa di Giovanni Bellini.* Presentazione di R. Ghiotto. Commenti di T. Pignatti. Milano, 1967, p. 97.

<sup>13</sup> *Sansovino F.* Op. cit. p. 62.



**«ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ЧАСОСЛОВ  
ГЕРЦОГА ЖАНА БЕРРИЙСКОГО»  
И «СДАЧА БРЕДЫ» ВЕЛАСКЕСА.  
СОБЛАЗН ГИПОТЕЗЫ**

«Великолепный часослов герцога Жана Беррийского»<sup>1</sup> был создан около шести веков назад. Когда перелистываешь его пергаментные страницы, украшенные драгоценными миниатюрами, сияющие чистыми немеркнущими красками, возникает ощущение встречи с чудом. Древняя рукопись не только погружает нас в мир высокой духовности, но становится источником эстетического наслаждения и радости. Книгу заслуженно называют «Королем манускриптов».

Часословы состояли из календаря, извлечений из Священного Писания, молитв, приуроченных к определенному часу церковной службы: Часы Богородицы, Часы Креста и т. д. В этом отношении «Великолепный часослов» достаточно традиционен.

Его особенность, помимо высочайших художественных достоинств, в напряжении драматизма, который нагнетается чередованием листов, то исполненных благодати, гармонии человека с природой, Вселенной, то сценами вражды между людьми, насилия, жестокости.

Светлый мир, который открывается перед нами на прекрасных миниатюрах календаря, посвященных трудам и радостям различных времен года, Часам Богородицы со сценами Благовещения, Рождества Христова и т. д., сменяется изображением мученичества святых, кровавых сражений, ужасов ада и т. п.

Глубокое впечатление своим трагизмом производят «Часы Страстей Господних» — «Часы Креста». Их эмоциональное воздействие усилено соседством с просветленно-трогательным



**Братья Лимбург**

*«Великолепный часослов герцога Жана Беррийского».*

*Шествие в преторию. 1409–1416.*

*Шантigny, Музей Конде*

«Введением Марии во храм» [F.137.r], после которого, почти сразу же, следует погруженное во мрак «Взятие Христа под стражу» [F.142.r] — открывающее Часы Креста. Завершается цикл объятый тьмой «Голгофой» [F.153.r] — реквиемом, отмечающим конец земного пути Спасителя.

Таким образом, «Часы Страстей Господних» предстают перед нами в обрамлении двух миниатюр, посвященных трагедии. Обе они темны, цвета почти нет — все покрывает густой мрак. Но трактовка его в каждой сцене иная. Поражает, как тонко почувствовали и сумели передать художники различное происхождение тьмы, объявшей землю, и ее различный смысл.

Во «Взятии Христа под стражу» действие происходит звездной ночью. Цвет неба темно-синий, но краски прозрачны, они чуть высветлены к горизонту, создавая впечатление глубины пространства; преобладают различные, тонко разработанные оттенки коричневого, густо-зеленого, серого. В центре возвышается фигура Христа, во тьме сияет золотой нимб вокруг его головы, полыхают факелы в руках упавших на землю стражников. Эпизод с повалившейся стражей можно найти в Евангелии от Иоанна:

«Иисус же, зная, что с Ним будет, вышел и сказал им: кого ищете? Ему отвечали: Иисуса Назорея. Иисус говорит им: это Я. Стоял же с ними и Иуда, предатель Его. И когда сказал им: это Я, они отступили назад и пали на землю». [Евангелие от Иоанна, 18; 4].

За Иисусом и упавшими воинами просматривается пейзаж: огороженное плетнем поле, купы деревьев на фоне неба. С редким мастерством переданы рефлексы от горящих факелов, вспыхивающие на доспехах солдат. Сцена исполнена торжественного, мрачного величия и возвышенной печали, глубоко трогающих душу.

Последняя миниатюра цикла «Страстей» — «Голгофа»: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого; а около девятого возопил Иисус громким голосом: Боже Мой, Боже Мой! Для чего ты оставил меня? И вот, завеса в храме разорвалась надвое, сверху донизу; и земля потряслась...» [Матфей; 27; 45; 51].

В отличие от звездной ночи первой миниатюры цикла, здесь цвет словно «съеден» тьмой. Лимбургам удалось передать в «Гол-

гофе» странное, неестественное освещение: мертвенная, призрачная, дымно-серая мгла заволочла землю. (Известно, что в 1406 году в Европе имело место полное солнечное затмение и художники могли наблюдать его. Возможно, в миниатюре отражены их впечатления от виденного.)

В левом верхнем углу листа едва просматривается диск солнца: «и померкло солнце» [Лука; 23; 44]; в правом виден тонкий серп месяца.

Большую часть пространства листа занимают три распятия, окруженные густой толпой стражников с копьями, которые образуют вокруг крестов остроконечную ограду. У подножия распятий скорбящая Богоматерь в окружении учеников Христа. Лимбурги намного опередили свою эпоху, сумев с таким проникновением передать человеческие страдания.

Обращаясь к другим миниатюрам цикла (2–6) «Страстей», мы замечаем, какую важную роль в каждой сцене играет мотив копий. Они являются важным пластическим приемом, насыщая верхний ярус композиций грозной выразительностью и энергией, олицетворяя собой идею насилия и власти.

Второй эпизод: «Шествие в преторию» [F.143.r] «...От Каиафы повели Иисуса в преторию...» [Иоанн; 18; 28]. Шествие течет по узкой улице, обрамленной домами с островерхими крышами, типичными для северных средневековых городов Европы. В центре композиции Христос, лицо Спасителя исполнено раздумья и скорбного спокойствия. Верхнюю часть листа по диагонали пересекают параллельные ряды длинных копий и штандартов.

Третий эпизод: «Бичевание Христа», [F.144.r]. «...И били его по ланитам...» [Иоанн; 19; 3]. Христос стоит привязанный к колонне, его бьют с такой яростью, что ломаются плети и розги. В узком длинном пространстве арки, карауля пленника, притаилось множество воинов с копьями.

Четвертый эпизод: «Выход из претории» [F.146.v]. Копьеносцы фланкируют сцену с двух сторон.

Пятый эпизод: В «Шествии на Голгофу» [F.147.r] копья вновь заполняют пространство вокруг Христа. Но их параллельные, ровные ряды смешались, они склоняются под разными углами, древки их пересекаются, как бы подчеркивая волнение, смяте-



Братья Лимбург  
*«Великолепный часослов герцога Жана Беррийского».*  
*Выход из претории. 1409–1416.*  
*Шантийи, Музей Конде*



Братья Лимбург  
*«Великолепный часослов герцога Жана Беррийского».*  
*Шествие на Голгофу. 1409—1416.*  
*Шантийи, Музей Конде*

ние духа, охватившее толпу. Христос оборачивается и с состраданием смотрит на Марию, в то время как солдат грубо замахивается на нее булавой.

Шестой эпизод: «Распятие» [F.152.v., автор Ж.Коломб]. Всю сцену до горизонта заполнили копья, четкими рядами обозначаясь на фоне неба. Сотни стражников в кольчугах и шлемах железным кольцом окружают лобное место.

Седьмой эпизод: «Голгофа», о котором говорилось выше. Сквозь глухую мглу вновь проступает лес копий.

Миниатюры цикла «Страстей Господних» со второй по шестую выполнены чистыми, звучными красками. Тем контрастнее и трагичнее звучание первого и седьмого листа, выдержанных в темных, мрачных тонах.

Весь цикл «Страстей» изобилует изображениями вооруженных воинов, он проходит как бы под знаком «копья». В памяти, помимо воли, возникают ассоциации с произведением, созданным два века спустя — со «Сдачей Бреды» (1634) великого Веласкеса. Прославленное историческое полотно часто называют «Las Lanzas» — «Копья», — настолько важная роль отведена в композиции копьям.

На первый взгляд говорить о какой-либо связи двух произведений кажется неправомерным. Слишком значителен разрыв между ними в пространстве и времени. Да где и когда мог видеть Веласкес знаменитый манускрипт?

В отличие от картины, которую можно выставить на всеобщее обозрение, листы рукописной книги, надежно сброшюрованные, «одеты» в прочный переплет, скрыты от посторонних глаз. Любоваться миниатюрами книги — привилегия владельца и близкого круга родственников и друзей.

Но, углубляясь в историю «Великолепного часослова», мы открываем некоторые важные факты, имеющие прямое отношение к нашей теме. Выясняется, что после брака дочери Жана Беррийского, Бонн, с Амедем VII Савойским книга становится собственностью герцогов Савойских. На листе [75F.r] по обе стороны от Христа представлены: Карл I Савойский, наследник Амедея VII, и Бланка де Монтеферро, о чем свидетельствуют гербы в нижней части листа. Известно, что бракосочетание име-

ло место в 1485 году, а в 1489 году Карл I скончался. Таким образом, мы можем уточнить датировку второй серии миниатюр. П.Дюрье и Ж.Рибо на основе документов удалось выяснить, что автором второй серии был французский художник Жан Коломб, он и завершил работу над иллюстрированием рукописи.

В результате ряда династических браков многие книги из собрания герцогов Савойских переходят к испанскому королевскому дому.

Далее история «Великолепного часослова герцога Жана Беррийского» прослеживается не столь детально. Известно, однако, что к XVIII веку красный кожаный переплет манускрипта украшали гербы известного генуэзского рода Спинола. Ряд исследователей (Ж. Лоньон, Р. Казель) полагают, что драгоценную книгу мог получить в подарок за многолетнюю службу в Испании прославленный полководец Амброзио Спинола. Да, тот самый Спинола, победитель Бреды, что изображен на картине Веласкеса.

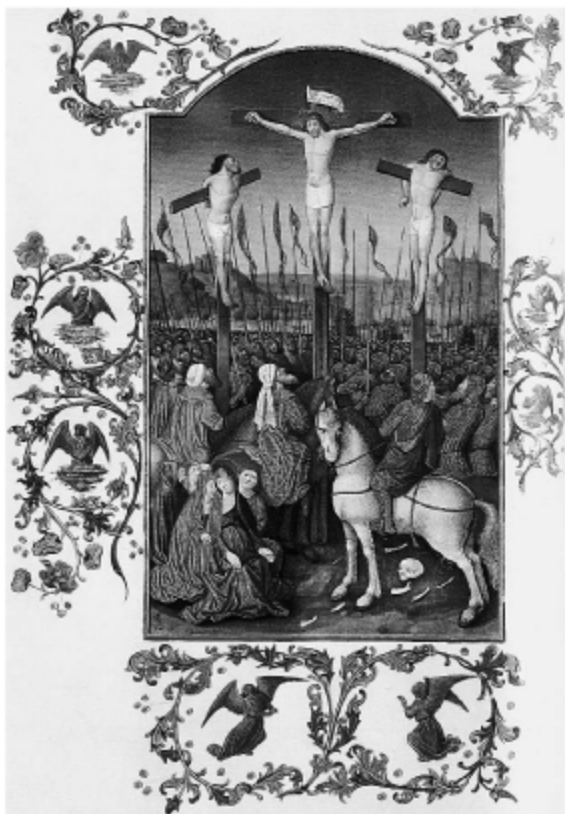
Спинола принадлежал к древнему и знатному генуэзскому роду, давшему одиннадцать дожей, тринадцать кардиналов, много славных военачальников.

Амброзио Спинола был не только талантливым полководцем, но и образованным человеком, другом Рубенса, не раз писавшего его портреты. По совету Спинолы, Рубенса вызывают ко двору Филиппа IV. Художник должен отправиться в Лондон с важным дипломатическим поручением: вести переговоры о заключении мира между Испанией и Англией (1629).

В Мадриде Рубенс познакомился с Веласкесом и был поражен талантом и человеческим обаянием молодого художника.

Сам же Спинола по приказу короля должен был отбыть на театр военных действий в Италию, чтобы возглавить испанские войска. Веласкеса, давно мечтавшего об Италии, включили в число лиц, сопровождавших Спинолу, и он отплыл из Барселоны в Геную (август 1629 г.) на одном галионе с полководцем. Заметим, что вскоре после возвращения из Италии (1631) художник начинает работу над «Сдачей Бреды». Личное знакомство со Спинолой, очевидно, в значительной степени определило нравственную концепцию будущей картины, увековечивающей великодушие и человечность победителя по отношению к побежденным.





Жан Коломб

*«Великолепный часослов герцога Жана Беррийского».*  
*Распятие. 1485–1489. Шантийи, Музей Конде*



Диего Веласкес.  
*Сдача Бреды. 1631.*  
*Мадрид. Прадо*

Веласкес писал картину по заказу герцога Оливареса для королевского дворца Буэн Ретиро (Прекрасного уединения). Город Бреда (Фландрия, Северный Брабант) со своей неприступной крепостью был важным стратегическим пунктом в борьбе Голландской республики против Испании. Посылая Спинолу во Фландрию, Филипп IV якобы сказал ему: «Маркиз, возьмите Бреду».

В августе 1624 года осада началась. Во главе защитников крепости стоял талантливый Юстин Нассауский с 7 000 войска, осаждавших было 30 000. Голландцы сопротивлялись яростно и умело, они открыли шлюзы на реке Марк, и поднявшиеся воды затопили лагерь испанцев. И все же Бреда была вынуждена сдаться (2 июня 1625 г.). Правда, условия сдачи были почетными и выдвинуты побежденными: гарантировалась амнистия всем

военным; как подобает отважным воинам, они выходили из крепости в полном вооружении: пехота с развевающимися знаменами, конница — с корнетами, под звуки труб, на конях и т. д.

На полотне изображен момент передачи ключей от крепости: испанский полководец, спешившись и обнажив голову, здоровается с побежденным Юстином Нассауским и обнимает его с рыцарской учтивостью.

Мы не будем подробно анализировать знаменитое батальное полотно, в данном случае это не входит в нашу задачу. Напомним лишь, какую важную пластическую и смысловую роль выполняют в композиции колья: заряжая энергией верхний ярус картины, своим четким грозным ритмом они подчеркивают уверенную силу и мощь испанского войска, оттеняя разброд, царящий у голландцев.

Беседы со Спинолой, наверное, во многом помогли Веласкесу в работе над картиной. Но можно предположить, что во время долгого совместного плавания беседовали не только о войне. Представляется вероятным, что полководцу захотелось показать художнику драгоценную рукописную книгу (если предположить, что она находилась у Спинолы), и Веласкес мог перелистывать плотные пергаментные страницы и любоваться дивными миниатюрами.

К сожалению, мы не имеем документального подтверждения высказанных здесь соображений, но исключать вероятность знакомства Веласкеса с «Великолепным часословом», думается, также не следует. Некоторые совпадения в использовании мотива копий показали нам заслуживающими внимания, а сама гипотеза — заманчивой.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Авторами первой серии миниатюр «Великолепного часослова» (1409–1416) были французские художники, три брата Поль, Жан, Эрман Лимбург. Над завершением манускрипта работал в 1485–1489 гг. Жан Коломб. Ряд исследователей полагает, что в создании миниатюр «Великолепного часослова» в 1430–1440 годах мог принимать участие еще один мастер, имя которого не установлено.

АНГЛИЙСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА  
КОНЦА XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКА:  
БЫТОВАНИЕ И ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ

Миниатюрный портрет времен Шекспира был не только тем исключительным видом изобразительного искусства, в котором с наибольшей полнотой выразила себя на Британских островах эпоха Возрождения, но он играл также большую роль в отношениях между людьми, занимая особое место в повседневности, в эмоциональной сфере и ритуальной стороне жизни общества. Это касается прежде всего придворного круга, то есть той среды, где он имел широкое хождение. Представляется чрезвычайно интересным проследить взаимосвязь между функционированием миниатюрного портрета как предмета аристократического быта слизаветинской Англии и его образно-художественным решением. Это один из немногих примеров в истории изобразительного искусства, когда бытовое назначение предмета искусства было настолько тесно связано с образным строем, что в известной степени даже определяло его.

Крошечные, размером около двух дюймов, круглые или овальные по форме изображения, выполненные плотной акварелью на пергаменте, наклеенном на кусочек игральной карты, имели много назначений. Очень важной была матримониальная функция портретной миниатюры, игравшей особую роль при выборе супруга для царствующей особы. Миниатюру стремились заполучить, наряду с большим портретом потому, что она писалась с натуры и давала более верное представление о внешних достоинствах избранницы или избранника. Много таких изображений Елизаветы I разошлось по европейским столицам. Как известно, английская

королева была привлекательной партией для большого числа монархов, от Филиппа II Испанского до датского короля Эрика XIV.

Миниатюра с изображением королевской особы, заключенная в специально заказанную драгоценную оправу, могла служить наградой, дававшейся от имени монарха, являясь прообразом будущей европейской системы орденов. Из такого рода вещей, содержащих портреты королевы Елизаветы I, наиболее известна, так называемая «Подвеска Дрейка» (1586—1587, частное собрание), которой тот удостоился после возвращения в Плимут в июле 1586 года с богатой добычей, полученной в течение десятимесячных грабежей испанских колоний в Новом Свете. С этой наградой Дрейк запечатлен в своем портрете восемь лет спустя, в 1594 году.

Особое место занимает группа кабинетных миниатюр, представляющих собой портреты в полный рост, в интерьере или на фоне пейзажа<sup>1</sup>. Многие из них связаны с ноябрьскими рыцарскими турнирами, ежегодно устраиваемыми в годовщину восшествия на престол Елизаветы I. Эти турниры превращались в апофеоз елизаветинского рыцарства, главной идеей которого было служение королеве, поддержание ее культа и атмосферы всеобщего обожания государыни<sup>2</sup>. Победами на этих турнирах гордились не меньше, чем выигранными военными сражениями. Очевидно, что в кабинетных миниатюрах чемпионы жаждали запечатлеть себя в момент жизненного триумфа, когда они находились на вершине придворной карьеры. Об их успехе свидетельствует и прикрепленная к костюму или головному убору некоторых из персонажей перчатка королевы, которую та бросала победителю. Изображенные на этих портретах герои входили в круг наиболее приближенных Елизавете I рыцарей. Такого рода произведения могут рассматриваться как результат своеобразного социального заказа, возникшего при английском дворе на рубеже 80—90-х годов. Именно тогда турниры достигли наивысшей пышности. Их ритуал был продуман до мелочей, художники создавали декорации и эскизы костюмов, поэты и философы сочиняли программы и речи. Одним из авторов был Фрэнсис Бэкон.

Однако изображения официального характера и кабинетные миниатюры — это лишь небольшая часть из дошедшего до нас



Подвеска Дрейка  
(содержащая портрет Елизаветы I,  
работы Николааса Хиллиарда).  
1586–1587. Частное собрание

наследия. Гораздо более важную роль миниатюрные портреты играли в личной жизни придворных. Современники относились с восторгом и трепетом к этим маленьким, исполненным тончайшей кистью изображениям, воспринимая их как драгоценности. Они, собственно, и были частью драгоценных медальонов, сделанных из золота, часто декорированных эмалью, осыпанных бриллиантами и рубинами, иногда имевших жемчужные подвески и служивших украшением костюма елизаветинского времени. Примечательно, что самый известный художник-миниатюрист шекспировской Англии Николас Хиллиард в первом роде своем был ювелиром.

Расположение медальонов на платье отличалось достаточно большим разнообразием: их носили на цепочке или ленте, надетой на шею или же, изредка, привязанной к верхней части руки, приколотыми на груди, иногда у пояса. Многочисленные иллюстрации этому можно найти в станковых портретах, а также в самих миниатюрах. В большинстве случаев медальоны закрыты и приходится лишь догадываться о том, чье изображение заключено в них. В кабинетном «Портрете сэра Роберта Дадли» (ок. 1591–1593, Стокгольм, Национальный музей) медальон прикреплен к плечу персонажа. Так как это произведение, очевидно, связано с вышеупомянутыми королевскими турнирами, возможно, медальон был получен из рук самой Елизаветы I и хранит ее образ. Но иногда, как, например, в выполненном маслом «Портрете леди Уолсингем» работы Джорджа Гауэра (1572, Собрание виконта де Лиля) героиня держит драгоценный футляр открытым, показывая зрителю заключенное в нем изображение, очевидно, своего супруга.

Среди того изобилия украшений, которыми переливался аристократический костюм, напоминая порой чешую диковинного существа, эти медальоны имели особое значение. Скрывая изображение человеческого лица, они обладали почти магической притягательной силой. Они были частью, вернее, знаком той любовной игры, которая составляла одну из главных интриг в сценарии повседневной жизни двора с его культивированием рыцарских обычаев и этикета, важным элементом которых являлось служение прекрасной даме, чувству идеальной любви. Миниатю-

ра внутри футляра являлась знаком любви — вещественным знаком невещественных отношений, по выражению известного персонажа романа И. Гончарова «Обыкновенная история».

Этими маленькими изображениями обменивались влюбленные и затем носили их при себе. Иногда портреты дополнялись девизами, говорящими о любовном томлении, или даже целыми посланиями на эту тему. Например, на одном из портретов Хиллиарда начертано: «Все еще одна звезда сияет для меня». Все это придает произведениям мастера известную литературность, внутреннюю повествовательность, когда зритель призван читать надпись, начертанную изящной вязью по краю миниатюры, разгадывая, как ребус, заложенную в ней череду аллегорий и метафор. Конечно, в этом сказался ярко выраженный филологический характер гуманистической культуры Возрождения. Но с другой стороны, здесь проявлялось определенное недоверие, особенно сильное в странах севернее Альп, к возможностям чисто живописного способа раскрытия мира человеческих чувств. Даже в такой камерной форме портрета, как миниатюра, где изображение достаточно эмоционально, персонажи погружены в стихию эмблематики и символики, существенной частью которой является начертанный по-латыни девиз. Но тайные послания любви могли быть выражены и без слов, с помощью легко читаемых аллегорий. Образно-символический строй «Портрета неизвестного на фоне пламени» Хиллиарда (?) (ок. 1600, Лондон, Музей Виктории и Альберта) достаточно красноречиво говорит о состоянии героя, о сжигающей его страсти к той, чье изображение скрыто в медальоне, который он держит в своих тонких нервных пальцах.

Во времена Хиллиарда было широко распространено использование эмблем и аллегорических аксессуаров. Собственно, мышление в ярких символических образах было способом самовыражения эпохи. Издаются книги, содержащие образцы эмблем, а также трактующие значение цветов<sup>1</sup>. Таким образом, любой мог с помощью авторов названных сборников закодировать скрытое послание. Хиллиард был одним из тех, кто с большой изобретательностью умел зашифровывать в своих произведениях скрытый, понятный лишь посвященным дополнительный





Джорж Гауэр  
*Портрет леди Уолсингем. 1572.*  
*Собрание виконта де Лила*

смысл. Возможно, эта своеобразная программа портрета составлялась с участием просвещенного заказчика. Сейчас порой трудно проникнуть в тайное значение девизов и эмблем. Да возможно, и во времена Хиллиарда они не до конца раскрывали свое содержание, особенно непосвященному. Ведь вместе с портретом они предназначались конкретному адресату и, вероятно, лишь ему были понятны. К тому же цепочка символов и неопределенный смысл девизов всегда неоднозначны и в этой их

недоговоренности и неисчерпаемости, возможно, и заключалась притягательная сила иносказания.

Вокруг миниатюр разыгрывались порой целые действия. Когда Елизавета I узнала, что леди Дерби носит на груди портрет неизвестного, она, несмотря на сопротивление последней, извлекла медальон и обнаружила, что это был молодой Сесил. Тогда королева, не терпящая никакого соперничества, сначала привязала портрет к своей туфле, а затем приколола к локтю. По поводу этого происшествия Сесил написал стихи, позже положенные на музыку. Но иногда подобные ситуации вместо легкой придворной игры приобретали характер скандала. Однажды выяснилось, что живописный образ Герберта Чербери хранила на своей груди леди Эйрз, это послужило к бесчестию ее мужа<sup>4</sup>.

Миниатюрный портрет как знак любви, как центр некоего действия, определяющего судьбу героев, фигурирует и в «Венецианском купце» Шекспира, в знаменитой сцене выбора Порцией своего суженого. Именно Шекспиру принадлежит наиболее точное и яркое описание тюдоровской портретной миниатюры:

*Твой дивный лик! О, что за полубог  
Природу так постиг? Глаза живут  
Иль потому, что движутся мои,  
Так кажется? Уста полуоткрыты,  
Разделены дыханьем сладким губы —  
Друзьям прелестным милая преграда.  
А волосы? Художник, как паук,  
Сплет золотую сеть — ловить сердца,  
Как мошек в паутину.*

(Акт 3, сцена 2.)

Перевод Т.Щепкиной-Куперник)

Так говорится о миниатюрном изображении героини, заключенном в ларце, которое поэт называет «прекрасной Порции двойник».

Требование точного сходства, что почиталось главной задачей художника, о чем много пишет и сам Хиллиард в своем «Трактате об искусстве миниатюры» (1601), основывалось во



Николас Хиллиард  
*Портрет неизвестного, пожимающего руку,  
протянутую из облаков. 1588.*  
*Лондон, Музей Виктории и Альберта*

многом на представлении о портрете как двойнике модели. Портретная миниатюра приобрела характер подношения, которым придворный или влюбленный мог заменить живое присутствие предмета обожания или же своей королевы. О том, в какой степени миниатюрное изображение воспринималось как двойник модели, говорит тот факт, что магический эффект реального присутствия персоны, изображенной на портрете, мог быть обращен на то, чтобы свести с ней счеты. Косвенные свидетельства говорят, что портреты эти могли быть использованы для колдовских манипуляций<sup>5</sup>. В известном смысле, миниатюрный портрет имел также назначение талисмана, призванного хранить возлюбленного. С другой стороны, ношение его как бы накладывало оковы верности на того, кто надевал его на себя.

Та активная роль, которую миниатюрные портреты играли в повседневности придворной жизни, во многом определила их образно-художественное решение. Изысканное в своих эстетических пристрастиях елизаветинское общество создавало атмо-

сферу, дававшую внутренний настрой не только литературе, но и другим видам художественной культуры, в том числе портретному жанру. Последний пользовался тем же набором метафор и символов, что и поэзия, и был проникнут теми же идеями и чувствами, сделавшись частью высокоинтеллектуальной игры.

По своему назначению миниатюрный портрет близок сонету. Он тоже — лирическое любовное послание, предназначавшееся для своеобразного общения влюбленных. Творческие усилия придворных мастеров Николаса Хиллиарда и Исаака Оливера были направлены не только на передачу максимального сходства с моделью, но и тонких нюансов любовного чувства: от спокойного созерцания до открыто высказанного любовного страдания, что придавало портретам трепетность и даже известную психологическую выразительность. Подавляющему большинству персонажей Хиллиарда присущ взгляд «глаза в глаза» воображаемому собеседнику. Однако чтобы не впасть в упрощенность и бытовизм в трактовке миниатюрного портрета эпохи Шекспира, следует сказать, что при всей своей эмоциональной «открытости» он несет печать идеальности чувства даже в самых экспрессивных вещах. Идеализация любовных отношений была связана прежде всего с культивировавшимися при дворе Елизаветы традициями рыцарской культуры, с ее служением прекрасной даме и платонической любовной этикой, но в еще большей степени с идеями неоплатонизма, которые довели эти принципы до уровня теории.

Труды Марсилио Фичино были хорошо известны в Англии еще со времен Колета и Мора, а «Придворный» Кастильоне стал образцом для поведения елизаветинской аристократии<sup>6</sup>. Оттуда черпались идеи для подражания, для эстетизации повседневных отношений. В основе теории лежит мысль об одухотворяющей силе любви, «изысканная диалектика любви и красоты, мысли и чувства»<sup>7</sup>. Идеальные представления придавали человеческому чувству статус божественного провидения, приобщая его к высшим добродетелям и открывая путь к красоте, которая, как считали неоплатоники, по природе своей тройка. Она заключается в гармоническом сочетании красоты душ, постигаемой умом, тел — воспринимаемой зрением, голосов — слышимой ухом. Эта триада гениально выражена в 23-м сонете Шекспира:



Николас Хиллиард  
*Юноша среди розовых кустов. 1588.*  
Лондон, Музей Виктории и Альберта

«Глазами слышать — высший ум любви» (перевод А.Финкеля).

Здесь, кажется, заключена суть образного решения портретов Хиллиарда. Как бы вслушивающийся взгляд бросают на нас из глубины веков его герои. Этот взгляд исполнен той степени остроты ума, без которой невозможен подлинно красивый человек. Хиллиард говорит в своем «Трактате об искусстве миниатюры» о «мудрой улыбке» (witty smiling) и украдкой схваченном взгляде как о неперемennom качестве портрета. И мастерство художника, по его мнению, состоит в том, чтобы передать их живо и непосредственно.

Глаза как врата души, через которые большая часть внешних впечатлений достигает ее, с одной стороны, и как зеркало души, с другой — это фичиновское утверждение с большим мастерством воплощено в портретах английского художника. Как будто о них писал великий флорентинец, объясняя, каким же образом влюбленные обвораживают друг друга: «...при частом взирании, направляя острие взора на острие взора, соединяют глаза с глазами и вместе впадают, несчастные, долгую любовь»<sup>8</sup>. Особой выразительностью взгляда наделены поплечные портреты, в которых лицо модели дается крупным планом. Обычно персонажи Хиллиарда смотрят прямо в глаза зрителю. При трехчетвертном развороте фигуры их глаза оказываются слегка скошенными в противоположную сторону, создавая впечатление брошенного в зеркало взгляда на самого себя. Эта своеобразная автопортретность, которая была свойственна и итальянскому кватрочентистскому портрету<sup>9</sup>, доведена здесь до сложной диалектической взаимосвязи модели и зрителя, основанной на тонкой игре взглядов и незримом общении душ: «...любящий запечатлевает в своей душе внешность любимого. Итак, душа любящего становится зеркалом, в котором отражается облик любимого»<sup>10</sup>. Фичино вторит Шекспир:

*Твоим изображеньем зоркий глаз  
Дает и сердцу любоваться вволю.  
А сердце глазу в свой урочный час  
Мечты любовной уступает долю.*

(Сонет 47. Перевод С.Маршака)

Портрет представляет собой своеобразное перевоплощение, духовное слияние с возлюбленным, с тем единственным, к которому, собственно, он и обращен. «Конечно, когда я люблю тебя, я узнаю себя любящего в тебе, думающем обо мне»<sup>11</sup>. Примечательно, что сам Хиллиард говорит в своем трактате о том, что художник должен влюбиться в модель и в известной степени перевоплотиться в нее.

Платоническая любовь — это чувство созерцательное. И только оно отмечено божественным сиянием высшей любви. Когда влюбленные вглядываются друг в друга, они ищут красоты, ибо любовь есть желание наслаждаться красотой. Красота тела представляется неоплатоникам не чем иным, как тоже сиянием, которое и проявляется в привлекательности красок и линий. Не потому ли красота хиллиардовских портретов, утонченная прелесть лиц, драгоценная вязь узоров на костюме и украшениях, чистота сверкающих красок и изысканность гибких линий абриса фигур воспринимается так органично, несмотря на большое количество драгоценных деталей, несмотря на линейность и плоскостность изображения, еще во многом связанных с традициями средневековой живописи? Дело в том, что их красота наполнена трепетным чувством любви, понятой в фичиновском смысле как «желание наслаждаться красотой»<sup>12</sup>. Поразительно, что и сейчас эти портреты не утратили для нас свежести чувства и сохраняют «некое сияние, влекущее человеческую душу»<sup>13</sup>, заставляющее завороченно вглядываться в лица людей, отделенных от нашего времени четырьмя столетиями. Вместе с тем удивительное одухотворение телесной красоты, свойственное кисти Николаса Хиллиарда, при всей открытости высказываемого чувства рождает ощущение целомудрия, которое, по словам Фичино, побеждает в тех, кто получил благородное воспитание и исполнен силы разума.

Лирический строй миниатюры, ее музыкальность во многом связаны с изысканной декоративностью композиции, с ее линейными ритмами и колористической утонченностью, взаимообогащением объемных форм и плоскостной орнаментальности. Портретная миниатюра подобна небольшой пьесе для вирджинала с его несколько наивными, хрустально чистыми звуками.

Никогда более в европейском искусстве, ни до, ни после, произведения изобразительного искусства малой формы, в целом носящие прикладной характер, не становились столь глубоким выражением мироощущения эпохи, как это случилось в Англии в век Шекспира.

ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Кабинетные миниатюры имели, за редким исключением, прямоугольную форму и достигали десяти дюймов по высоте.

<sup>2</sup> *Strong R.* The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry. London, 1977, p. 64–65; *Yates F.* Elizabethan Chivalry. — *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, p. 4–25.

<sup>3</sup> Одна из таких книг — *Geoffrey Whitney.* A Choice of Emblemes. 1586.

<sup>4</sup> *Reynolds G.* The Painter Plays the Spider. — *Apollo*, LXXIX, № 25–26, 1964, p. 280.

<sup>5</sup> *Reynolds G.* Op. cit., p. 282.

<sup>6</sup> При полном отсутствии симпатии к итальянцам как народу интерес к прозаическим и поэтическим произведениям, философским и историческим трактатам итальянских авторов был настолько велик, что, кроме ввозимых из Италии фолдантов, помимо переводов на английский язык, широко издававшихся британскими издателями, в Лондоне выходили книги на языке оригинала. Итальянский становится любимым языком аристократии. Королева Елизавета и ее приближенные владели им свободно. В Англии читали произведения, по крайней мере, ста двадцати пяти авторов: среди них, кроме упомянутых Фичино и Кастильоне, Петрарка, Боккаччо, Аретино, Тассо, Бабиенна, Ромеи, Макиавелли, Строцци, а также теоретики маньеризма Джованни Паоло Ломаччо и Федерико Цуккарро. Более подробно об этом см. в кн.: *Hale J.* England and Italian Renaissance. London, 1963.

<sup>7</sup> *Эстетика Ренессанса.* Т. 1. Сост. В.П.Шестаков. М., 1981. С. 7.

<sup>8</sup> *Марсилио Фичино.* Комментарий на «Пир» Платона. // *Эстетика Ренессанса.* Т. 1. М., 1981. С. 228.

<sup>9</sup> *Данилова И.Е.* Портрет в итальянской живописи Кватроченто // *Советское искусствоведение.* М., 1974.

<sup>10</sup> *Марсилио Фичино.* Указ. соч. С. 160.

<sup>11</sup> Там же. С. 159.

<sup>12</sup> Там же. С. 160.

<sup>13</sup> Там же. С. 160.



ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ИТАЛИИ XVIII ВЕКА:  
КОРОЛЕВСТВО НЕАПОЛИТАНСКИХ БУРБОНОВ —  
ОЧАГ «ПРОСВЕЩЕННОГО АБСОЛЮТИЗМА»

*«За что можно любить XVIII век? Вот вопрос, который часто приходит в голову теперь, когда проходит особое увлечение той эпохой <...> искусство XVIII века мы всегда видим как-то вместе с жизнью, с бестелесными призраками ее, придающими всякой вещи того времени аромат живых воспоминаний».*

*П.П. Муратов. «Образы Италии»*

Век Просвещения в Италии — один из ярких этапов в истории и культуре страны. Первыми с ностальгией стали вспоминать о нем европейские романтики, скорбя, что на смену «веку чувства» пришел, говоря словами поэта Джакомо Леопарди, «железный век». Пассенетское обращение к художественному наследию итальянского Просвещения периодически возникало на протяжении XIX и XX веков. В истории, культуре, искусстве века Просвещения продолжали видеть черты «Золотого века», находить разумную органичность, веру в идеалы, естественность, грацию. ореол «Золотого века», несмотря на бурную историю, сопутствовал эпохе. В наши дни интерес к столь значительному в истории Италии этапу у зарубежных ученых объясняется интенсивностью художественной жизни столетия, его прочными связями с наследием античности, Возрождения, важной ролью в формировании нового видения мира, определившего направленность развития истории и культуры страны в «век веризма»<sup>1</sup>. И конечно, культура и искусство Италии века

«Illuminismo» не может не привлекать своей открытостью всему новому, возникавшими в силу обмена мастерами художественными контактами, влияниями.

Специфика работы историка искусства, пишущего о прошлом, хотя и в опоре на фундаментальные свидетельства, заключается в преподнесении собственных утверждений с определенной долей исторической достоверности. Но жизнь памятников искусства всегда тесно связана с судьбой создававших их мастеров, с историей эпохи, в которую они жили, с историческими личностями, в руках которых порой были судьбы страны и самих творцов произведений искусства и их творений. Попытка же воссоздания фрагментов исторической канвы и самих образов эпохи просветительской мысли, окрашенной духом обновления (*renovatio*) во всех сферах — материальной и духовной, не может не таить в себе привлекательной возможности в выявлении каких-то новых граней как изученного материала, так и привлечения ранее неизвестных данных, их сопоставления, переоценки. Вопрос Павла Муратова «За что можно любить XVIII век?» невольно приходит на ум, когда задумываешься о гегезисе, развитии и исторической миссии просветительства (*Illuminismo*) в Италии, о тесно связанном с его идеалами пути развития искусства, о роли последнего в европейском Просвещении.

В Италии XVIII столетия Королевство Обеих Сицилий, наряду с Ломбардией, Венето, интернациональным центром папской области — Римом было важным очагом «просвещенного абсолютизма», если прибегнуть к этому известному определению Вольтера. Подобно другим, более передовым в экономическом отношении регионам Италии, отсталая южная область страны тем не менее являла собой наиболее характерный пример именно последовательного практического воплощения идей итальянского «Illuminismo».

Со второй половины XIV века судьба Королевства была связана с Испанией. Монархия Испании сделала южноитальянские владения источником средств для пополнения разоренной казны и ведения войн. В XVIII веке в Королевстве, объединившем территорию Южной Италии (она тоже называлась Сицилией) и ос-

трома Сицилия, правила неополитанская ветвь Бурбонов. Ее господство с учреждением здесь в 1799 году Парthenопейской республики было ослаблено из-за зависимости Италии до 1814 года от Франции. На протяжении XVIII века в годы правления Карлоса III Бурбона (1734–1759) и его супруги Марии Амалии Саксонской, а затем с 1759 года — Фердинанда IV и Марии Каролины (сестры казненной Марии Антуанетты) Южная Италия была втянута в войны, которые вела Испания с Великобританией из-за Гибралтара и Мальвинских островов. Однако не только пристрастие к борьбе за политическую власть, но и любовь к искусству, просвещению была в крови у Бурбонов. Она передавалась от поколения к поколению со времени Марии Медичи, украшать дворец которой был приглашен великий Рубенс.

Известный портрет Карлоса III Антона Рафаэля Менгса (1765, Флоренция, Питти) и его же работы портрет Фердинанда IV (1759–1760, Неаполь, Нац. галереи Каподимонте) и колоссальная статуя Фердинанда IV Антонио Кановы (Неаполь, Нац. музей) и его же работы (совместно с последователями) — конные памятники Карлосу III и Фердинанду IV на площади Плебисцита в Неаполе донесли до нас облик двух просвещенных монархов, деятельность которых была связана с Южной Италией и Испанией. Карлос III, став в 1759 году королем Испании, вскоре (1767) издал указ об изгнании со своей родины иезуитов, снял табу с трудов Бэкона, Декарта, Локка. Однако иезуиты бежали и наводнили Южную Италию, способствуя здесь своей деятельностью укреплению идей контрреформации, ревностно охраняя церемониалы, связанные с утверждением величия храмов, преподнесением религиозных догматов. Это оказало значительное влияние на обилие заказов для зодчих, живописцев, скульпторов по украшению местных церквей.

Однако светский дух века Просвещения обретал все большую силу на протяжении столетия. Можно сказать, что в Италии он заявил о себе именно в Неаполе с выходом в 1725 году труда Джамбаттиста Вико «Основания новой науки об общей природе наций»<sup>2</sup>. Профессор риторики Неаполитанского университета писал об идее прогресса, поступательном движении в развитии наций в их экономическом укладе, в языке, в литературе.

Это была величайшая мысль века, предопределившая все последующее развитие научной мысли, и в Италии, в ходе ее истории, завершившейся в конце XVIII века началом Рисорджименто. Вико смело оспорил взгляды картезианцев, оплотом которых в Неаполе была «Accademia dei investiganti»<sup>3</sup>. Роль картезианцев, пропагандировавших труды Декарта, Галилея, Гассенди, Мальбранша, Локка, отвергавших схоластику мышления, была позитивной для прошлого столетия. Но время выдвигало новые требования, и на смену механистичной логике Декарта приходила идея отыскания во всем истоков и причин развития, что и составляло, по мысли неаполитанского ученого, основу «Новой науки». Идеи Вико были подхвачены в Италии, и известный просветитель из Венеции аббат Карло Лодоли предложил издать здесь книгу в 1730 году, а в 1744-м, в год смерти Вико, она вышла на французском языке в Париже в переводе образованного ломбардца, графа Бельджойозо. Прекрасное будущее, предназначенное Вико его родине в книге, виделось как идеальная монархия во главе с просвещенным правителем, который управляет единой объединенной Италией. Эта мысль Вико предвосхитила мечту деятелей Рисорджименто, боровшихся за единство страны, за общенациональный язык. «Автодидаскал» (то есть «учитель самого себя»), как, прибегнув к термину Эпикура, назвал себя Вико, стал провозвестником идеи Просвещения в Италии, да и вся европейская научная мысль испытала большой подъем с выходом его труда.

Совершенно новое понимание мифа как истории человечества было заложено в строках Вико:

«Мифы были подлинными и точными историями нравов древнейших греков, а мифы о богах являлись, прежде всего, историями времен, когда люди самого грубого языческого века считали все засушенные или полезные для человеческого рода вещи божественными»<sup>4</sup>. Эту мысль неаполитанского ученого подкрепляли и новые археологические находки памятников античности, которая в век Просвещения превратилась в важнейшую основу, первоисточник искусства. Южная Италия в XVIII столетии стала одним из центров ширящегося интереса к античному наследию и его подлинно историческому изучению. Посеще-

ние Неаполя — центра Королевства Обеих Сицилий — входило в курс обучения студентов и пенсионеров римской Академии Сан Лука, Французской академии в Риме, других итальянских академий. Ставшая поговоркой на века известная фраза итальянцев «увидеть Неаполь и умереть» была особенно применима к веку, в котором была жива «атмосфера счастья античного мира, до сих пор не вполне оставившего Неаполь!»<sup>2</sup>. Сюда стремились попасть и совершавшие «Grand Tour» представители европейской аристократии, приобретающие путеводители и имевшие возможность прибегать к помощи сопровождавших их знатоков античности — чичероне.

При Карлосе III и Фердинанде IV велись раскопки Помпей в десяти километрах от Везувия и расположенном у его подножия Геркуланума (1711, 1738–1766) — бывшей древней Геракле. На королевской вилле в Портичи, около Геркуланума, строительство которой началось еще в 1713 году, Карлос III устроил музей, куда свозились все находки. Посещать его можно было только с разрешения короля. К 1760 году его коллекция была сформирована, и при Фердинанде IV он постепенно становился все более общедоступным. Описания памятников музея в Портичи публиковались с ведома монархов. При Карлосе III этим ведали министр Бернардо Тануччи, монсиньор Байарди и хранитель музея, хороший рисовальщик Камилло Падерни. Первая публикация находок «Описания первых находок античного города» была осуществлена известным знатоком античности, тосканским эрудитом при неаполитанском дворе Доменико Венути. Ему же было поручено руководство восьмитомным изданием памятников Геркуланума, предпринятое в 1757–1792 годах учрежденной в 1757 году Карлосом III — «Accademia Ercolanese». Воспроизведение памятников в гравюре было доверено ведущим мастерам. Найденным в Геркулануме бронзам, скульптуре, фрагментам античных фресок уделены многие страницы «путешествий» современников. Известностью пользовались описания итальянского знатока античности Ф. Гори, гравера Ш.Н. Кошена (1754), члена парламента Дижона Ш. де Броса (1751), автора пятитомного труда аббата Сен Нона с рисунками Л.Ж. Депре (1779–1786). Граф де Кейлюс в своих «Recueil»

(1759) также воспроизводил антики Геркуланума, назидательно рекомендуя их художникам в качестве основного репертуара.

Карлос III увлекался еще и коллекционированием живописи. Свое собрание из Пармы он перевез в 1739 году в специально выстроенный дворец Каподимонте. Реставрация полотен была поручена известному мастеру Клементе Рута. При Фердинанде IV собрание музея пополнялось коллекцией Фарнезе, памятники которого отреставрировал прославленный римский скульптор и реставратор Карло Альбачини. Кавалеру Венути было поручено руководить их отправкой (1786–1791), и в помощь ему был послан придворный живописец Фердинанда IV, немец Якоб Филипп Хаккерт. Оба музея, созданные при Бурбонах, сыграли не меньшую роль в развитии «вкуса к античности» в эпоху неоклассицизма, чем Пию-Климентинский музей в Риме — детище пап Пия VI и Климента XIV, каталогизацией собрания которого занимались Дж.Б. и Э.К. Висконти.

Помимо королевских собраний, в Южной Италии славилась коллекция греческих ваз лорда Уильяма Гамильтона, посланника Великобритании. Она формировалась на основании купленных им поначалу двух известных собраний — Мастрилли и Портинари. В 1772 году «этрусские вазы» лорда были проданы в Англию и затем составили основную часть созданного в 1753 году Британского музея. Собрание Гамильтона пользовалось большой известностью в Европе после его опубликования сначала д'Арканвилем (П.Ф. Гюго) (1767–1767), а затем — И.Г. Тишбейном (1791–1795). «Этрусские вазы» стали источником вдохновения мастеров «Etruria Hall» — фабрики, созданной в Англии Дж. Веджвудом, и мануфактур Южной Италии, созданных по образцу Мейсенской при Марии Амалии Саксонской. Изящный абрис рисунка греческих вазописцев вдохновлял мастеров «classical outline» — линейного рисунка, которые прибегали к нему в иллюстрациях к Гомеру, Гесиоду, Данте, Мильтону, предвосхищая новые предромантические вкусы в интерпретации античности. Лорд Гамильтон обожал Италию и ее культуру. Он был близок к окружению короля, известно, что он даже занимался рыбной ловлей с Фердинандом IV в заливе у Каstellамаре. Свой кабинет он украсил, согласно моде,

не только античными раритетами, но и диковинными рыбами, кораллами. Любители создания коллекций собирали в Южной Италии и образцы лавы Везувия. В век Просвещения это было столь же естественно, как посещать лекции по теории светового разложения Ньютона. Неаполитанский аббат Фердинандо Галиани (1728—1787), человек, известный в Европе, так как служил секретарем при дворе Людовика XIV в Париже, был любителем геологии. Переводчик Витрувия с латыни на итальянский, обладатель великолепной библиотеки, автор труда о памятниках Геркуланума («*Antichità d'Ercolano*»), он собрал большую коллекцию образцов лавы Везувия, которую подарил впоследствии Ватиканским музеям.

Южная Италия привлекала путешественников не только памятниками Помпеи и Геркуланума. «*Grand gout d'architecture dorique*», как писал один из них, аббат Жан-Жак Бертелеми в 1750 году, родился в XVIII столетии в Пестуме<sup>5</sup>. Открытие дорических храмов Пестума было сродни по значению открытию Помпеи. В 1784 году при Фердинанде IV появился фундаментальный труд П. Паоли с рисунками и текстом «Руины Пестума» («*Rovine de Pesto*»). Возведенный жителями маленькой греческой колонии на берегу Салернского залива из золотистого цвета известняка храм Посейдона поражал особой чистотой пропорций. С храмами античной Сицилии в Агридженто, Сегесте, Селинунте, Сиракузах, Таормине ценители древней архитектуры могли познакомиться в опубликованном в 1757 году П. Панкрацци увраже «Античность Сицилии» («*Antichità Siciliane*»). На остров привлекали не только памятники античности, но и периодов арабского, византийского, норманнского владычества. Своей живописностью не уступала Везувию и Этна — исполинская гора в окружении вечных снегов и блестящей на солнце черной застывшей лавы. Рисунки Ю. Робера, О. Фрагонара, Ш.Л. Клериссо, братьев Р. и Дж. Адамов, Дж.Б. Пиранези, И.Г. Тишбейна и многих других европейских мастеров явились свидетельством огромного интереса к античному наследию и культуре Южной Италии. В их работах памятники архитектуры слиты с природой, объединены с ней ощущением вечного покоя, полны особого величия.

Однако в воспоминаниях современников не всегда встречаются восторженные строки. Так, Ш.Дюпати писал в 1785 году: «Дворец Каподимонте не заслуживает внимания путешественников, так как они могут увидеть лишь «Данаю» Тициана и несколько полотен Корреджо»<sup>7</sup>. Брат мадам де Помпадур, барон Денон, считавший себя рисовальщиком и участвовавший в экспедиции Ш.Н.Кошена, отмечал, что «живопись, скульптура и архитектура мирно спят в Неаполе целый век»<sup>8</sup>. Он не заметил и не оценил атмосферу *genovatio*, которая царила здесь.

Карлос III, выстроивший новый прекрасный дворец в Неаполе, все же больше любил проводить время в загородных резиденциях. Он имел небольшие виллы в Портичи, Персано, Астроли, но мечтал о резиденции наподобие Версаля. Он был по материнской линии из рода Фарнезе и умел ценить все красивое в своем окружении. Архитектура была его главным увлечением. Он, однако, не дал значительных заказов двум ведущим зодчим Неаполя — Доменико Антонио Ваккаро и Фердинандо Санфеличе. Им были приглашены в Королевство тосканец Фердинандо Фуга и римлянин Луиджи Ванвितелли, сын известного римского живописца, голландца по происхождению, Гаспара Ван Виттеля. Луиджи Ванвителли (1700—1773) было поручено создание королевской резиденции в Казерте. Дворец, выстроенный здесь в 1751—1774 годах, стал одной из значительных построек европейской усадебной архитектуры века Просвещения. В его создании воплощалась мечта Карлоса III о новой монархии, основанной на просветительских идеалах. Ванвителли с юности увлекался античностью. До приглашения в Неаполь он успел поработать в Риме, где принимал участие в конкурсах на реконструкцию фасада базилики Сан Джованни ин Латерано и фонтана Треви, в создании которых нашла воплощение светская мысль просветителей Италии. Затем он работал в Анконе, где занимался инженерными проектами. Ванвителли был знатком трактатов Витрувия, Палладио, Виньола. В созданной им еще в Риме Академии рисунка («*Accademia domestica Vanvitelliana*») обучение архитектурному рисунку начиналось со знакомства с трактатами этих авторов, изучения геометрии, искусства составления планов (этот курс вел его помощник по работе в Ка-



зерте Коллечини<sup>9</sup>. Здесь же изучались труды о зодчестве Древнего Рима с гравюрами известного мастера Джузеппе Вази, «Le Vite» Л.Пасколи, которые Ванвители хранил в своей великолепной библиотеке. Студенты его академии делали зарисовки памятников Рима, Неаполя, обязательной была работа во дворце Фарнезе, где исполнялись копии с росписей А.Карраччи. В архитектурном рисунке Луиджи Ванвители ценил элегантность и классическую правильность, как, впрочем, и в зодчестве, где руководствовался еще и идеей Витрувия о единстве красоты, удобства и пользы.

В ансамбле Казерты дворец и парк сосуществуют нераздельно вместе, наглядно воплотив эстетическую мысль эпохи о единстве архитектуры и природного окружения. Однако сам дворец в Казерте отнюдь не наделен чертами живописности вилл Венеции, в которых воплотились неопалладианские увлечения века. Это дворец-замок, в своей несколько чопорной строгости напоминающий постройки Ломбардии с их ярко выраженной функциональностью в организации архитектурных форм. Фасад пятиэтажного дворца с четырьмя внутренними дворами, напоминающими большие площади, большим почетным двором в виде эллипса в окружении полукруглых колоннад, выглядит из-за своей протяженности несколько монотонно. Она нарушается лишь ризалитами с колоннами и величественным портиком, ведущим в восьмиугольной формы атриум. Из него расходятся лучами галереи, сходящиеся во внутреннем дворе. Галереи состоят из системы арок, а в стенах сделаны неглубокие ниши, усиливающие впечатление таинственности пространства. Сам принцип лучеобразных галерей заимствован из барочной перспективной живописи, в которой ценилось умение создать иллюзорное глубокое пространство. Широкая лестница ведет из просторного атриума на второй этаж, где расположены зимние и летние королевские апартаменты, помещения для гостей, театр, капелла, библиотека, семинария, обсерватория. С барочной эффектностью решено и пространство королевской капеллы. Свет проникает в нее из окон, попадая на ряды близко расположенных к ним сдвоенных колонн, на арки сводов, обволакивает их, наполняя интерьер игрой света и тени. Из описаний современников известно, что

здесь устраивались и концерты, звучала музыка Дезуальдо, Фрескобальди, Скарлатти, Корелли, наполнявшая пространство капеллы чудесными звуками.

За дворцом располагался парк, в начале — «all francese», а затем — «all inglese», то есть регулярный парк переходил в дикий. Проект его был сделан самим Ванвितелли, а завершил его, как и дворец, после смерти Луиджи, его сын Карло. Сочетание элементов регулярного французского (сохранявшего черты итальянского барочного — террасного) и дикого, английского, парков придает особый колорит ландшафту в Казерте. Сценографические эффекты в виде гротов, нимфеев, лестниц, соединяющих террасы, водных каскадов, свободно посаженных, а не структурированных растений — приносят разнообразие и живописность в общую, суховато расчерченную определенность зон регулярного парка. Небольшие триумфальные арки, акведук, павильоны в виде храмов — дань увлечению античностью. Английский парк переходит в естественный горный массив. Его бесконечную перспективу передает акварель Я.Ф. Хаккерта (1792, Казерта, Дворец). В уголках «романтического оазиса» — английского парка любили обедать Фердинанд IV и Мария Каролина, бракосочетание которых состоялось в 1767 году. А излюбленным местом их прогулок был фонтан Дианы и Актеона, созданный П. Персико, А. Брунелли и П. Солари, приглашенными Л. Ванвителли. Легкие фигурки богини в окружении нимф выглядят изяшно вписанными в естественный ландшафт с низвергающимися в бассейн потоками воды. Несколько утрированные жесты и выразительная мимика придают, однако, натуралистичность их образам, соотносенным скульпторами с античными прототипами.

Дворец и парк в Казерте Л. Ванвителли, как и дворец Витторио Амедео II в Ступиниджи (1729–1733) Ф. Ювары, или вилла в Монце герцога Фердинанда (1776–1778) Дж. Пьермарини, талантливый ученика Ванвителли, — выразили основные принципы зодчества Италии века Просвещения. Все они создавались как усадебные комплексы и несли в своем замысле витрувианскую идею воплощения единства красоты, удобства и пользы. Последний критерий понимался как имеющий целью преобразовательное, облагораживающее воздействие на человеческую

душу наравне с доставлением наслаждения. Быть может, точнее всего главную идею итальянского зодчества века Просвещения выразил Дж.Б. Пиранези. В своих «Возвышенных мечтах», оспаривая мысль о предпочтении чистой функциональности, он писал в «Parere sull'architettura» о «высшей простоте и оригинальности»<sup>10</sup>. Его мысль отвечала духовным и творческим поискам Ванвितелли, в архитектуре которого неоклассицистическая ясность пропорций, функциональность форм соединялась со сценографическими барочными эффектами.

Убранство интерьеров дворца Карлоса III тоже отвечало вкусам Бурбонов. Диктуемый модой вкус к строгим антикам сочетался с тягой к барочной роскоши. Большую роль играла полихромия, обилие ярких тканей. Для изготовления gobelенов выписывались мастера из Флоренции. Изделия фарфоровой мануфактуры в Каподимонте в стиле неоклассицизма соседствовали с барочными созданиями мастеров «pietre dure», то есть работавших по серебру и бронзе. Эти изделия назывались еще «argenterie» и высоко ценились. Подобные мастера работали не только при королевском дворе, но и при знатных кавалерах Южной Италии. Во второй половине XVIII столетия в их изделиях стали побеждать неоклассицистические пристрастия заказчиков, и они создавали из бронзы или из серебра уменьшенные повторения античной скульптуры — находок Геркуланума или привезенных шедевров из коллекции Фарнезе.

По заказу Марии Каролины и Фердинанда IV был отлит самим Карло Альбачини из бронзы с позолотой стоящий на мраморном пьедестале слон с тремя сиренами, поддерживающими портрет королевской четы в виде камня (Вена, Музей истории искусств). Большую известность приобрела и группа «Аполлон и музы» (Каподимонте, Дворец), называвшаяся также «Парнас». На горе из мрамора живописно были расположены бронзовые фигурки мифологических персонажей. Она тоже была изготовлена для короля Общих Сицилий, но повторения делались и в дар другим монархам, например Екатерине II.

Покровительницей фарфоровой мануфактуры в Каподимонте была Мария Амалия Саксонская, создавшая ее в 1743 году в подражание Мейсенской, откуда были выписаны немецкие

мастера для обучения местных. Создававшиеся здесь в качестве подарков изделия, в том числе и известные «этрусские сервизы», отсылались в Вену, Мадрид, Рим. Специально изготовлялся фарфор и бисквиты для дворцов в Портичи, в Каподимонте, в Казерте. С 1744 года возглавлял мануфактуру Ливиньо Оттавио Шепере, а затем его сын Карло. Отбывая в Испанию, Карлос III взял с собой талантливых мастеров мануфактуры, которые возглавили в 1759 году изготовление фарфора в Буэн-Ретиро в окрестностях Мадрида. Высоко ценилась при дворе и керамика более мелких мануфактур, созданных в Кастелли-Абруццо, Пульи, Трапани, славившаяся яркими красками, использованием в росписи народных мотивов.

В век Просвещения в Королевстве Обеих Сицилий получают развитие идеи П. Джанноне, А. Дженовезе, Г. Филанджери, Ф. Галиани, Дж. Баретти, С. Беттинелли — крупных мыслителей Италии о светском государстве, основанном на особом, благоприятном для народа политико-экономическом климате, способствующем расцвету отечества. Ячейкой такого государства виделся некий идеальный город, о создании которого писал еще Витрувий. В этих утопических гуманистических замыслах итальянских просветителей нашли выражение и мысли Данте из его трактата «Монархия», в котором поэт мечтал о просвещенном, достойном своего народа правителе, уважающем права личности. Фердинанд IV попытался воплотить эти идеи в создании колонии Сан Лечче в Казерте. В 1773 году началось строительство городка, предназначенного для представителей разных классов, живущих в качестве сочленов товарищества, основанного на самоуправлении. Колония была создана как некая образцовая среда обитания, образ будущего лучшего мира. Типовые жилые дома предназначались для людей, занятых коллективным трудом на мануфактурном производстве, а свободное время посвящающих сельскому хозяйству. Были выстроены здания социального назначения — склады, больница, театр, суд. Принципы Витрувия наглядно воплощались в сооружениях колонии, но простота и функциональность начинали цениться больше оригинальности. Колонию Сан Лечче в XIX столетии с восторгом будут упоминать А. Дюма и поэт Дж. Кардуччи.

Воплощением гуманистических идей итальянских просветителей явилось и создание при Карлосе III — Альберго дей Повери (Гостиницы для нищих) и при Фердинанде IV — комплекса Гранили. Карлос III пригласил в 1751 году талантливого тосканского архитектора Фердинандо Фуга. Он выстроил длинное здание с пятью внутренними дворами, в одном из которых находилась шестиугольной формы церковь, соединявшаяся непосредственно с однотипными помещениями для социально обездоленных людей. Филантропические мечты монарха получили наглядное воплощение в гостинице-приюте Фути. Комплекс Гранили Фуга осуществлял в 1779 году уже при Фердинанде IV. Он был задуман как четыре промышленных здания для рабочих канатной фабрики, как своего рода рабочий микрорайон. Во всех этих постройках два крупных зодчих эпохи неоклассицизма — Ф. Фуга и Л. Ванвितелли сумели практически воплотить замыслы просвещенных монархов, отвечавшие философско-эстетическим устремлениям итальянских «Illuministi».

Современники всегда отмечали особый колорит жизни юга Италии, где царили бедность и нищета, и на их фоне особенно контрастно выглядела роскошь королевского двора Бурбонов и знатных кавалеров, полная достатка жизнь бюргеров — людей нового сословия, занятых коммерцией. Быт последних колоритно изображен на полотнах Джузеппе Бонито (1705—1789) и Гаспаре Траверси (1732—1769), мастеров, сформировавшихся в Неаполе. Работая в Риме, они испытали влияние голландских мастеров. Бонито, изображая приемы гостей, маскарады, концерты, наделял персонажей особой характерностью. Испытавший его влияние Траверси писал сценки с изображением семейного быта бюргеров («Брачный контракт», Рим, Нац. галерея современного искусства) и простоллюдинов («Раненый», Венеция, Галерея Академии). Он с наблюдательностью подчеркивал надутую церемонность кавалеров, глуповатое выражение лиц знати, бедность одеяний простых людей.

Джузеппе Бонито был родом из Каstellамаре и учеником прославленного мастера Франческо Солимены, любимого живописца Карлоса III. Но и сам Бонито играл значительную роль при дворе, с 1755 года возглавляя созданную Карлосом III Ака-

демию художеств Неаполя, был членом римской Академии Сан Лука, руководил деятельностью ковровой мануфактуры в Неаполе. Он в большей степени был известен как создатель алтарных образов, таких, как «Освящение храма Соломона» в церкви Санта Кьяра или «Милосердие» в церкви Монте ди Пьета. От Солимены он унаследовал увлечение передачей сложных ракурсов фигур, динамичный мазок. Созданный им тип аллегорических изображений Музыки (частн. собр.), Живописи (частн. собр.), Поэзии (частн. собр.) отвечал интеллектуальному духу века Просвещения. Это была совершенно новая светская интерпретация аллегории, представленной в виде портрета с элементами бытовой живописи. Изображенные в этих картинах члены семейства объединены каким-либо занятием (музицированием, чтением, живописью), олицетворяющим один из видов искусства.

Гаспаре Траверси тоже был учеником Ф. Солимены. Это проявлялось в его фресках, алтарных композициях для монастыря минуритов в Кастель-Арквато (ныне в Нац. галерее Пармы), и Санта Мария дель Аюто в Неаполе (1749), работах, исполненных в Риме в 1752–1753 годах (фрески кьостро в Сан Пало фюри Ле Мура). Сильные светотеневые контрасты, мастерство в передаче эффектов света напоминают не только манеру Ф. Солимены, но и Карраччоло, живопись которого знал Траверси. Роберто Лонги было высказано предположение, что Траверси испытал влияние неаполитанского комедиографа барона ди Линери, который еще до Гольдони сделал героями своих пьес реальных персонажей, высмеивая пороки современного общества. На то, что Траверси был связан с театром, указывает его полотно «Неаполитанские маски» (Неаполь, Нац. галереи Каподимонте), на котором изображены, возможно, актеры Неаполя (молодая дама слева и юноши в центре и справа в масках<sup>11</sup>). Дух театральной трагедии, яркая характерность образов присущи и его картинам «Раненый» (Венеция, Галереи Академии), «Брачный контракт» (Рим, Нац. галерея современного искусства), «Обольщение» (частн. собр.), «Секретное письмо» (Неаполь, Нац. галереи Каподимонте). Образ человека века Просвещения создан в «Портрете дворянина» (Неаполь, Нац. галереи Каподи-

монте). В нем, как всегда в полотнах Траверси, проявилось его мастерство неаполитанского живописца в умении пластически эффектно светом выделять фигуры на темном фоне. С юмором подчеркнуты характерные детали — неловко сидящий парик, завешание в руках, которое служит источником недовольной мины на лице. Возможно, это тоже актер, исполняющий роль в спектакле.

Сам ход развития искусства служил подтверждением мыслей Джамбаттиста Вико. Картины из жизни современной действительности, виды величественной панорамы Неаполитанского залива с линией берега, плавно убегающего к рощам Сорренто, или склонов Везувия — занимали все большее место в творчестве местных мастеров, начинали цениться наряду с пышными апофеозами святых в росписях плафонов церкви Франческо Солимены и его учеников.

Солимена (1657–1747) был родом из Палермо и считался самым прославленным мастером при дворе Бурбонов вплоть до своей смерти. Его живопись стала олицетворением «стиля Бурбонов», как назвал ее Б. де Доменичи, автор труда «История неаполитанской живописи», изданной в 1742 году в Неаполе при содействии самого же Солимены. В созданной художником частной академии («Accademia Solimenesca») собрались многие талантливые мастера, такие, как Коррадо Джакуинто, Себастьяно Конка, Франческо де Мура, Джузеппе Бонито, ставшие наследниками живописной манеры учителя, украсившие своими росписями и алтарными картинами церкви и дворцы не только Южной Италии, но и апартаменты других европейских монархов.

Француз III де Бросс был, возможно, слишком пристрастен к живописи «аббата Чиччо», как прозвали Солимену, написав в 1739 году, что «его манера безвкусна, а композиция лишена силы и таланта»<sup>12</sup>. Позднебарочная манера Франческо Солимены была эклектична, но ее вряд ли можно назвать лишенной энергии. Его живопись поражает масштабностью замыслов, световыми эффектами, яркостью и светоносностью цвета. До 1690-х годов он работал преимущественно на периферии со своим отцом Анджело, расписав большое количество церквей Южной Италии (Ночера, Салерно, Гаэта, Солофра). Караваджистские при-

смы, усвоенные из живописи Риберы и Карраччоло (росписи которых сохранились в церкви Чертозы Сан Мартино); приемы Л. Прети и Л. Джордано, ценивших эффектные контрасты света и тени, несколько поверхностную драматизацию сюжетов; облагороженная натура Доменикино, работы которого из истории св. Дженнаро он видел в соборе Неаполя); впечатления от живописи Пьетро да Кортоны, которую он изучал до поездки в Рим в 1700 году по гравюрам; наконец, элементы классицистической живописи Карло Маратти, оказавшего Солимене блестящий прием в Риме, — реминисценции творчества всех этих мастеров сыграли значительную роль в собственном стиле художника. Живопись Солимены с годами приобретала все большую рассудочность, он часто черпал приемы из арсенала уже созданных работ. Но в лучших своих произведениях — фресках церковей Сан Паоло Маджоре («Падение Симона Мага», «Обращение Павла», 1690-е гг.) и Джезу Нуово («Изгнание Илиодора», 1725), алтарном образе «Мучение св. Джустиниани (Неаполь, Нац. Галерея Каподимонте), проявились великолепная светоносность живописи Солимены, его тонкое чувство декоративности, виртуозное композиционное мастерство в умении расположить огромное количество маленьких фигурок святых среди многоэтажных иллюзорных архитектурных сооружений.

Солимена, возможно, принадлежит и фреска на аллегорический сюжет на своде зала в палаццо на Корсо-Витторе-Эммануэле в Неаполе. Условно она называется «Триумф принца» (1734), но, вероятно, это изображение занявшего в том же году королевский трон Карлоса III, так как лик принца напоминает облик будущего монарха Королевства Обеих Сицилий.

Солимена славился в Европе и как великолепный портретист. Он изображал кавалеров и дам в элегантных одеждах и париках по французской моде на фоне родовых замков («Граф Харрах», частн. собр.) или занавесов («Якопо Бутера», частн. собр.), в окружении книг, изящной обстановки кабинетов. По заказам знатных особ он писал сцены церемониалов («Граф Альтан преклоняет колена перед австрийским императором Карлом VI», Вена, Музей истории искусства). Себя Солимена написал в мастерской, сидящим вполоборота за мольбертом и словно приглаша-





Коррадо Джакуинто  
*Аллегория «Мир и справедливость».*  
*Мадрид, Прадо*

юшим заглянуть в творческую лабораторию художника. В «Автопортрете» (Неаполь, Нац. музей) выражен интеллектуальный дух труда живописца эпохи Просвещения. Эту работу Солимены можно сопоставить с полотном Тьеполо Старшего «Александр Великий и Кампаспа в мастерской Апеллеса», портретом Ф. Гварди кисти П. Лонги, автопортретами В. Гисланди, П. Батони, Дж.М. Креспи, Дж.Б. Пьяцетты, то есть с работами крупнейших мастеров Италии XVIII столетия, выразивших в автопортретах светский, свободолобивый дух своего времени, гордость за свой труд художника, полный царственного вдохновения и ежедневного ремесленного усердия. Солимена был глубоко уважаем в художественных кругах. Об этом говорит, например, посвящение болонцем П.А. Орланди своего труда «Словарь итальянских живописцев» (1704, Болонья) неаполитанскому художнику. В 1733 году «Словарь» был переиздан в Неаполе с добавлением сведений о мастерах Южной Италии.

Вкусам Бурбонов отвечал и талант ученика Солимены Коррадо Джакуинто (1703–1765). Уроженец маленького селения в Апулии Молфетта, он работал сначала в Неаполе (до 1727), затем при Пье-

монтском дворе (1733–1735), но в основном в Риме (1728–1753), Мадриде (1753–1762) и опять в Неаполе (1763–1765). В Риме он пользовался покровительством известного мецената и политика, кардинала Пьетро Оттобони. Кардинал был другом Климента XI (запечатлен на полотне венецианца Ф. Тревизани. *Бернард Кастл, Музей Боулз*), слыл страстным коллекционером и вызывал интерес Карлоса III, который хотел сблизиться с ним. В Риме Джакуинто создал мастерскую, где работали художники, приехавшие из Южной Италии. Интерес к таланту художника проявлял и папа Бенедикт XIV, дававший ему заказы на росписи самых известных римских церквей. Б.де Доменичи называет Джакуинто продолжателем манеры Солимены и тоже создателем «стиля Бурбонов»<sup>13</sup>. В своих апофеозах святых Джакуинто, подобно учителю, изображал маленькие фигурки в развевающихся одеяниях, летающие среди мощных иллюзорных сооружений. Сильные светотеневые контрасты, навеянные живописью Луки Джордано, эффектные приемы Пьетро да Кортоны наделились в его росписях и алтарных композициях привкусом рокайльного чувственного легкомыслия. Этот изысканный привкус рококо Джакуинто привнес и в свои работы в Неаполе — во фреску на аллегорический сюжет «Сила и Бдительность» (1763) во дворце в Казерте и в написанные в 1764–1765 годах шесть полотен на сюжеты из жизни Марии для королевской церкви Сан Луиджи, тоже в Казерте.

По заказу Фердинанда VI и его супруги Барбары де Браганса для Нового дворца (*Palacio Nuevo*), который начал строиться с 1748 года в Мадриде, Джакуинто исполнил декорацию залов и восемь фресок во дворцовой капелле<sup>14</sup>. Программа росписи была составлена известным деятелем испанского Просвещения Мартином Сармиенто. В аллегориях Филипп V и его сын Фердинанд VI сравнивались с царем Давидом и его сыном Соломоном, так как мудрое правление испанских монархов принесло народу мир и справедливость. Сам дворец должен был олицетворять силу новой Испании, сильной и непобедимой, должен был быть уподоблен храму царя Соломона. В полотне «Мир и справедливость» (Прадо, эскизы — в Королевской академии Сан Фернандо и Музее Индианополиса) Джакуинто прославлял ди-



Портрет Фердинанда VI и Барбары де Браганса  
Гравюра с портрета работы Якопо Амигони.  
Мадрид, Национальная галерея

настию Бурбонов. Полотно написано в мягких розовых, голубых и белых тонах. Рокайльным вкусам при дворе в 1750-е годы отвечает и изображение сидящих на облаках двух милостивых аллегорических фигур в окружении путти, порхающих вокруг них.

Для королевской капеллы была исполнена в 1754–1757 годах фреска на легендарный сюжет о явлении войску короля в годы реконквисты св. Якова, который помог одержать победу над маврами в Эль-Клавио. Сцена представлена в виде эффектной военной баталии, над которой парят фигуры святого и ангела. Розовые и белые цвета, обилие золота приносят сказочный оттенок в роспись<sup>15</sup>.

Подобно работам Солимены и Бонито, и портреты Джакуинто явились примером новой живописи века Просвещения в Италии. Художник тоже запечатлевал людей, прославивших своими деяниями нацию. Около 1753 года им был написан портрет знаменитого певца Карло Фаринелли (Болонья, Гор. музей библи-

ографии), славившегося при королевских дворах Европы. Карло Броски (1705–1782), уроженец селения Андрия (около Апулии), был известен под псевдонимом Фаринелли. Чудесным мелодичным сопрано этого певца-кастрата, выступавшего в операсериа, восхищались в Испании, Франции, Австрии, Германии, Англии, где он часто выступал. С 1737 года он служил официально при дворе Бурбонов и в 1750 году был удостоен ордена Калатравы и звания кавалера — самого почетного дворянского звания. Этот орден имели также Ф. Солимена и другой придворный живописец Бурбонов — Якопо Амигони. Портреты певца, который был директором придворной оперы в Мадриде, писали С. Риччи, Я. Амигони и многие европейские мастера. Джакуинто создал его парадный портрет. Он изображен в мантии и со знаком кавалера ордена Калатравы. Его окружает сонм путти и несколько аллегорических фигур, среди которых изображен и сам Коррадо Джакуинто. К подобному приему прибегал, например, и Карло Маратти, изобразив в «Автопортрете» себя сидящим за мольбертом, аллегорическую фигуру Искусства и своего покровителя маркиза Н.М. Паллавичини (Англия, частн. собр.). Подобные портреты с аллегорическими персонажами и покровителями можно, на наш взгляд, рассматривать как определенный шаг к созданию в портрете образов людей века Просвещения, что с великолепным живописным мастерством воплотили В. Гисланди, А. Лонги, П. Батони. Образ человека нового века еще не освобожден в полотне Джакуинто от аллегорического обрамления. Но введенный образ художника (или покровителя у Маратти) сосуществует с портретируемым нераздельно, подобно аллегорическим фигурам, он служит дополнением в рассказе о его творчестве, его значительности как личности, что составляло основу портретного образа художника века Просвещения.

Известностью при дворе Карлоса III пользовались и произведения Себастьяно Конки (1680–1764), другого талантливого ученика Солимены. Он родился в маленьком портовом городе Гаэта и был помощником Солимены, испытал влияние Л.Джордано. Около 1707 года он уехал в Рим, где пробыл до 1752 года, лишь летом приезжая в Гаэту, и провел последние двенадцать лет жиз-



Якопо Амигони  
 Портрет певца Фаринелли. Ок. 1750.  
 Штутгарт, Национальная галерея

ни в Неаполе. В Риме он несколько раз избирался Президентом Академии Сан Лука, обрел покровителя, тоже в лице кардинала Пьетро Оттобони, в доме которого (палаццо Канцеллерия) ему была выделена мастерская. Кардинал приблизил его к окружению Климента XI Альбани, и неаполитанский живописец стал получать заказы на росписи известных церквей Рима от кардиналов (Спада, Нери Корсини, Феррари). Для Оттобони он писал в основном маленькие, кабинетного формата полотна на религиозные и мифологические сюжеты. Яркие краски палитры неаполитанского живописца, насыщенность светом, облагороженный в духе Доминикино и Альбани типаж — все это придавало милостивую грацию сценам. Они нравились и при дворе Бурбонов,

и при Пьемонтском дворе в Турине, куда Конка был приглашен. В Неаполе подобные картины Себастьяно Конки собирал кардинал Томмазо Руффо. В Неаполе и его окрестностях сохранилось меньше работ Конки, чем в Риме. Известно, что он расписал церковь в Монтекассино (работы не дошли до нашего времени), а в последние годы пребывания в Неаполе самой известной его работой был цикл фресок, посвященных жизни св. Клары Монтефалько в церкви Санта Кьяра (большая часть тоже, к сожалению, погибла). А.Р. Менгс писал, что Конка привнес стиль Солимены в Рим<sup>16</sup>. Его композиции действительно всегда многофигурные, как и у Солимены, но, в отличие от него, он не вводил величественную, довлеющую над ними архитектуру, придавал большую роль грации в движениях, наделял образы порой даже некоторой слащавостью, избирая более светлые тона палитры.

Дарование Себастьяно Конки проявилось и в портретной живописи. Им созданы портреты крупнейшего римского коллекционера кардинала Алессандро Альбани (частн. собр.) и обладателя самой большой частной библиотеки, римского эрудита, кардинала Пассионеи (Рим, Гор. музей). Обе работы принадлежат к галерее лучших портретных образцов века Просвещения. Это образы двух самых просвещенных деятелей истории и культуры Италии. Конке удалось раскрыть и показать их достоинство, интеллект, своеобразие натуры.

Образ художника XVIII столетия, перед которым открылись горизонты нового духовного свободного творчества, создан С.Конкой и в двух автопортретах из собрания Уффици (1732) и Галереи Академии Сан Лука (1763). Портрет из Уффици был написан в год окончания первого срока пребывания на посту Президента Академии Сан Лука. В этом камерном, а не парадном портрете образ художника воссоздан во всей его многогранности и глубине. По мастерству раскрытия характера его можно сравнить с поздними автопортретами Гисланди, Пьяцетты и Батони. Лишь словно излучающие свет краски неаполитанской палитры Конки придают образу некоторую театральную эффектность.

С 1747 по 1752 год первым живописцем при дворе испанских Бурбонов был Якопо Амигони, которому принадлежит целая се-

рия портретов представителей, династии, а также ряд портретов Фаринелли, который был его близким другом. В биографии Амигони осталось, однако, много неясного. Родился он, по-видимому, в Неаполе (ок. 1682), где и начинал свою деятельность, хотя в своих записях современники часто называют его венецианским живописцем, например А. Лонги в своем «Compendio» (1762). Учился у веронца А. Балестры и венецианца А. Белуччи, с которыми работал в Дюссельдорфе с 1716 года. Здесь, возможно, произошла его встреча с венецианцем Дж.А. Пеллегрини, оказавшим влияние на его манеру<sup>17</sup>. С 1729 по 1739 годы он жил в Англии и лишь последние годы жизни провел в Венеции и Мадриде. В Баварии и Англии его живопись (декоративные росписи дворцов, алтарные картины, портреты) пользовались огромным успехом. Не меньшая слава сопутствовала ему на родине, при дворе Короля Обеих Сицилий, и в Испании, где Фердинанд VI наградил его орденом Калатравы, а семье была дарована особая пенсия, и художнику разрешено посещать дом короля в Calle Bardillo. В Англии он был последним итальянским живописцем, снискавшим вслед за Себастьяно и Марко Риччи, Дж.Дзукарелли и Каналетто столь большое признание. Вместе с обоими Риччи они первыми в Италии начали изображать сценки с фигурами в интерьере или пейзаже в духе работ английских мастеров, получивших название «conversation pieces»<sup>18</sup>.

С Фаринелли Амигони познакомился в 1728 году в Баварии и вместе с ним уехал в Англию, побывав еще и в Париже (зимой 1736 года). Их связывала многолетняя дружба. Фаринелли коллекционировал живопись и был, кроме того, еще и заказчиком Амигони. Свою коллекцию он хранил на вилле в Болонье, куда переехал с 1759 года и где провел последние двадцать с лишним лет своей жизни. Известно несколько портретов певца его кисти («Фаринелли со Славой и Эвтерпой», Бухарест, Музей изобразительных искусств; «Фаринелли с друзьями», Мельбурн, Австралия, Нац. галерея; Штутгарт, Нац. галерея). В портрете из Штутгарта певец изображен на фоне пейзажа с морским заливом вдали, сидящим с партитурой. Полотно было написано в Мадриде, около 1750 года, о чем свидетельствует орден Калатравы на его камзоле. С великолепным мастерством выписаны кроны пуши-

стых деревьев, белое тонкое кружево рубашки, оттененное темным верхним камзолом. Это образ музыканта, и мягкая палитра Амигони словно вторит внутренней грации созданного им образа. В эти годы Фаринелли возглавлял придворную оперу Фердинанда VI, занимался постановкой опер-серии во дворце Мадрида и в Аранхуэсе. Он был высоко уважаем в музыкальных кругах, дружил с Пьетро Метастазіо, в Болонье его посещал И.В. Моцарт. Известный итальянский портретист Паоло Ролли оставил воспоминания о его чудном сопрано и о нем самом, как об интереснейшей личности эпохи<sup>19</sup>. Амигони сам любил музыку, сам исполнял эскизы декораций и писал картины на сюжеты опер Метастазіо, также постановок в «Линкольн Инн Филдс Театре» в Англии (к опере Джона Рича «Персей и Андромеда»). Оба были приверженцами аркадийских сюжетов и, в духе придворной культуры эпохи Бурбонов в Испании и Италии, воплощали с привкусом рококо оперные мелодрамы на сцене и в живописи. Музыкальные оперные спектакли часто сопровождалась балетными пантомимами, и персонажи полотен Якопо Амигони («Персей, освобождающий Андромеду», Перпиньян, Музей И. Риги; «Смерть Леандра», Падуа, частн. собр.) тоже, порой, напоминают участников пантомимы мягкой пластикой поз, выразительными чертами. Портреты Фаринелли были широко известны, так как с них гравировали Дж. Бартолоцци, Дж. Вольпато и известный мастер Й. Вагнер, ставший учеником Амигони еще в Мюнхене, а затем учившийся в Риме.

В 1770–1780-е годы при дворе Фердинанда IV и Марии Каролины начали ставиться оперы-буффа Доменико Чимароза. Но его судьба оказалась трагичной. После поражения республики в Неаполе он, будучи ненавидим и преследуем Бурбонами, бежал в Венецию, там был заключен в тюрьму и отравлен (как ходили слухи) по приказу ненавидевшей его Марии Каролины. При Бурбонах представители всех сословий посещали не только Оперный театр Сан Карло, но и диалектальный — Сан Карлино, — где ставились интермедии в стиле комедии дель арте с любимым персонажем неаполитанцев — Пульчинеллой, которого запечатлевали оба Тьеполо в своих рисунках и Тьеполо-младший в росписях виллы в Дзианиго.



В век Просвещения в Италии самостоятельную роль все больше приобретала скульптура, освобождаясь от своей подчиненной роли зодчеству. Скульпторы становились полноправными соавторами архитекторов и живописцев в работе над убранством дворцов и церквей, получали индивидуальные заказы. В Королевстве Обеих Сицилий особой южной пышностью и полхромней мраморов и золотой лепнины отличалось убранство церквей. Над ним трудились семейства прославленных мастеров Фанцаго, Ваккаро, Де Блазио. Доменико Антонио Ваккаро принадлежал к подобной династии мастеров, работавших с бронзой и серебром. Он исполнил скульптурное убранство капелл церкви Чертоза ди Сан Мартино, церкви Сан Паоло Маджоре в Неаполе. Его небольшие статуэтки, например, такие, как известная группа находившейся в коллекции короля «Св. Михаил, попирающий Люцифера» (Неаполь, Нац. галереи Каподимонте), пластикой тел, эффектами переливов светотени по бронзовой поверхности могут служить параллелью живописи Франческо Солимены. Карлос III ценил изделия мелкой пластики, коллекционировал их, как и куколок, которых специально для него изготавливали фарфоровые мануфактуры. В отделке цветными мраморами капелл в южноитальянских церквях не было равных отцу и сыну Фанцаго. Карло и Козимо работали в Неаполе (Капелла дель Тезоро в соборе Неаполя) и на Сицилии (Капелла Сакраменто собора в Палермо)<sup>21</sup>.

Среди скульпторов наибольшей популярностью пользовались придворный мастер Бурбонов — Джузеппе Саммартино (1720—1793) и уроженец Палермо, больше работавший на Сицилии — Джакомо Серлотта (1656—1732). На стиль обоих оказало влияние творчество последователей Бернини в Южной Италии, а также двух приезжих талантливых мастеров — венецианца Антонио Коррадини (1668—1752) и генуэзца Франческо Квейроло (1704—1762). Статуи Квейроло «Христос и ангел» в капелле Сан Северо собора в Неаполе и «Св. Розалии», исполненной здесь же Антонио Коррадини, всего два года прожившим в Неаполе (1750—1752), имели огромный успех. Возможно, Коррадини была начата статуя лежащего Христа в этой же капелле (эскиз Коррадини хранится в Нац. музее Неаполя), которую завершил

Дж. Саммартино. Подобно венецианскому мастеру, он с большим мастерством передал тонкость ткани (*velo*), скрывающую его тело. Коррадини был известен своими женскими фигурами, скрытыми словно под тонкой вуалью, отчего они получили название «*donne velate*». Саммартино привнес в изображение Христа черты натурализма, присущие ему как мастеру неаполитанской школы. Работы Дж. Серпотты тяготели в большей степени к экспрессивному барочному стилю Бернини.

Влияние иностранных мастеров всегда существовало при Бурбонах, так как ими высоко ценились живописцы немецкой школы — украсивший росписями королевскую капеллу дворца в Казерте А.Р. Менгс, А. Кауфман, И.Г. Фюгер, И.Г. Тишбейн, Я.Ф. Хаккерт, получавшие престижные заказы, особенно при Фердинанде IV, когда в моде были неоклассицистические увлечения. Тишбейн возглавлял Академию художеств в Неаполе, созданную Карлосом III. Гете и Тишбейн оставили воспоминания о посещениях королевского двора, о приемах в доме лорда Уильяма Гамильтона. Лорд, в течение тридцати семи лет исполнявший обязанности посланника Великобритании в Королевстве Обеих Сицилий, был значительной фигурой века Просвещения. На этих раутах блистала его молодая супруга, урожденная Эмма Харт, портреты которой в виде греческой танцовщицы, сивиллы, Ариадны (итальянцы называли это «*in sembianza*», то есть «в образе») писали Тишбейн, Кауфман и другие известные мастера. Дочери Фердинанда IV и леди Гамильтон брали уроки живописи у Я.Ф. Хаккерта, придворного художника короля. Ангелика Кауфман, талант которой высоко ценился при дворе, работала во дворце Каподимонте над копиями работ старых мастеров. Особенно ей нравилось полотно Корреджо из собрания Фарнезе «Бракосочетание св. Екатерины».

Английские мастера тоже были не редкими гостями при дворе Бурбонов. Гевин Гамильтон восхищался работами Доменикино в Капелле дель Тезоро Св. Дженнаро в соборе Неаполя. Здесь бывали А. Ремзи, занимавшийся у Солимены, и Дж. Райт, изучавший неаполитанскую живопись.

С ростом интереса к античному наследию популярностью стали пользоваться виды античных раскопок Неаполя и его ок-

рестностей со сценами народной жизни, наиболее привлекательными для туристов памятниками. Особенно ценились виды Везувия, как неотъемлемой части неаполитанских пейзажей. Восхождение к кратеру вулкана входило в программу «Grand Tour». Среди иностранных мастеров одним из первых стал писать пейзажи с Везувием, извергающим лаву, француз Жак Во-лер из Тулона. Он был ассистентом Жозефа Верне, членом римской Академии Сан Лука и с 1769 года жил в Южной Италии. Усвоив приемы живописи неаполитанских художников, он научился эффектно передавать всплески света над вулканом, озарившие его склоны<sup>21</sup>. В кругу итальянских живописцев изображением ведут Неаполя (часто с Везувием) славился Франсуа де Номе<sup>22</sup>. Доменико Гарджулло (Мико Спандаро) привносил в подобные виды жанровый элемент, изображая на фоне вулкана толпы обезумевших от бедствия жителей. Сильное извержение Везувия в 1631 году и легенда о том, что его прекращению способствовал Св. Дженнаро, стали сюжетом для росписей. Работы Доменикино в Капелле дель Тезоро ди Сан Дженнаро в соборе Неаполя и Б. Карраччоло в церкви Чертозы ди Сан Мартино стали столь же неотъемлемой достопримечательностью видов города, как и Везувий.

В век Просвещения, когда достижения научного знания, познавательная ценность явлений ценились не в меньшей степени, чем поэзия всего простого, «естественного», значительную роль приобрел видовой рисунок. Он был той самой «иллюзией натурального», сохраняющей очарование «реально существующего», который мечтали иметь все посещавшие Италию, и особенно юг Италии с его неповторимым колоритом. Он вызывал пристальный интерес путешественников и служил воспоминанием об Италии, «под девизом которой прошел весь XVIII век», как писал Павел Муратов<sup>23</sup>. В возникновении интереса к экспедициям на вулкан в кругах дилетантов сыграл громадную роль труд философа и поэта, ученого-картезианца Томмазо Кампайлла (1668–1740) «Об извержениях Везувия». Известный деятель итальянского Просвещения Л.А. Муратори назвал его «новым Лукрецием»<sup>24</sup>. Как и в литературе века Просвещения, где получил развитие жанр «путешествий», так и в видовом рисунке,

стремление к фактологической точности соединялось с лирическими отступлениями, фиксация фактов, отражающих интерес к научному знанию, — с воспроизведением красот пейзажа — склонов холма Позилиппо, расположенного между Неаполем и Поццуолли; островов Искья и Капри, очертания которых при определенном освещении проступают на фоне Тирренского моря; теплых минеральных источников в Поццуолли; горных склонов с селениями Амальфи и Равелло, хранящих остатки арабской и византийской цивилизаций; вулканических форм Мизенского мыса; утопающего в олеандрах и магнолиях острова Сицилия, наконец, самого Неаполя с его виа Толедо, Чертоза ди Сан Мартино, Ривьерой ди Кьяйя, тянущейся вдоль моря.

Лорд Гамильтон, запечатленный на портрете кисти Дж. Рейнольдса (1777, Лондон, Нац. портретная галерея), пользовался большим авторитетом при дворе. Он был известен не только как страстный коллекционер, но и как ученый, увлекался вулканологией, был членом Лондонского Королевского Общества<sup>25</sup>. В его дворце (Палаццо Сесса) хранились коллекции минералов, а собрания «этруских» ваз находились на его виллах в Казерте, в Портичи, в Пиццофальконе и около холма Позилиппо (вилла «Эмма»). Лорд Гамильтон был организатором восхождений к кратеру Везувия. Одно из них было предпринято 24 июня 1765 года от одной из его вилл («Анжелика»), расположенной в селении Портичи у подножия Везувия. После сильного извержения Везувия в 1776 году была предпринята новая научная экспедиция. Для выполнения рисунков к будущему задуманному изданию лорд пригласил неаполитанского живописца Пьетро Де Фабриса. Он был известен и в Англии, так как большим спросом пользовались его живописные полотна и акварели с изображением сцен из неаполитанской жизни. Он писал и небольшие картины в стиле «сцен собеседования», привнося в них черты неаполитанского колорита («Лорд Фортрозе в своем доме в Неаполе», Эдинбург, Нац. галерея Шотландии). Издание получило название «Кампи Флегрей» и было опубликовано в четырех томах в 1776—1779 годах<sup>26</sup>. Рисунки, исполненные в ходе экспедиции Де Фабрисом, дополняют описания местности, сделанные самим лордом Гамильтоном, который назвал их в своих мемуа-

рах «вулканическими письмами». «Я долго живу в этой стране, — писал лорд Гамильтон, — и моя любовь к этой стране, к античности, естественной истории сделала меня чичероне Неаполя и его окрестностей, это делает мне честь, но и доставляет немало хлопот»<sup>27</sup>. К его услугам всегда прибегали желавшие получше узнать Южную Италию форестьери.

Де Фабрис делал в ходе экспедиции зарисовки кусков лавы, туфа, разных кристаллических пород, но большую часть рисунков составляют пейзажи, передающие топографические особенности ландшафта в предгорьях вулкана, колорит народной жизни. В 1779 году было опубликовано в одном томе дополнение к «Кампи Флегрей», тоже иллюстрированное Де Фабрисом<sup>28</sup>. Рисунки исполнены в технике акварели. Единство цвета и света передано в них в пленэрной манере, предвосхищающей виды окрестностей Неаполя мастеров «Скуола Позидипно». Пятна акварели мягко сливаются с бумагой, рождая ощущение прозрачной дымки, окутывающей дали, серебристого воздуха, обволакивающего фигурки людей, объемы гор, домов, построек. Еще И.В. Гете, бывавший в доме Гамильтона, писал в «Итальянском путешествии» об особой «смягченности красок тоном воздуха», об «отчетливости холодных и теплых тонов, рождающих нескончаемую шкалу оттенков» — о том, что поразило его в южноитальянском пейзаже<sup>29</sup>. В широких панорамных видах «Кампи Флегрей» прекрасно выражена динамика изменяющихся впечатлений, «космичность» в восприятии природных мотивов, стремление передать характерность видового мотива, национальный колорит. Все эти черты предвосхищали искания романтиков в пейзаже. Само движение — «мотив путешествия» — определяет построение горизонтально вытянутых акварельных листов, напоминающих кадры кинофильма. Де Фабрис воспроизводил, по ходу восхождения к кратеру Везувия, озера вулканического происхождения Аверно и Альяно. Под изображением чаши первого, воспетого еще Боккаччо, Гамильтоном сделана надпись: «Эти озера были прославлены многими античными поэтами. Образы Геракла, Улисса, Энея приходят на ум у Аверно». «Далевой вид» на озера, на внутренний вид кратера, названный Страбоном «*Fogium Vulcani*», на гроты Позидипно, на теплые источники Сольфата-



Пьетро Де Фабрис  
*Аквадель из серии «Кампи Флегрей». 1776.*  
*Лондон, Национальная галерея*

ра, открывается от маленьких фигурок людей, рассматривающих их в бинокль, прогуливающих, занятых беседой. Этот прием будет использован впоследствии мастерами «Скуола Поззилиппо». Живописно выглядят маленькие гавани и селения у скалистых берегов озера Исхья, белые домики с плоскими крышами в видах Портичи, покрытые виноградниками склоны Поззилиппо, едущие на осликах крестьяне на фоне гор Сант-Анджело или Сомма, расположенных рядом с Везувием, сами заснеженные склоны величественного вулкана, виды побережья Неаполя с холма Поззилиппо. А на рисунках с изображением извержения 1767 года запечатлены выбросы лавы над вулканом, напоминающие своей формой куполообразные кроны пиний и спускающиеся змеевидными огненными струями к морю.

Создание подобных тональных пейзажных рисунков было характерной чертой светской культуры века просветительской мысли. Рисунки Де Фабриса тонко повествуют об эстетических устремлениях столетия, о вкусах и интересах людей эпохи. Колорит пейзажей и быта жителей Южной Италии будет привлекать и мастеров начала XIX столетия. Свидетельством тому не только работы художников «Скуола Поззилиппо», но и серия из восьмидесяти акварелей Луиджи Россини «Viaggio pittoresco da

Roma a Napoli» (1839), архитектора и рисовальщика, брата композитора Джоаккино Россини. Неаполь для иностранных мастеров будет подобно Венеции относиться к городам ностальгической мечты — воспоминания. С его образом будет воскресать память о культуре прошлого века, в которой ореол великого национального наследия, воплощенного в памятниках античности, неразрывно сосуществовал с современными историей и искусством, воспринимаемыми теперь уже с позиций XIX столетия.

История Королевства Обеих Сицилий в XVIII столетий завершилась к 1802 году, когда Фердинанд IV и Мария Каролина возвратились ненадолго в Неаполь после бегства на Сицилию из-за революционных событий. В последние годы жизни они большую часть времени проводили на вилле «Фаворита» в миле от Портичи, на берегу моря. Описания Южной Италии последних лет правления Бурбонов оставили многие путешественники (А. фон Коцебу, леди Морган, П. Петти-Радель, Ж. Малле и др.)<sup>30</sup>. Они описали изменившиеся вкусы при дворе, уже все более последовательно «размывающие» «стиль Бурбонов» в сторону увлечения эклектикой. Придворным живописцем Фердинанда IV был не только Я.Ф. Хаккерт, но и неаполитанец Джузеппе Каммарано (1766–1850), художник-сценограф, учившийся в Риме. С 1788 года он занимался реставрацией произведений из королевских собраний в Казерте, своими декоративными работами и полотнами на мифологические сюжеты и с идиллическими пейзажами украсив Большой и малые залы дворца, Королевскую капеллу. Его кисти принадлежит портрет семейства брата Фердинанда IV — Франческо, расположившегося на фоне парка у копии бюста Короля Обеих Сицилий работы Антонио Кановы. Великолепный сад, разбитый около виллы «Фаворита» на берегу залива, описывали многие современники. В его планировке принимали участие декораторы дворца в Казерте, работавшие с Ванвителли отец и сын Ф. и Э. Джинарди. Сама вилла, которую, по-видимому, проектировал Ф. Фуга, и ее убранство были образцом эклектики конца столетия<sup>31</sup>. Здесь были греческий, этрусский, китайский залы, каменный зал, отделанный по изданию Дж.Б. Пиранези «Diverse Maniere», зал ведут с исполненными Я.Ф. Хаккертом ви-

дами Искья, Сицилии, Калабрии, Неаполя. Хаккерт писал подобные ведуты и для дворца Бурбонов на Сицилии. Зал ведут украшал скульптурный фриз неаполитанского мастера Анджелло Брунелли, на котором он изобразил танцующих вакханок в духе вкусов времени. Фигурки эротов и танцовщиц, вторящие прототипам из живописи Геркуланума, часто встречались в стукковом декоре виллы, исполненном Брунелли. В этрусском зале роспись потолка и фриза подражала помпеянским орнаментальным мотивам, а мебель и ее обивка из полосатой (желтой с черным) ткани, выполненная братьями Ф. и Н. Хенцель, воспроизводила стиль греческого интерьера. Столики — треножки с ножками в виде сфинксов работы потомственных резчиков П. и Н. Фьоре, столы — консоли, украшенные маркетри, исполненной мастером инкрустации Д. Ванотти, служили украшением многих залов. В галерее виллы пояса фриз «под мрамор» и подлинны мозаичные полы вторили убранству дворца императора Тиберия. Этот не лишенный некоторой помпезности стиль будет унаследован и в новую историческую эпоху, когда после прихода к власти Наполеона в Южной Италии ненадолго воцарилась монархия его брата Жозефа (1806–1808), а затем маршала Иохима Мюрата.

При Жозефе попытка возрождения духа «просвещенного абсолютизма» монархии Бурбонов оказалась плодотворной. Главой Академии художеств Неаполя был назначен Ж.Б. Викар, ученик Давида. Он был одним из эмиссаров, возглавлявших вывоз произведений итальянского искусства из Южной Италии, но, кроме того, еще и хорошим рисовальщиком и портретистом, написавшим известные полотна — портрет Жозефа Бонапарта, «Конкордат» (Лилль, Музей искусств). В помощники Викару в Академии Неаполя подбирались преподаватели по рекомендации Президента Академии Сан Лука Антонио Кановы. По приказу Жозефа продолжились археологические раскопки в Портичи, Байе, Поццуолли. Историк М. Дюма, оставивший описание деятельности Жозефа, упоминает, что им были назначены на руководящие должности: в музей Портичи (археолог М. Ардити), в созданных Печатном дворе (историк Ф. Даниеле), Географическом кабинете во дворце в Казерте (географ Дж.А. Рицци-Дзаннони), Музее естественной истории (ученый Дж. Казелла<sup>32</sup>). В Казерте были



открыты обсерватория и Ботанический сад. Оживилась работа консерваторий, театров Сан Карло и Сан Карлино, где Пульчинелла высмеивал теперь вкусы франкоманов новой эпохи. Возглавлявил Королевскую капеллу после Чимарозы композитор Д. Паизиелло. Жозеф был поклонником поэмы «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, и по его приказу во дворике виллы короля, расположенной на пути к Сорренто, был установлен бюст итальянского поэта.

Жозеф был либералом, и при нем появились демократические газеты и журналы, вышел труд историка и писателя Винченцо Куоко «История неаполитанской революции», автора романа патриотического содержания «Платон в Италии».

Возрождение Южной Италии как очага «просвещенного абсолютизма» во времена Жозефа Бонапарта в оставшейся по-прежнему несвободной стране было кратким моментом. Эпоха «просвещенного абсолютизма» уходила в прошлое вместе с веком Сеттеценто. Для страны открывались новые исторические перспективы, которые принесут ей события Рисорджименто.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> A. Blunt. Naples under the Bourbons. 1734–1805 // The Burlington Magazine. 1979. Aprile. № 913. P. 207–211; J. Mazandel. The Golden Age of Naples // The Connoisseur. 1981. P. 267–268.

<sup>2</sup> Дж. Б. Вико. Основание новой науки об общей природе наций. Л., 1940.

<sup>3</sup> Manzoni C. I cartegiani italiani (1660–1760). Udine, 1984.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. III. С.641.

<sup>5</sup> Муратов П.П. Образы Италии. М., 1999. С. 323.

<sup>6</sup> Hautesoeur L. Les arts a Naples on XVIII-e siècles // Gazette des Beaux-Arts. 1911. P.94.

<sup>7</sup> Там же. P. 406.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Трактат Витрувия был переведен с французского на итальянский в 1754 году известным математиком Бошковичем, уважаемым Л. Ванвители. — См. Parthenope's Splendor Art of the Golden Age in Naples. Papers in the History from the Pennsylvania State University. V.VII. 1993. Pennsylvania. Ed. by J.Ch.Porter, S.Scott. P. 430–470.

<sup>10</sup> Eimer L. Neoclassicism and Romanticism 1750–1850. V.I. Enlignement / Revolution. London, 1971. P. 4.

- <sup>11</sup> *Chidiglia-Quintavalle A.* Inediti di Gaspare Traversi // *Paragone*, 1956. Anno VII. № 81. P. 39–45.
- <sup>12</sup> *Hautecoeur L.* Les arts a Naples au XVIII-e siecles // *Gazette des Beaux-Arts*. P. 406.
- <sup>13</sup> *De Dominicis B.* Vita dei pittori, scultori ed architetti napolitani. Napoli. 1842–1843. V.IV. P. 409.
- <sup>14</sup> *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries.* Ronda Casl and S.L.Straton. Indianapolis. Museum of Art. Nov. 1996 — Janv. 1997. New York, 1997. Cat. № 11, 12. P. 231.
- <sup>15</sup> *Cioffe I.* Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753–1762: The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid. New York University, 1992. P. 91–98.
- <sup>16</sup> *Art in Rome in Eighteenth Century.* Ed. by E. Peters Bowron, J.J. Rishel. Philadelphia Museum of Art, 2000.
- <sup>17</sup> *Pilo G.M.* Studiando L'Amigoni // *Arte Veneta*, 1958. V.XII. P. 158–168.
- <sup>18</sup> *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century.* Ed. by Shearer West. Cambridge Univ. Press, 1999.
- <sup>19</sup> *Painting in Spain in the Age of Enlightenment.*
- <sup>20</sup> *Spinosa A.* Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli. Milano, 1976.
- <sup>21</sup> *Walch P.* Foreign Artists at Naples, 1750–1799 // *The Burlington Magazine*. 1979. V.CXXI. April.
- <sup>22</sup> *Painting in Naples. 1606–1705 from Caravaggio to Giordano.* Ed. by C. Whitfield, J. Martineau. London, 1982.
- <sup>23</sup> *Вернон Лу.* Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 7.
- <sup>24</sup> *Manzoni C.* I cartegiani italiani (1660 — 1760). Udine, 1984. P. 68.
- <sup>25</sup> *Tothegill B.* Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary. London, 1969.
- <sup>26</sup> «*Campi Phlegraei*». Observations on the volcanoes of Two Siciles. 1776. V. 1–4. (Лондон, Британский музей).
- <sup>27</sup> *Tothegill B.* Sir William Hamilton. P. 193.
- <sup>28</sup> *Supplement to the «Campi Phlegraei» being an account of the great eruption of mount Vesuvius of the month of august, 1779.* (Глазго, Университет, библиотека Хантера).
- <sup>29</sup> *Гете И.В.* Итальянские путешествия // Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. М., 1980. С. 192.
- <sup>30</sup> *Lady Morgan.* Italy. Paris, 1821, V.III; *P. Petit-Radel.* Voyage en Italie. Paris, 1815, V.III; *G.Mallet.* Voyage en Italie. Paris, 1815; *Travels through Italy in the years 1804 and 1805* by A.von Kotzebue. London, 1806.
- <sup>31</sup> *Gozzales-Palacios A.* The Furnishings of the villa Favorita in Resina // *The Burlington Magazine*. 1979. № 4. April. P. 226.
- <sup>32</sup> *Rimbaud J.* Naples sous Joseph Bonaparte. 1806–1808. Paris, 1811.

ИДЕЯ СВЯТОГО ГОРОДА  
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МУСУЛЬМАНСКОЙ  
ЖИВОПИСИ

Идея святого города в исламе не получила столь же определенного выражения, что в христианстве. Однако изучение памятников арабского и в целом исламского средневекового искусства показывает, что эта идея глубоко проникла в сознание мусульман и весьма своеобразно воплощалась в разных художественных образах. Специфика мусульманской трактовки заключается в неясности, а нередко и в отсутствии видимой связи между идеей и изображением. Соккрытие сакрального смысла художественного образа соответствует мусульманской концепции явного (*зāхир*) и скрытого (*бāтин*) [Коран, 31: 20; 6:120; 57:3]. К тому же, аниконическое в своей основе мусульманское искусство не создало устойчивой канонизированной иконографической системы. Визуальная интерпретация какой-либо сакральной идеи обычно подразумевала сакрализацию слова и была рассчитана на цепь словесно-образных ассоциаций.

Арабское понятие «город» — *аль-мадина* (от *маддана*, что означает «основывать города», а также «цивилизовать», то есть создавать некий культурный порядок)<sup>1</sup> содержит идею созидательного творческого процесса. В представлении набожного мусульманина всякий творческий процесс ассоциируется с деятельностью Бога-Творца, который обнаруживает себя в своем творении. Средневековый философ и суфий Ибн Араби в «Геммах Мудрости» писал: «Всевышний, дабы нам познать его, предложил нам взглянуть на возникшее и упомянул, что в нем явил нам знаки свои»<sup>2</sup>. С этой точки зрения любое изображение го-



*Фриз в верхней части западной галереи  
двора Большой мечети Омейядов в Дамаске.  
706–715. Смальтовая мозаика. Фрагмент*

рода, представленного как превосходно организованное архитектурное пространство, могло прочитываться как метафорический образ Всевышнего.

Очевидный пример такого рода метафоры дают известные архитектурные пейзажи, сохранившиеся в верхней части западной галереи двора Большой мечети Омейядов в Дамаске<sup>3</sup>. Пейзажи виртуозно исполнены в византийской технике золотофоновой мозаики и демонстрируют характерное для арабо-мусульманской живописи VII — начала VIII века использование художественных приемов и мотивов, заимствованных из практики восточно-эллинистической, римской, ирано-сасанидской и ви-

зантийской культур. Фантастические и реальные одновременно, они создают образную картину идеально прекрасного города-царства, города-сада, сопоставляемую как с кораническими описаниями рая — *аль-джанна* [Коран, 55:46 — 68; 56:28 — 33], так и с апокалиптическим видением апостолом Иоанном Небесного Иерусалима, «сходящего от Бога с неба» [Откр.; 21:2].

Аль-джанна, согласно мусульманским преданиям, представляет собой сад, который располагается на разных уровнях-ступенях и имеет несколько ворот<sup>4</sup>. Наличие ворот предполагает некое сокрытое внутреннее пространство, противопоставленное внешнему миру: «и воздвигнута между ними (верными и неверными) стена с воротами, за которой — сокрытое (*бáтин*) милосердие, а снаружи — явленное (*зáхир*) наказание» [Коран, 57:13].

Эту сокрытость рая отчетливо передает синоним аль-джанны — *хазирату-ль-куде* (буквально, «ограда святости») <sup>5</sup>. В применении к архитектурным пейзажам, украшающим стены культового здания, *хазирату-ль-куде* обретает значение, тождественное по смыслу термину *дар ас-салам* — «обитель мира» [Коран, 6:127], в смысле горняя обитель, или Град небесный.



*Фриз в усыпальнице султана Бейбарса  
в медресе Захирия в Дамаске.  
1277. Смальтовая мозаика. Фрагмент*



*Джебрил (Гавриил) и пророк Мухаммад, улетающий на аль-Бураке. Миниатюра из рукописи «Мирадж-наме» Мир-Хайдара. Иран. 1438. Париж. Национальная библиотека*

Этому значению вполне адекватен символический образ города-рая, создаваемый мозаикой, которая сплошной лентой без начала и конца опоясывает поверху стены усыпальницы мамлюкского султана Бейбарса в медресе Захирия, построенном в Дамаске в 1277 году в непосредственной близости от Большой мечети Омейядов. Исполнители фриза явно намеренно повторили технику и композицию мозаик прославленной мечети, однако придали изображению стилизованную упрощенную форму. Тем самым они как бы узаконили и канонизировали и сюжет («город-сад»), и образ («город-рай»).

*Хазирату-ль-куде* в обозначении Града небесного естественно ассоциируется с образом Иерусалима, арабские наименования которого указывают на идею Святого города: аль-Куде (Святость, или Святое место), аль-Байт аль-Макдис (Дом Святости), аль-Байт аль-Мукаддас (Дом Святынища, или Святой

дом)<sup>6</sup>, а иногда и аль-Ард аль-Мукаддаса (Святая земля) [Коран, 5:21]. Живописное воплощение этой идеи в торжественно-патетических архитектурных фантазиях мозаик Большой мечети Дамаска кажется инспирированным поэтическими образами Града Божьего в «Исповеди» св. Августина:

«О, залитая светом прекрасная обитель! Я возлюбил красоту твою и место, где обитает слава Господа моего, твоего строителя и владельца... вознесусь всем сердцем к тебе, Иерусалим, отечество мое, Иерусалим, мать моя, и к тебе, царящий в нем и его просвещающий, отец, хранитель, супруг, к его усладам чистым и крепким, к радости прочной, ко всем его несказанным благам, ко всем вместе, ибо Ты единое, истинное и высочайшее благо»<sup>7</sup>.

Однако, в отличие от христианского текста, в мусульманском памятнике образ Святого города и образ Господа присутствуют неразрывно. Арабское слово *аль-Куддус*, выражающее сакральную сущность города-метафоры, совпадает с *аль-Куддус* как одним из «девятиности девяти Прекрасных имен Аллаха», выражающим святую сущность Бога, и замыкает цепь словесно-образных ассоциаций представлением о Прекрасном городе как метафорическом лике Господа.

*Рух аль-Куддус* (буквально, Святой дух) у мусульман является эпитетом и обозначением ангела Джibriла, или Джабраила<sup>8</sup>. В сопровождении Джibriла, слетевшего к нему с небес, Мухаммад совершил свое чудесное вневременное ночное путешествие (*аль-исра'*) от *масджид аль-харам* (Мечети заповедной) к *масджид аль-акса* (Мечети отдаленнейшей) [Коран, 17:1] и восхождение по спустившейся сверху лестнице (*аль-ми'радж*) поочередно на семь небес и к престолу Аллаха у древа, венчающего мир (*сидр аль-мунтаха* — «лотос крайнего предела» /дереву ююбы/; Коран, 53:14;). Предание о вознесении Пророка, которое на протяжении столетий обрастало все новыми подробностями<sup>9</sup>, стало предметом богословских споров и породило множество поэтических словесных и визуальных интерпретаций.

В центральноазиатских иллюстрациях к различным вариантам «Мирадж-наме» Джibriл, как правило, является важнейшим персонажем. Рух аль-Куддус, сопровождающий или несущий на

себе Мухаммада, представленный в облике прекрасного юноши в короне — символе царства и с крыльями — символом небесного обитания, воспринимается как олицетворение милости Господа, ниспославшего своему пророку чудесное видение. В этом смысле миниатюры на темы мираджа сопоставимы с литературными образами «Откровения» Иоанна Богослова: «И пришел ко мне один из семи Ангелов. И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр.; Апок. 21, 9–10).

Сокрытая в образе Рух аль-Куддус идея ниспосланной Мухаммаду божественной благодати обнаруживается в сюжете тебризской миниатюры XIV века (из альбомов Музея-дворца Топкапы в Стамбуле), завершающей серию иллюстраций к несохранившемуся списку «Мирадж-наме»<sup>10</sup>. По общему мнению, на миниатюре изображен сидящий на ковре Мухаммад, которому с недоверием (отстраняющий жест руки) внимают два персонажа, в то время как подлетающий ангел Джибрил подносит рассказчику модель города. Сцена на миниатюре идеально совпадает с *хадисом*<sup>11</sup> о том, как Мухаммаду, тщетно пытавшемуся убедить мекканцев в реальности его ночного путешествия в Палестину и восхождения к престолу Аллаха, было дано видение Иерусалима и места, откуда он был «перенесен ночью»<sup>12</sup>.

Конкретность топографии и архитектуры изображенного города, непохожего на земной Иерусалим, позволила Р. Эттингхаузену предположить, что эта сцена передает апокалиптическое видение, после которого Мухаммад предсказал завоевание мусульманами Константинополя<sup>13</sup>. Однако купольная ротонда в центре и примыкающая к ней мечеть не вызывают сомнений в попытке тебризского живописца изобразить именно аль-Кудс.

С *хадисом* о вторичном ниспослании Мухаммаду видения Святого города как одного из величайших знамений Господа [Коран, 53:18], на наш взгляд, согласуются 13, 14 и 15 аяты суры «ан-Наджм» («Звезда»): «и видел он его [?] другой раз у сидра [древа] крайнего предела, при котором *джанна* — прибежище праведных».

Более поздние живописные интерпретации мираджа построены на объединении главных эпизодов легенды в мажорной дина-





*Мухаммад описывает мекканцам Иерусалим.  
Миниатюра из рукописи «Мирадж-наме»,  
Иран. XIV в. Стамбул. Дворец-музей Низами*



*Вознесение Мухаммада. Миниатюра  
из рукописи «Хамсе» (Пять поэм)  
Низами. Герат. 1494–1495.  
Лондон. Британская библиотека*

мичной композиции апофеоза Мухаммада<sup>14</sup>. На этих миниатюрах, пронизанных идеями суфизма, изображения Рух аль-Куддус вытеснены сонмами порхающих ангелов, которые славят Мухаммада (буквально — Прославляемого) не как посланника Бога, а как совершеннейшее из его творений, поднимающееся в своем совершенстве до вершин божественности. Видение как воплощенный в некую форму образ святости здесь сливается с образом Мухаммада, который теперь и есть самое видение, но данное в терминах абсолютной веры и абсолютной божественной реальности.

Кажущийся реальным земной мир с его конкретными атрибутами отступает в маргиналии и служит лишь картинным обрамлением событиям, совершаемым в мире небесном. Однако и здесь пейзажу и архитектуре отводится роль скорее символа или метафоры, чем места действия.

На тебризской миниатюре XVI века из коллекции Кейр<sup>15</sup> Иерусалим как Бейт аль-Макдис обозначен скалой и мечетью с садом-двором (вспомним *хазирату-ль-кудс*), примыкающим к мечети с Каабой, с которой ассоциируются аль-Арэд аль-Мукаддаса (буквально, Святые земли) — наименование Мекки и Медины как мусульманских святынь, и, конечно, Палестина. Зрительное слияние палестинской и аравийской святынь в пространстве миниатюры являет символическое слияние священных событий *аль-исра' ва-ль-ми'радже* в пространстве времени, выводя, таким образом, всю сцену за рамки земной истории. Внешне вполне узнаваемое изображение Мекки и Иерусалима в своем эзотерическом смысле оказывается символическим выражением идеи Святого города.

Эта идея скрытно присутствует и в других сюжетных группах произведений арабской, иранской и турецкой мусульманской живописи (рамки короткой статьи не позволяют рассмотреть их всех), обнаруживаясь лишь путем выявления ключевых понятий и образов. Как мы видели, процесс постижения идеи, при всем различии сюжетов и форм их интерпретации, в сущности, протекает по общей схеме, что в известной степени компенсирует отсутствие канонической иконографии и обуславливает некоторое сходство визуальных интерпретаций идеи. Анализ этих интерпретаций выявляет первоначальную зависимость художест-

венного образа Святого города в мусульманской живописи эпохи Халифата от готовых раннехристианских формулировок и его постепенную все нарастающую «исламизацию» в более поздних средневековых памятниках.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. М., 1989. С. 746; *Аль-Мунджид фи-ль-лохати ва-ль-а'лям* (Помощник в языке и образовании: толковый словарь. Бейрут, 1992), с. 752.

<sup>2</sup> Старнов А.В. Великий шейх суфизма. Опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби. М., 1993. С. 152.

<sup>3</sup> Описание мозаик и варианты их толкования см.: *Berchem, Marguerite Gautier-van*. The mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus. In: *K.A.C. Creswell*, *Early Muslim Architecture*. Umayyads. A.D. 622–750. (Oxford, 1932), I, 149–252; second edition, Oxford, 1969. *Ettinghausen R.*, *La Peinture Arabe*. Genève, 1962, p. 27. *Grabar O.* The Formation of Islamic Art. New Haven, London, 1973, p. 92. *Ettinghausen R.*, *Grabar O.* The Art and Architecture of Islam 650–1250. London, 1991, p. 42–44. *Стародуб Т.Х.* Монументальная живопись эпохи Омейядов. К вопросу о стиле. В сб.: *Стиль—образ—время*. М., 1991. С. 16–33.

<sup>4</sup> *Ислам*. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 59.

<sup>5</sup> *Аль-Мунджид фи-ль-лохати ва-ль-а'лям* (Помощник в языке и знаниях). Толковый и терминологический словарь арабского языка. Бейрут, 1992. С. 612.

<sup>6</sup> *Ислам*. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 64.

<sup>7</sup> *Августин Аврелий*. Исповедь. *Петр Абелар*. История моих бедствий. М., 1992. С. 186–187.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Подробнее о сюжете *аль-исра' ва-ль-ми'радж* см.: *Пиотровский М.Б.* Коранические сказания. М., 1991. С. 162–164; Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв., М., 1997. С. 338–368.

<sup>10</sup> *İpşiroğlu M.S.* Painting and Miniatures. Masterpieces from the Topkapı Museum. I., 1980, p. 38, ill. 10.

<sup>11</sup> *Хадис* (араб. рассказ, сообщение), освещенное религиозной традицией предание о высказывании или поступке пророка Мухаммада.

<sup>12</sup> *İpşiroğlu*. С. 38.

<sup>13</sup> *Ettinghausen R.* Persian ascension miniatures of the 14th century. // *Academia Nazionale dei Lincei*, XII, 1957, p. 360–383.

<sup>14</sup> Иллюстрации см.: *Grabar E.J.* The World of Islam (London, 1966), ill. 59, 78.

<sup>15</sup> *Islamic Painting and Arts of the Book*, ed. B.W. Robinson (L., 1976), ill. 19 (cat. No. III. 207).

«ГЕРНИКА» ПИКАССО.  
ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА

Обширная литература о «Гернике» богата разнообразием интерпретаций. Картину препарировали методами формального анализа и психоанализа, иконологии и культурологии, к ней подыскивали ключи в области политических идей и социальных теорий, философских и религиозных учений. В стремлении раскрыть заложенную в ней символику авторы обращались к мировой мифологии и иконографическим традициям, к древним и новым космогониям<sup>1</sup>. Но упорные поиски «подлинного» содержания пикассовского шедевра не привели к убедительным результатам: интерпретации сильно расходятся, противоречат друг другу, а попытки истолкования его образов в предельно широких категориях далеко уведут от изобразительного строя картины.

Самого Пикассо вопрос о символических значениях фигур несколько не занимал, и на прямо заданные вопросы он давал такие, например, ответы: «Этот бык есть бык, а лошадь есть лошадь. Там на столе есть еще какая-то птица — то ли цыпленок, то ли голубь, сейчас уже не помню. Конечно, это символы. Но не дело художника создавать символы, иначе, вместо того чтобы писать красками, он с большим успехом выразил бы их в потоке слов. Зрители, глядящие на картину, могут усматривать в лошади и быке символы и интерпретировать их по своему разумению. Есть несколько животных. Что касается меня, это все. А дело публики — видеть то, что она пожелает»<sup>2</sup>.

Заявление, в котором художник, как будто даже с некоторым вызовом, прокламирует отсутствие собственного замысла,

не может быть обойдено вниманием. Оно побуждает, как минимум, усомниться в действенности традиционных искусствоведческих методик по отношению к столь нетрадиционному мышлению.

В настоящей статье не ставится задача «продвинуться вперед» в интерпретации знаменитой картины, выявить ее «глубинные» смыслы. Скорее, наоборот — чтобы выйти из тупика бесконечного нагромождения противоречивых аллегорий, необходимо сделать шаг назад, вернуться к изобразительному тексту картины и ее ближайшему контексту — особенностям образного мышления мастера и методам его работы.

### *Иконографические истоки*

К моменту создания «Герники» Пикассо не только накопил значительный тематический запас, но выработал особые приемы работы с образными типами. В его живописи и графике 1930-х годов одни и те же иконографические и стилистические мотивы многократно повторяются. Художник работает большими сериями и циклами, которые пересекаются, накладываются друг на друга, образуя своего рода сетевое плетение. Весь свод живописных, графических, скульптурных работ смыкается в единый, пронизанный перекрестными отсылками гипертекст. Наиболее адекватным представлением творчества мастера этого периода могла бы стать карта с нанесенными на нее пересекающимися кругами циклов, цветными зонами видов, жанров и техник, точками отдельных произведений. Переключка тем и мотивов, их повторы и трансформации представляют мир в его непрерывности и взаимообратимости явлений.

«Герника» в этом отношении не является исключением, ибо в ней сплетаются несколько образных тем. Наиболее очевидная из них — коррида, фигуры которой занимают центральную часть композиции.

Пикассо, страстный поклонник боя быков, рисовал сцены коррид с детства. С переездом в Париж эта тематическая линия оттесняется на задний план, временами совсем исчезает, но оживает всякий раз после посещения Испании. Два крат-

современных визита на родину состоялись в летние месяцы 1933 и 1934 годов, вслед за чем появились большие серии картин, рисунков и гравюр с изображением главных участников корриды. Поскольку эти работы вводят нас в специфическую область национальной культуры, необходимо сделать несколько предварительных замечаний.

Коррида возникла в Испании на рубеже XVII и XVIII веков как зрелище для простонародья, и к середине XVIII века, когда откристаллизовался церемониал, она стала общенациональной фиестой. Ортега-и-Гассет считал, что коррида «едва ли имеет хотя бы отдаленную связь с древней традицией боя быков, в котором участвовала знать»<sup>3</sup>.

Но, при отсутствии генетической связи, в этом сравнительно позднем явлении, несомненно, оживали архетипы, хранившиеся в глубинных слоях народного сознания. Мотив состязания с диким быком присутствовал в сказках, балладах, в испанских танцах. Висенте Марреро, широко исследовавший эту тему в творчестве Пикассо, приводит множество поговорок, речевых оборотов, которые свидетельствуют об укорененности образа свирепого быка в народной культуре<sup>4</sup>. Герой, «идущий по краю», ежесекундно рискующий жизнью, и могучий бык, воплощение стихийных сил, — два протагониста тавромахии, в которой возрождалась вековая драма испытания судьбы, игры со смертью. «Испания — единственная страна, где смерть стала национальным зрелищем», — писал Федерико Гарсиа Лорка<sup>5</sup>.

Статья поэта посвящена бесу, *duende* — экстатическому началу, определяющему наивысшие свершения национальной культуры. «Наиболее впечатляющее явление беса в бое быков; он должен здесь бороться, с одной стороны, со смертью, которая может вообще его уничтожить; с другой стороны, его ждет борьба с геометрией, с расчетом, в котором основа основ этого действия.

У быка своя орбита, у тореро — своя, и между этими двумя орбитами находится точка смерти, где достигает апогея грозная игра.

...Тореро, уязвленный бесом, дает урок пифагорейской музыки и заставляет нас забыть, что ежеминутно бросает свое сердце на рога быка»<sup>6</sup>.

Трудно определить место корриды среди других зрелищ. Это не сакральный обряд, не спортивное соревнование, не игра, не массовое шоу, хотя присутствуют черты всех этих форм. В ней встречаются древность и современность, «геометрия» ритуала и неистовство схватки не на жизнь, а на смерть. Матадор, в его великолепном костюме, проделывающий хорошо отработанные пасы с мулетой и эспадой, и обезумевшее от боли и гнева животное, мечущееся в страхе, жажде мести и поисках спасения, — такие предельные состояния не могли не привлечь взгляда Пикассо-художника.

В его работах середины тридцатых годов бык набрасывается на лошадь, вспарывает ей живот, но пикадора нет. Отсутствует и матадор, главный церемониймейстер зрелища. В ряде картин и гравюр он представлен убитым. Без основных участников куадрилья отлаженное действие становится неуправляемым, срывается в хаос.

В живописной серии «Коррид», выполненных летом 1934 года, тела животных сбиваются в вертящийся клубок, их конечности едва различимы. Бык наваливается на свою жертву всей тушей, сминая и топчет ее. Лошадь, с переломленным хребтом, с выпадающими внутренностями, бьется в мучительной агонии, раскидывая ноги с вывихнутыми суставами. В рисунках и гравюрах, более натуралистичных, чем живописные полотна, Пикассо представляет эту сцену во всех ее страшных подробностях. Пытаясь подняться на ослабевшие ноги, лошадь путается в собственных кишках, лишь усиливая свои страдания. В одном из рисунков голова быка, огромная, как в кошмарном сне, проходит сквозь тело лошади, разрывая его пополам (1934, собрание Марины Пикассо). Нередко бык терзает двух лошадей, хотя в корриде обычно участвует только одна. В некоторых рисунках мы видим даже двух быков или двух лошадей, сцепившихся в яростной схватке. Эстетизированное зрелище срывается с отведенного ему места культурного пограничья, оборачивается дикой, неконтролируемой бойней.

Арена трактуется как некая яма, провал, символизирующий выпадение из обычного распорядка жизни. В центре этой воронки бушует губительный вихрь неистовства, боли, насилия,



неотвратимо затягивающий в себя амфитеатр со зрителями. Жуткие подробности, с такой беспощадностью зафиксированные Пикассо, создают завораживающую картину ужаса, от которой невозможно оторваться именно в силу ее невыносимости. Обычно в корриде погибали оба животных. Во всяком случае, так было до 1927 года, когда были приняты меры, защищающие лошадь от атаки быка. Лошадям предусмотрительно перерезали голосовые связки, чтобы не подвергать излишним психическим травмам болельщиков. Пикассовская лошадь заходится в предсмертных судорогах беззвучным криком, рвущимся из вытянутой, перекрученной шеи. Этот крик, застрявший в длинном горле, крик обреченного животного, которому отказано даже в последней жалобе, вызывает леденящее чувство.

Бык как будто выступает в роли агрессора, палача кроткой и беззащитной лошади. Он терзает ее плоть с садистским сладострастием, доходящим до оргиастического экстаза. Однако эта лютая ярость — неистовство загнанного зверя, обезумевшего от боли и страха перед неминуемой гибелью. Из его холки торчит обломок копья или рукоять всаженной в его тело шпаги тореро. Испуская дух, он роет землю копытами, грызет брошенный ему под ноги плащ ненавистного матадора.

Животные корриды — не хищники, не дикие звери, набрасывающиеся на человека. Скорее, они — его верные слуги, выращенные, воспитанные им самим. Но эти прирученные существа самим же человеком приведены в состояние бешенства, невменяемости. Страдания пикассовских животных потому так пронзительны, что в их иступленном облике проступает человеческий лик. В качестве теневых, вторичных образов возникают фигуры в страхе разбегающихся и падающих людей, неловких всадников, пытающихся обуздать обезумевших тварей. Хожение по краю, опасная игра культуры со слепыми инстинктами грозит падением в пропасть первобытной иррациональности. Спектакль, рассчитанный на стихийное поведение животных, коллапсирует, ритуал свертывается, выбрасывая из себя взбесившихся бестий подсознания. Человек встречается с собственными атавистическими позывами. Сон разума и в самом

деле рождает чудовищ. И не случайно тот же самый эпизод изобразил Гойя в своих «Тавромахиях».

Никогда прежде Пикассо не спускался так глубоко в подполье человеческого сознания, к тем подземным течениям, где сексуальные инстинкты неотличимы от призывов к насилию, где сливаются пароксизмы боли и наслаждения, а разрушительная ярость доходит до самоуничтожения. «Бессознательное настолько сильно в нас, — говорил Пикассо, — что оно так или иначе должно найти себе выражение. Это те корни, в которых сплетаются разные сущности, скрытые в подземных слоях человеческой психики. Все, что с нами случается, выходит наружу, даже вопреки нашей воле. Почему бы не передать это намеренно?»<sup>7</sup>

Перетекая в тему Минотавра, мотив корриды обрастает новыми смысловыми обертонами. В «Сюите Воллара», посвященной труду художника, человеко-бык, слепой или свернувшийся в позу эмбриона, олицетворяет инстинктивное, бессознательное начало в творчестве. Чудовище проникает в обитель скульптора, вовлекает его в оргию, овладевает натурщицей и выводит действие из светлого, антиклизированного мира мастерской к безбрежности морского пейзажа под ночным небом. Героиня «Сюиты Воллара» (с обликом возлюбленной Пикассо — Мари-Терез Вальтер) фигурирует во многих картинах и графических листах — то в качестве раненого тореадора, то модели художника, то спутницы Минотавра или его поводыря.

Однако фигура человеко-быка предстает в совершенно ином свете в знаменитом офорте «Минотавромахия» (1935), в композиции которого многие исследователи усматривают зеркальное отражение композиции «Герники». Здесь переплетение канонических для Пикассо сюжетов — боя быков, слепого Минотавра с девочкой-поводырем, зрителей в арочных проемах, персонажа на шатающейся лестнице, морского пейзажа с парусником — ведет к смысловой энигматичности, типичной для сюрреализма. Каждый из клишированных образов-знаков указывает в неизвестность. Лошадь то ли вскидывает ноги в галопе, то ли падает в изнеможении под тяжестью своей ноши. Женщина-тореадор пребывает в состоянии небытия — сна, обморока или уже постигшей ее смерти, но острие шпаги в ее откинутой

руке направлено прямо в морду лошади. Сам Минотавр — возможно, не мифологическое существо, а человек, несущий в руках огромную тушу быка или ритуальную маску. Его вытянутая рука гуляет по пространственным зонам и словно описывает дугу, обшаривая пустоту во всех направлениях.

Какова роль девочки в этом распадающемся сюжете? Если она, как это часто трактуется, приветствует странную процессию, освещая ей путь, то ее свеча явно бесполезна для слепого монстра и впавшей в забытие всадницы. Вполне возможно совсем иное истолкование — ребенок противостоит надвигающемуся на него кошмару, пытаясь рассеять призраки мрака огоньком свечи.

С какой реальностью соотносится офорт? В отличие от корриды, где, при всей их экспрессивной условности, отчетливо проступает конкретное явление, многократно наблюдавшееся художником, здесь мы имеем дело с наваждениями. Клубы мрака, разряды света взмываются зыбкими формами, напоминающими то лошадь, то доисторического ящера, то крыло летучей мыши, то трепещущий на ветру плащ. Фантазии тенебросо, играющего с реальностью, бесплотные видения, подражающие материальным формам.

Отметим еще одно превращение темы корриды. В графической сатире «Сон и ложь Франко», непосредственно предшествовавшей «Гернике», персонажи тавромахии, как и женщина с античным профилем, предстают противниками и жертвами одержимого похотью насилия каудильо. Вся троица символизирует Испанию, ее культурные традиции, а роль смертоносного *duende* принимает на себя воинственный вурдалак.

Поэт Мишель Лейрис, сдружившийся с Пикассо в эти годы, верно подметил связь корриды с другой сквозной темой его творчества — художник и модель. «Художник и натурщица, живая женщина и ее отображение, любовник и любовница, пикадор и бык — разве не являются они (позволим себе сплести эти нити, дабы пройти по запутанным лабиринтам творчества Пикассо) аватарами двух полосов своеобразной диалектики, где все основывается на неразрешимом противостоянии, лицом друг к другу, двух существ — этом живом воплощении трагической двойственности, столкновения сознания с чуждым ему иным?»<sup>3</sup>

В самом деле, метафоры быка, атакующего лошадь, вклиниваются в циклы, посвященные перипетиям взаимоотношений художника и модели — в «Сюиту Воллара» и офорты к «Неведомому шедевр». В самой корриде, с ее непредсказуемым исходом, есть родство с живописным методом Пикассо. Внимательные наблюдатели не раз представляли его работу над картиной как своего рода дуэль, в которой точные удары кисти, подобно выпадам тореро, направляли ход событий на холсте.

Одна из любимейших тем Пикассо — художник и модель — подспудно присутствует, как это ни покажется неожиданным, в «Гернике». Обнаружившиеся в наследии мастера эскизы, выполненные 18–19 апреля, то есть менее чем за две недели до начала работы над «Герникой», вызвали некоторое замешательство среди искусствоведов. Дело в том, что они, вне всякого сомнения, представляют первоначальный проект мюралли для Испанского павильона, но их тема — мастерская художника<sup>9</sup>. Двенадцать набросков датированы и пронумерованы в порядке их создания рукой Пикассо. Хершель Чип, автор основательной монографии о «Гернике», обратил внимание на то, что один из рисунков свидетельствует о намерении Пикассо фланкировать свое полотно двумя скульптурными портретами Мари-Терез<sup>10</sup>.

После случившейся 26 апреля бомбардировки города басков Пикассо изменил тему, однако первоначальный замысел не был отвергнут им полностью, а скорее трансформирован. Появились новые персонажи, но они подчинились ранее намеченной композиционной схеме, вошли в узкое пространство, напоминающее сценическую коробку, и расположились в нем по трем отсекам, как в апрельских эскизах. Центральный из них — наиболее бросающаяся в глаза деталь — акцентирован треугольником света и висящей наверху электролампой. «Герника» вышла из «Мастерской художника» (точнее — художницы, за мольбертом на сей раз сидит женщина).

Открытие, поразившее многих, на самом деле не должно удивлять. Припомнив, как строилась «Сюита Воллара», мы поймем, что имеем здесь дело с тем же мыслительным ходом — превращением одной темы в другую. Минотавр, врываясь в мастер-

скую скульптора, привносит в нее смуту и хаос. Точно так же в «Гернике» драма корриды взрывает тихий интерьер.

Весьма интересен двенадцатый, заключительный лист этой серии рисунков. Среди набросков фигуры художницы, головы лежащей модели, мольберта возникает мотив, не имеющий отношения к данному сюжету: бегло намеченная фигура, сжимающая в мускулистой руке двоящее орудие — рукоять с серпом и молотом. На том же листе дается другой вариант поднятой руки — со сжатым кулаком, напоминающим человеческий профиль.

Чип приводит почти тот же рисунок, сделанный Пикассо в тот же день 19 апреля на странице газеты «Пари суар» поверх текста статьи министра иностранных дел Ивона Дельбо. Ее автор отстаивал позицию невмешательства Франции в гражданскую войну в Испании, хотя в нее уже вмешались Гитлер и Муссолини. Своим рисунком Пикассо дал мгновенный ответ на «реалистичную, примирительную», а по сути, трусливую политику. Поднятый кулак в то время был интернациональным коммунистическим приветствием, символом единения.

Трудно отделаться от впечатления, что рисунок с серпом и молотом был подсказан статуей «Рабочий и колхозница», венчавшей Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. Волнистый контур фигуры с откинутой назад одной рукой и высоко поднятой другой очень близок к профилю мухинской группы. В собственных запасниках Пикассо такого мотива не было. Скульптура была смонтирована позднее, видимо в двадцатых числах мая, но в прессе ее фотография появилась раньше, и Пикассо мог видеть ее в читаемых им газетах левой ориентации, таких, как «Пари суар» и «Се суар».

Как бы то ни было, ясно одно — уже в этом неосуществленном проекте Пикассо намеревался скрестить две темы — «свою», «внутреннюю», и пришедшую извне, из пространства общественной жизни, с ее бурями и катаклизмами. В двух композиционных эскизах (VII и XI) фигуры художницы и модели сдвинуты влево, а правая треть поверхности остается пустой. Но в этой части намечен четырехугольник с надписью «окно». Можно предположить, что через оконный проем и должны были проникать в интерьер отголоски внешнего мира.

В композиции «Герники» выделяются две группы персонажей. Одна из них хорошо знакома нам по корридам. Раненая лошадь, бык, женщина со светильником и упавший боец занимают центральную, «внутреннюю» часть картины. Эта группа охватывается наружным полукольцом трех женских фигур — падающей, убегающей и кричащей с мертвым ребенком на руках. Прямых аналогов этим персонажам в предшествующем творчестве Пикассо нет. Вполне основательно высказанное Жаном Луи Ферье предположение, что эти образы были подсказаны Пикассо газетными фотографиями<sup>11</sup>.

На протяжении первой декады мая, когда Пикассо работал над эскизами к своему полотну, в газетах стали появляться фотографии горящего города, его развалин, жертв бомбардировки и беженцев — женщин и детей. Теперь образы «личной мифологии», ранее ассоциировавшиеся с брожением индивидуального и коллективного бессознательного, смыкаются со страшной реальностью. Центром взрывоподобной композиции, ее смысловым ядром становится тема корриды — тема одержимости демоническими силами, срыва в тибельный хаос, в месиво страдания и смерти.

Как видим, в «Гернике» совмещены разные и весьма удаленные друг от друга иконографические мотивы. Одни и те же фигуры наделяются разными смыслами в разных контекстах. Художник действует как режиссер, оперирующий актерскими амбула. В каждой новой сочиненной им сцене фигуры-маски наделяются новыми ролевыми и смысловыми функциями. Понятно, что при встрече с такой художественной тактикой поиск устойчивых символических значений и их предполагаемых исторических прототипов — задача, не имеющая решения.

### *Метод работы*

Образы «Герники», прозрачные и почти монохромные, сотканы из колыханий света и тени. Проблески голубого, глухие коричневые тона лишь оттеняют графичность фигур. Для Пикассо, живопись которого отличается высокой цветонасыщенностью, это весьма необычное решение. Правда, ему есть ана-

лог — картины 1926 года «Художник и модель» и «Мастерская модистки». Они также вытянуты по горизонтали, и по крайней мере в одной из этих гризайлей совмещены две проекции — вид за окном и отражение мастерской в стекле.

Вернемся еще раз к апрельским наброскам. В упомянутых композиционных эскизах есть две загадочные детали — лампы. Это не обычные домашние лампы, а скорее осветительные приборы из оснащения фотографа, кинооператора, светотехника сцены. Одна из них, вставленная в изогнутый затенитель, располагается наверху, надпись уточняет — «электрический свет». Другая, снабженная рефлектором, стоит на полу, исходящий от нее конус света направлен на фигуру художницы. Такой лампой пользовался сам Пикассо во время работы, она попадает в кадр некоторых фотографий его мастерской на улице Гранз-Огюстен, где создавалась «Герника». Однако в живописи Пикассо такие технические приборы не встречаются. Быть может, и в данном случае художник не намеревался вводить их в композицию, а лишь намечал направление световых потоков, дабы определить расположение теней.

Образы «Герники» выглядят как светотеневые отражения реальности. Сама реальность, цветная и объемная, находится где-то впереди или позади картины и посылает на ее вытянутую по горизонтали поверхность мелькание ярких отсветов и затемнений.

В новоевропейской традиции монументальная живопись мыслилась чаще всего как прорыв в стене, открывающий доступ в иной мир — мир исторического прошлого, античной мифологии, средневековых легенд, библейских сказаний, в потусторонний мир божественного бытия. Арочный портал, обрамляющий фресковую композицию, символизировал связь веков и событий, переход от жизни здесь и теперь к бесконечности времени и пространства.

Но что такое «прорыв в стене» в современном понимании? Прорыв окна или двери, так часто встречающийся в станковой живописи Пикассо, открывает лишь фрагмент близлежащего окружения. Ему же нужно было дать концентрированный образ события, свидетелем которого он не был, но о котором знал из сообщений радио и газет. В ту дотелевизионную пору наилуч-

шей моделью «окна в мир» являлся киноэкран. В темноте кинозала, в кадрах хроники представляли отблески далеких событий, их движущиеся светотеневые отображения. Художники того времени были очарованы способностью кинематографа к мгновенным перелетам в пространстве, к быстрым сменам ракурсов и планов. Пикассо также проявлял значительный интерес к кино как способу создания «кинетической живописи». В пятидесятых годах он пытался реализовать ее в собственных фильмах.

На Всемирной выставке «Герника» занимала почти всю поверхность стены от пола до потолка. Прямо напротив нее находился большой фотопортрет Федерико Гарсиа Лорки, расстрелянного франкистами в самом начале войны. А рядом, в аудитории, отделенной от выставочного зала лишь стеклянной перегородкой, шла непрерывная демонстрация документальных фильмов о гражданской войне («Испанская земля» Йориса Ивенса и Эрнеста Хемингуэя, «Мадрид 36» Луиса Буньюэля, «Сердце Испании» Пола Стронда, «Мадрид — Верден демократии» Тристана Тцара и др.). Надо думать, в таком соседстве кинематографичность «Герники» проступала яснее. Мелькание света и теней, набегающие друг на друга фигуры, их калейдоскопические перестройки — это живописное претворение киноформы. Перекрывающее стену полотно — подобие широкоформатного экрана, на котором встречаются мифопоэтическая психоматия корриды и фигуры реальных женщин, ищущих спасения от бомбежки.

Но зримый динамизм композиции — лишь внешнее выражение метода, вытекающего из понимания живописи как непрерывного кинетического процесса. Этапы работы над «Герникой» были зафиксированы в фотографиях, сделанных Дорой Маар по просьбе Пикассо. Даже при беглом просмотривании этих десяти фотоснимков открывается необычность пикассовских приемов. Здесь не просто проработка композиции, уточнение деталей, поиск выразительности. Положение и позы фигур постоянно меняются, иногда они записываются целиком и на их месте появляются другие, некоторые детали путешествуют по холсту, отделяются от одного персонажа и переходят к другому. Ста-



бильным остается лишь композиционный каркас, а его изобразительное наполнение пребывает в непрерывном движении.

К этому методу Пикассо пришел не позднее чем в начале тридцатых годов и в дальнейшем не расставался с ним. О том, насколько важным он был для него, свидетельствуют многие его высказывания, записанные разными собеседниками в разные годы. Приведем некоторые из них.

«Во время работы у меня нет определенного намерения представить на холсте то-то и то-то. Всякий раз, когда я начинаю писать, я испытываю ощущение человека, прыгающего в пустоту. И никогда не знаю, найду ли почву под ногами. Только позднее я начинаю осознавать результат своей работы» (К. Зервос, 1932)<sup>12</sup>.

«Никогда не знаешь заранее, что у тебя получится. Начинаешь одну картину, а выходит совсем другая. Просто удивительно, как мало значит намерение художника» (Д.-А. Канвайлер, 1955)<sup>13</sup>.

«Если бы это было возможно, я бы оставил все как есть, а затем возобновил бы работу на другом холсте, начав с той же точки. Таким же образом я бы поступил и с ним. Тогда не было бы полотна «законченного», а только различные состояния одной и той же картины, которые обычно исчезают в ходе работы» (Брассан, 1945)<sup>14</sup>.

«Закончить произведение? Завершить картину? Какой абсурд! Закончить предмет — значит прикончить его, уничтожить, украсть душу, предать его пунтилье, как быка на арене» (Р. Пенроуз)<sup>15</sup>.

«Идеи — не более чем отправные точки. Лишь изредка я могу зафиксировать их так, как они являются в моем сознании. Едва приступив к работе, я замечаю, что под моей рукой возникают совсем другие образы. Чтобы знать, что хочешь нарисовать, нужно начать рисовать. Если возникает мужчина, я делаю мужчину. Если возникает женщина, я делаю женщину. Когда оказываешься перед чистым листом бумаги, в голове все время что-то вертится. И то, что я схватываю помимо своей воли, гораздо интереснее моих замыслов» (Брассан, 1930-е годы)<sup>16</sup>.

И наконец, знаменитая запись Пикассо от 27 марта 1963 года, подводящая итог многолетним размышлениям с кистью в руке: «Живопись сильнее меня, она делает то, что хочет»<sup>17</sup>.

Конечно, никакая аллегорическая программа, целенаправленная символика при таком подходе просто немислимы. Но не нужно думать, что отстаиваемый Пикассо метод хаотичен и может привести лишь к сумбуру. Напротив, в нем есть своя система и дисциплина — дисциплина диалога. Художник пребывает в диалоге с собственным произведением и, пока работает, не прерывает его. Из лежащих на холст мазков проступают изображения, которые бросают вызов художнику, в ответ он делает новые ходы, и так, попеременно выступая в роли то отстраненного зрителя, то инициатора игры, он направляет поток образов. Это трудно передать словами, но сущее наслаждение — наблюдать.

Процесс работы Пикассо снимали неоднократно. Он охотно соглашался на это, поскольку понимал, что только в кино съемке можно показать движение метаморфоз. Так возникли отдельные эпизоды в фильмах «Визит к Пикассо» Пауля Хэзертса (1950), «Земля и пламя» Роберта Марио (1951), «Пикассо» Лучано Эммера (1953). Позднее часть этих материалов вошла в большой фильм Фредерика Россифа «Пабло Пикассо, художник» (1982). Интересные кадры были сделаны Сергеем Урусевским. В 1955 году Анри-Жорж Клузо снял полнометражный фильм «Чудодейство Пикассо»<sup>18</sup>.

Замысел фильма принадлежит самому художнику. В первой части он рисует карандашами типа фломастеров на специально подобранной бумаге, быстро впитывающей краску. Бумажные листы натянуты на вертикально закрепленную раму. Почти вся съемка ведется со стороны, противоположной местонахождению художника, так что зритель видит только процесс становления рисунка.

Первый рисунок идет без музыкального сопровождения, слышен только скрип карандаша. Линия вычерчивает фигуру художника, присевшего перед мольбертом на корточки, и контур лежащей модели. Как только под художником появляется стул, его подогнутая под себя нога ему уже не принадлежит — это натурщица игриво подставляет свою ножку под колено углубившегося в труды маэстро. Заливка фона черной тушью (день сменяется ночью) проясняет изменившуюся ситуацию.

На белом фоне появляется голубая форма, похожая на летящий бумеранг, низ листа перекрывается зеленым цветом. Мы ждем появления пейзажа, быть может, натюрморта. Но быстрые штрихи точно вписывают в бумеранг лицо красавицы, растянувшейся на траве.

В том, как развивается рисунок, виден мастер, знавший толк в «зависаниях» и отсрочках. Карандаш то мечется по листу короткими движениями, то долго топчется на месте, словно выбирая направление, и вдруг, решившись, одним махом описывает какую-нибудь параболу, стягивающую все элементы в образ — всегда не тот, которого мы ожидали. По сути, нам даровано подсмотреть изнутри именно то, что происходит при рассматривании готовых картин и рисунков Пикассо — перестройки ситуаций, внезапные обнаружения скрытых сюжетов и образов.

В одном из эпизодов Клузо объявляет, что пленки осталось 150 метров — пять минут на исполнение рисунка. На листе возникают несколько овалов, от них вниз тянутся стебли — букет. Его охватывает контур рыбы, цветы превращаются в глаза и чешуйки. Из хвоста рыбы вырастает птичья голова — великолепный бойцовский петух. Рисунок движется под напоминания Клузо: «У тебя осталось две минуты, одна, пять секунд». Петух превращается в голову кота с горящими глазами, над ней вырастают рожки лукавого — финал, совпавший с окончанием пленки. Эпизод снимался двумя камерами, поставленными по обе стороны импровизированного мольберта. Эффект неожиданности преобразований усиливается невозмутимой сосредоточенностью Пикассо. Не внемля понуканиям режиссера, он продолжает неспешно работать. И когда в последнюю секунду ему удается превратить кота в рогатого черта, публика хохочет и взрывается аплодисментами.

Полуторачасовой фильм смотрится с неослабевающим интересом. Приключения рисунков неожиданны и увлекательны, как в остросюжетном кино. Клузо, мастер психологического триллера, получил от художника адекватный своей творческой индивидуальности драматургический материал.

Быть может, наиболее поразительны тонкие, едва заметные трансформации рисунков. Лицо лежащей на пляже девушки с книгой меняется в зависимости от нажима линий, их легких сме-

щений — по нему словно пробегает тень событий неведомого нам романа. В конце, ничего не меняя в положении фигуры, Пикассо перемещает свою героиню в интерьер. Чтение продолжается.

В одном из рисунков голова быка остается почти неизменной, но наплывы цвета, колыхания плотности красочных слоев создают всякий раз новую атмосферу, как будто впечатления неподвижного взгляда меняются под воздействием внутренних психических толчков.

В последней части фильма Пикассо пишет картину, изображающую пляж Ля Гаруп. Это полотно размерами 80x190 имеет те же пропорции, что и «Герника» (соотношение сторон 1:2,4). Эпизод предваряется разговором с режиссером, в котором Пикассо говорит о своем желании «добраться до самого дна», показать «картины друг под другом, так, как они появляются». Съемка в данном случае была покадровой, то есть камера включалась периодически, когда художник, сделав несколько изменений, отходил от холста и уступал место оператору.

Сначала полотно расчерчивается несколькими линиями в разных направлениях. Острый угол, образованный сходимением двух прямых, заключается в круг. В него вписывается человеческая фигурка. Повернувшись, человек хватается за одну из линий, превращая ее в натянутый трос, у противоположного конца которого появляется лодка. Плоскостный луч разворачивается в глубину. Воднолыжник приседает, сопротивляясь скорости, и мы видим, как он несется по волнам.

Между тем вертикаль в левой части полотна материализуется в опору какой-то конструкции. К ней прислоняется девушка в бикини. Полоски и треугольники, пристраиваясь к верхней горизонтали, уточняют ситуацию: на переднем плане — тент летнего кафе, о стойку его каркаса опирается девушка.

Пляж заполняется людьми. Они греются на песке, раскрыв зонтики, входят в воду, плавают, рассаживаются за столиками кафе. Слева появляется скала с другими купальщиками, за ними — группа далеких домиков. Журналистка Элен Пармелен, присутствовавшая на съемках, рассказывает, что в какой-то момент над студией послышался звук летящего самолета, и самолет тот час же появился в картине, затем исчез<sup>19</sup>.

Фигура томящейся в ожидании девушки все время колеблется, слегка меняет позу, то приближается к переднему плану, то отступает в глубину. Наконец рядом с ней появляется мужская фигура. Воднолыжник продолжает свой полет. Через несколько фаз парень кладет руку на плечо девушки и оба они, увеличившись в размерах, оказываются под тентом кафе. Синий фон густеет, на небе вспыхивают звезды. Тут из воды выныривает огромная луноподобная голова. Вслед за ней появляется другая крупномасштабная фигура, столики кафе превращаются в опоры какой-то платформы. Начинается какая-то новая история. Какая, мы так и не узнаем, потому что голос Пикассо сообщает о его крайнем недовольстве: «Плохо идет, очень плохо, это очень-очень плохо». Появляется новая версия композиции. Но художник, хоть и недовольный своей работой, еще раз разъясняет: «Несмотря ни на что, все же получилось то, чего я хотел — добраться до сути, извлечь истину со дна колодца».

Съемки «Ля Гарун» продолжались 80 часов. Над «Герникой» Пикассо работал около месяца. Десять фотографий вряд ли передают все фазы превращений. И все же «статичный фильм» Доры Маар свидетельствует, что знаменитое полотно создавалось тем же методом.

### *«Герника» и ее «приложения»*

Работа над картиной шла двумя параллельными потоками, преобразования на холсте сопровождалась эскизами на бумаге. Эскизы делались до начала работы над живописной композицией, во время работы и по ее окончании.

Необходимо специально остановиться на отношении Пикассо к этим рисункам. При его жизни «Герника» лишь однажды, на Всемирной выставке, показывалась без них. Во всех последующих случаях по настоянию художника она экспонировалась только в сопровождении этого «рабочего материала». В 1970 году Пикассо направил в Музей современного искусства в Нью-Йорке, где картина хранилась с 1939 года, письмо, в котором выражал свою волю: «Герника» принадлежит республиканскому

правительству Испании и должна быть возвращена в Испанию, «как только в стране будут восстановлены гражданские свободы»<sup>20</sup>. Письмо это, заверенное печатью и подписью адвоката Пикассо, является юридическим документом, и к нему следует отнести как к завещанию.

В первых строках Пикассо говорит о «картине под названием «Герника», а также относящихся к ней этюдах и рисунках, которые неотделимы от основного произведения» (курсив документа). Во всех дальнейших упоминаниях речь идет о «Гернике» и *ses annexes*, то есть приложениях или дополнениях к картине.

Категорическое требование выставлять вместе с картиной ее «черновики» вовсе не свидетельствует об избыточном самомнении автора, а лишь указывает на то, что большая композиция и ее «приложения» составляют *единое произведение*. Беглые наброски, более проработанные этюды в контексте живописного процесса — не подготовительный материал, не поиски окончательного решения (его, как нам известно из высказываний Пикассо, не может быть), а фазы непрерывного потока. Некоторые из этих образов появлялись на холсте, но потом были записаны, другие фиксировались только на бумаге как альтернативные версии, но зритель должен видеть их все.

Андре Мальро вспоминал, как он зашел к Пикассо в какой-то день, когда «Герника» была уже закончена, но еще находилась в мастерской. «Он только что прекратил работу, и напряженное выражение исчезло с его лица. Он показал нам, мне и Хосе Бергамину, рисунки, расставленные напротив большого полотна (в мастерской оно казалось огромным): «Мне хотелось бы, чтобы они сами собой вскарабкались на картину и расползлись бы по ней, как тараканы»<sup>21</sup>.

Простим Пикассо непочтительность к своему детищу, в тот июньский день он еще не знал, что ему суждено стать мировой святыней. Более интересно в этом эпизоде то, что, по-видимому, он лишь тогда, по окончании работы, начал осознавать роль и место своих эскизов. Нам, зрителям, тем более не просто последовать за его мыслью. Наброски на альбомных листах явно несомасштабны холсту размерами 349,3 x 776,6 см, десятки «бумажек» трудно интегрировать в единый ансамбль.

Но можно догадаться, что именно в ходе работы над «Герникой» был найден тот принцип организации живописного комплекса, который через двадцать лет будет реализован, уже вполне целенаправленно, в «Менинах» (1957, Барселона, Музей Пикассо). Ансамбль «Менин» состоит из большого полотна, в котором композиция Веласкеса переписана целиком, и 58 маленьких картин с изображением отдельных фигур, групп, лиц, пейзажей. Эти «приложения» также долгое время называли этюдами, хотя все они создавались после основной композиции. Цикл «Менин» выполнен в единой технике маслом, в нем верно найдены пропорциональные соотношения между большой картиной и малыми. Центральное полотно, как и «Герника», выдержано в «ночном» колорите, по контрасту с насыщенными цветом обрамляющими картинами. Подарив «Менины» музею в Барселоне, Пикассо, как и в случае с «Герникой», поставил непременным условием не разбивать ансамбль.

Отсюда можно сделать вывод, что сколь-нибудь продуктивный анализ «Герники» возможен лишь при параллельном рассмотрении основной композиции, сопровождающих ее рисунков и зафиксированных в фотографиях «состояний». Так мы можем хотя бы надеяться «извлечь истину со дна колодца». Противоположный путь — к далям метафизики, универсальных символов и мировых религий — очевидно бесперспективен.

Книги Рудольфа Арнхейма и Хершеля Чипа продемонстрировали эффективность первого из вышеозначенных подходов<sup>22</sup>, но начатый в них анализ поэтапных трансформаций надобно продолжить, прочертив линию сквозного движения через все фазы «кинетической» живописи. Для этого необходимо несколько изменить угол зрения и рассматривать все составляющие «Герники» скорее группами, рядами, чем по отдельности.

Все эскизы, кроме одного, датированы и пронумерованы художником. Дата первой фотографии установлена Кристианом Зервосом. Она относится к 11 мая. Отсюда следует, что рисунки, выполненные в период 1–10 мая, предшествуют началу работы над полотном.

Первый рисунок дает некую зачаточную форму композиции. Смутно вырисовываются три фигуры — выглядывающая из ок-

на женщина с лампой в руке, упавшая на спину, бьющая в воздухе ногами лошадь и стоящий поодаль бык. На его спине сидит какое-то существо. Фигура женщины с лампой останется почти неизменной на протяжении всего цикла. Это стержень композиции, стабильная ось, вокруг которой раскручивается действие. Персонаж смотрящий, освещающий сцену, так хорошо известный нам по другим произведениям Пикассо, здесь, словно откликаясь на звук какой-то катастрофы, в панике высвобождается из окна. Пока мы не знаем, что случилось. Но вытянутая рука со светильником проведет нас через все композиционные эскизы, через все события на холсте.

Во второй наброске бык и лошадь предстают в отношениях, прежде не встречавшихся в пикассовских корридах. Бык в какой-то упряжке — тягловое хозяйственное животное, а не бойцовское. На его спине маленький Пегасик, а подле лежит лошадь, повернув к быку голову, больше похожую на кошачью мордочку. Это какая-то семейная сценка, нечто вроде анималистического бытового жанра.

Но в следующем листе лампа в женской руке высвечивает нечто иное — агонию животного, увиденную глазами испуганного ребенка. Четырежды повторенная фигура раненой лошади передана приемами детского рисунка. Ноги-полукружья растут из одной точки, они совсем обмякли и расползаются в разные стороны. Из ран хлещет кровь фонтанами черных штрихов. Быстрые спирали обозначают кишки, вываливающиеся из вспоротого живота. Раздавленное существо почти неотличимо от нарисованного детской рукой человечка — с растопыренными конечностями и лохматой головой. Ребенок вживается в то, что рисует, и, чиркая карандашом, непосредственно передает свой страх и боль сострадания. Раздрыганные формы, быстрые завитки, зигзаги, связки вдавленных штрихов — скорее вскрики, чем образы, выбросы эмоций на бумагу. И, словно желая отвязаться от мучительного кошмара, пикассовское дитя восстанавливает в следующем рисунке «правильную», «целую» лошадь. Она приветливо кивает головой крошечному человечку в углу листа, который бежит к ней, радостно размахивая руками.



За коротким эпизодом с мысленным перевоплощением в ребенка следует рисунок, в котором упавшая на задние ноги лошадь пытается подняться, взывая к помощи протяжным криком. В множестве пентименти просматриваются разные позиции животного, так что мы ощущаем судорожные рывки, подгибы и скольжения ослабевших ног.

Весь этот ряд, где меняются ракурсы, позиции видения, даже сознание предполагаемого наблюдателя, относится к 1 мая. Он завершается еще одним композиционным эскизом, выполненным уже не на бумаге, а на грунтованной гипсом фанере. Карандашные линии дополняются редкими мазками масляной краски. К трем уже известным персонажам добавляется еще один — упавший человек в шлеме древнегреческого воина и с копьем в руке. Он придавлен к земле телом лошади и безуспешно пытается подняться. Из живота коняги выпархивает маленький Пегас. Обычно эту фигуру трактуют как отлетающую душу животного. Но, припомнив один из предыдущих рисунков, другие работы Пикассо, можно выдвинуть предположение, что лошадь рождает крылатого детеныша. В любом случае отношения между фигурами неясны, они завязываются в какой-то узел, который надобно распутать. По сравнению с первоначальным наброском, контуры определились, но усложнившаяся композиция подталкивает к дальнейшему движению. Укрупненные размеры эскиза, техника его исполнения, напоминающая о старинных грунтованных досках, подчеркивают переходный, «нерешенный» характер сюжета.

На следующий день были выполнены три крупных плана лошадиной головы — два хорошо проработанных рисунка и большой этюд маслом. Из широко раскрытого зева лошади вырывается, как воплощенный крик, острый язык, челюсти с торчащими зубами напоминают щипцы, клещи-кусачки. В этом укрупнении, прерывающем череду общих и средних планов, слились противоположные эмоциональные состояния — жалобы и угрозы, мольбы и гнева. Ослабившаяся пасть источает одновременно беспомощный вопль жертвы и яростный зов к мщению, грозит зажатым в ней клинком. Лошадь впадала в иступление, ее страх провоцирует агрессию, а агрессия усиливает страх.

Двойственность проступает и в следующем композиционном эскизе, также выполненном на грунтованной фанере. Бык отскакивает в широком прыжке от упавших друг на друга лошади и пикадора. Пикадор придавливает своим телом женщину, а лошадь пытается подняться, освободить людей от своего груза. Изогнувшись, она припадает головой к человеческому лицу, словно моля о прощении.

За этим следует пятидневный перерыв, и 8 мая появляется еще один композиционный набросок<sup>23</sup>. Лошади удалось подняться, опереться на передние ноги, и теперь она, зализывая собственные раны, оберегает, прикрывает своим телом павшего. Формат растягивается по горизонтали, и впервые появляется фигура, относящаяся к теме бомбардировки: к группе корриды ползком приближается женщина с мертвым ребенком на руках. В двух следующих листах Пикассо придвигает эту фигуру к переднему плану, вначале показывая ее в паре с лошадью, а затем отдельно, в подробном рисунке тушью. Запрокинутая голова, рука, судорожно сжимающая обвисшее тельце, шаль, встрепенувшаяся крылом, — облик упавшей на землю подстреленной птицы.

Рисунок от 9 мая уже довольно близок к знакомой нам композиции. Справа появляется горящий дом, слева — женский силуэт, колесо в центре словно прокатывается по центральной группе упавших. Чьи-то руки обнимают воина в попытке приподнять его. Дважды возникает мотив вскинутой руки со сжатыми пальцами, видимо пришедший сюда из апрельского проекта.

Дом в огне пробуждает еще один образ — женщины, спускающейся по пожарной лестнице. Одной рукой она цепляется за перекладину, а другой прижимает к себе окровавленного ребенка. На следующий день Пикассо изображает ее в другой позиции: рука второпях скользнула под перекладину, и несчастная падает в клубы черного дыма. Рисунок выполнен цветными карандашами — неожиданная вспышка цвета, как вспышка пламени, в ароматической серии.

Тем же числом, 10 мая, датированы еще пять рисунков: три этюда лошади и два — бычьей головы. Голова быка — почти человеческое лицо, к тому же классических пропорций. И в рисун-

ках, и на полотне бык неизменно спокоен; стоя в стороне, он лишь наблюдает происходящее. Лошадь же, упав на землю брюхом, извивается винтом, ее шея напряженно вывертывается крутой дугой. В отдельной студии лошадиной головы отчетливо виден ее костяк, а в оттопыренных губах снова проступает двусмысленная гримаса — почти человеческого плача и зверского, свирепого оскала. Челюсти сжались, и пилообразные ряды зубов сомкнулись в перекусывающем, перетирающем движении.

11 мая Пикассо приступил к работе на холсте. Все последующие рисунки являются не прелюдией к картине, а вариациями на ее темы. Но уже предварительный этап кое-что открывает нам в образном строе «Герники». Почему в первых 11 рисунках фигурируют лишь персонажи корриды? Ведь Пикассо определил тему сразу же после случившегося налета на мирный город. Почему только в пятом композиционном эскизе, выполненном 8 мая, появляется вытянутый по горизонтали формат? Пропорции будущей мюрали были хорошо известны Пикассо, о чем однозначно свидетельствуют апрельские эскизы, где даны чертежи полотна в фронтальной позиции и в перспективе. Очевидно, его мысль продвигалась от известного к неизвестному, от боя быков к человеческой бойне. Вписанные в узкие композиционные рамки образы корриды — концептуальное зерно, из которого постепенно прорастает трактовка события как разгула первобытной жестокости. Раздвигаются боковые шторки, и в первоначальную сцену, где лошадь ненароком придавливает людей, вовлекаются другие невинные мученики — женщины и дети. Иррациональные силы, бушующие на арене, затягивают в свою воронку внешний, реальный мир.

Справедливо замечено, что в «Гернике» нет агрессора, только жертвы. Не случайно в картине Пикассо изолирует быка, а в эскизах наделяет его человеческим обликом и представляет исключительно мирным, домашним животным. С другой стороны, в фигуре лошади, которой посвящено наибольшее количество рисунков и этюдов, стягиваются противоположные начала невыносимой боли и патетического протеста, сострадания другому гибнущему существу и его затаптывания в неловких попытках самоспасения. В последующих рисунках, как и в самой кар-

тине, появятся плачущие женщины с безмерно вытянутой шей, запрокинутой головой и острым клинком языка, рвущегося криком из широко раскрытого рта.

Последовательность эскизов показывает, что мысль художника движется скачками, зигзагами, иногда подолгу останавливается на одном мотиве, возвращается назад, охватывая широкое поле возможных коннотаций. Но именно так, по-видимому, протекает всякий творческий процесс.

Тот, кому довелось слышать, как Андрей Битов читает черновики Пушкина под аккомпанемент ансамбля Алексея Айги, поймет, о чем идет речь. Стихотворение «Бесы». Кружение метели, кружение мысли поэта. Долгие пробы, многократные повторы, склейки снежинок-слов в комочки словосочетаний. Вдруг выпадает двестише, четверостишие, и снова попятный ход, разведка местности в разных направлениях. Метель все застилает, за ее вихрениями уже ничего не видно — провал в полный мрак. Потеря пути — потеря ритма и нити стиха. Поэт переходит на отрывочную прозу. Долгий, томительный эпизод безуспешных попыток пробиться сквозь мглу: «Мы сбились... мы потерялись... нас водят... нас водят, барин». Впереди появляются светящиеся точки, и под вой пурги заблудший путник пытается угадать, что это. В нарастающих раскачках «то ли — то ли» рождается стих, расталкивающий белесую муть метели. Сюжет стихотворения высвечивает движение блуждающей и нащупывающей свой путь мысли. Для современного уха это едва ли не сильнее законченного стихотворения. Ансамбль духовых, ударных и шумовых инструментов сопровождает чтение прерывистыми импровизациями.

Битов смог создать свой перформенс только потому, что художники двадцатого века обратили взор на процесс становления произведения. В черновиках пушкинского стихотворения и в «черновиках» «Герники» запечатлелись приключения ищущей, преодолевающей хаос мысли.

Отстоявшаяся в эскизах композиция зафиксирована в первом фотоснимке полотна. Фигуры, очерченные черным контуром, хорошо знакомы нам по окончательной версии. Однако отношения между ними иные. На переднем плане выделяется

крупная фигура пикадора, лежащего в позе распятого. Кисть его вертикально вытянутой правой руки сжата в кулак, в левой — обломок меча. Это уже не участник корриды, а борец, протестующий перед смертью против насилия. Тело павшего героя придавило ноги лошади, и она, изогнувшись, просительно заглядывает ему в лицо. На заднем плане женщина с мертвым ребенком взывает к быку о помощи. В правой части пока не две, а три женские фигуры. Под той, что лежит на земле, бьется какая-то птица. Женщина у края композиции не падает, а мечется в языках пламени, подпрыгивая и размахивая руками. От нее отлетает другая птица. Мелькание форм, сумятица линий усиливаются пересекающим фигуру треугольником.

Такова исходная диспозиция. Ей, по-видимому, соответствуют три карандашных этюда от 13 мая: лицо женщины, глаза которой буквально закатываются на лоб; шестипалая рука, судорожно сжимающая обломок меча; женщина с ребенком, бегущая в отсветах пламени.

Поскольку фотографии не датированы, а также в целях краткости изложения, мы будем рассматривать трансформации «Герники» по сквозным вертикалям, прослеживая их ход в отдельных группах от начальной стадии до конечной.

Самые сильные преобразования происходят в центре, в группе поверженного воина и лошади. Начав заливку фона, Пикассо перекрывает черной краской и часть фигур таким образом, что теперь кулак поднимается из-за спины лошади. В нем зажаты колосья, которые проецируются на диск, окаймленный лепестками, — цветок подсолнуха или солнце. На следующем этапе, с разрастанием черных участков, фигуры распадаются на фрагменты, рука с колосьями исчезает, а диск сплющивается в форму выпуклой линзы. В ее центре появляется электролампа, от светильника расходятся острые лучи.

Между тем идет сборка распавшихся фигур по иной схеме. С исчезновением взметнувшейся руки героический воитель превращается в пассивную жертву. Он лежит распластавшись, лицом к земле. Лошадь же, напротив, поднимается и вскидывает голову. Отдельная фотография показывает, как начинается это движение. Ничего не меняя в форме лошадиной головы, Пикас-

со перемещает ноздри с одной челюсти на другую и добавляет сверху пару ушей и глаз. Голова повернулась, и выражение жалостливого сочувствия к поверженному сменилось гневным воплем. Причина перемены в состоянии лошади ясна: как раз на третьей фотографии мы видим, что непонятная щель на ее боку разрослась в отчетливую рваную рану. В тело животного вонзилось копые, которое протыкает его насквозь на следующей, четвертой стадии (ромбовидный наконечник выходит наружу). Лошадь взвизгивает от боли, и ее голова, описав крутую дугу, вскидывается вверх, как раз на то место, где прежде находилась рука героя.

Персонажи поменялись ролями. Тело павшего развернулось на 180° и теперь оказалось под ногами лошади. Ее колено давит на руку человека, а задние ноги топчутся вблизи его головы. На шее воина появляется надлом, и на предпоследней стадии и голова, и рука с мечом перерезаются, одновременно превращаясь в осколки статуи.

Два рисунка, выполненных 3 и 4 июня, позволяют увидеть на крупных планах, что происходит. Копыто с тяжелой подковой вонзается в шею человека, его лицо мучительно искажается, и черные впадины глазниц поворачиваются под прямым углом друг к другу. В следующем листе тот же профиль с открытым ртом и «перевернутыми» глазами обращен уже не вниз, а вверх. Ровные линии очерчивают мертвое лицо, которое на наших глазах превращается в муляж — застывший, загипсованный крик. Именно это происходит и на полотне. Отрубленная лошадиным копытом голова покатила и застыла, рука с мечом также перебита, и на месте срезов появились дыры, как у гипсовых слепков<sup>24</sup>. Правая рука — та самая, что держала колосья, — теперь упала, а кисть ее разжалась и оцепенела. Эту деталь Пикассо выделяет крупным планом в последнем, сорок пятом эскизе. Разбухшие, судорожно скрюченные пальцы иссечены множеством морщин, рука, будто схваченная жесткой перчаткой, омертвела. Стрелка между ног лошади указывает, что они продолжают топтать жертву. Вершащееся на холсте событие движется по кругу, оба существа затянута в орбиту жестокого и бессмысленного взаимоуничтожения.

Перейдем к преобразованиям в правой части полотна. Фигура лежащей женщины с трепыхающейся под ней птицей шаг за шагом вымарывается, так что на пятой стадии от нее не остается и следа. Зато та, что бежит, припадая к земле, выходит на первый план. Формы ее ног и рук складываются из отдельных фрагментов соседних фигур. Проясняется ситуация с фигурой у горящего дома. Если первоначально женщина то ли металась в огне, то ли висела, уцепившись за карниз, теперь отчетливо видно, что ее вскинутые руки ловят пустоту, беспомощно цепляются за воздух. Языки пламени отступают, но треугольник, вначале выполнявший лишь композиционную роль, опускается вниз и на пятом этапе материализуется в перекрестье двух балок. Мы видим, как женщина, взмахнув руками, проваливается сквозь дыру в обрушившемся перекрытии, на котором догорают огни пожара. Рассказана еще одна история насильственного конца человеческой жизни.

И эту ситуацию Пикассо комментирует в двух эскизах от 27 мая, где представлены головы людей, проваливающихся и пытающихся выкарабкаться на поверхность. В первом рисунке голова двулика. В ней соединены профиль жилистой старухи в платке, выползающей из-под завала и высунувшей от натуги язык, и детская чумазая мордашка, по щекам которой катятся крупные слезы, а брови вскинулись домиком.

Во втором листе мы видим бородатого мужчину в той же позе, что и падающая женщина в картине. Его голова застряла между половицами, а кисти поднятых рук уходят за край листа. За этой скрытой деталью вырисовываются сразу три возможных ситуации. Мужчина то ли обшаривает пустоту, то ли, уже зацепившись за какую-то балку, пытается подтянуться, а может быть, падая, зовет на помощь. Его лицо мы видим в нескольких ракурсах: в профиль — с раздутыми ноздрями, истошно кричащим, в три четверти — с перекосившимся от напряжения ртом и вскинутыми вверх глазами, и в фас, в опрокинутом положении — с морщинами и каплями пота на лбу, с закатывающимися глазами.

На полотне, когда нижняя часть фигуры падающей скрывается за обломками перекрытия, ее нога переходит к соседней

фигуре. Теперь бегущая приобретает законченность и одновременно возникает ее связь с падающей — как будто это тот же персонаж, выбравшийся из-под завала.

В левой части картины наиболее сильным преобразованием подвергается фигура быка. В исходной позиции он стоит отвернувшись и вглядываясь в невидимую даль. Но затем его корпус разворачивается в противоположную сторону, а голова остается на месте. Бык обернулся на зов женщины с мертвым ребенком, которая кричит, почти касаясь его морды лицом. При повороте бычья голова растянулась, вместив в себя фас и профиль, а ноздри приняли форму стекающих капель: бык беззвучно плачет, защищая женщину своим телом. На последней стадии под младенцем появляется кусок прямоугольной ткани в полоску. Жалуюсь быку на свое горе, призывая его в свидетели преступления, мать выкладывает перед ним детский трупик на одеяльце. На месте записанного туловища быка остался просвет, похожий на крыло, и Пикассо дополнил его рисунком бьющейся в истерике птицы. Под ней появилась плоскость стола. Перепорхнув из правой части композиции в левую, птица оказалась внутри дома.

В двух рисунках от 20 мая Пикассо дает другие варианты головы быка. В одном из них она наделяется человеческим выражением суровой скорби: плотно сжатые губы, вздутые желваки скул, наморщенный лоб, глубоко запавшие под сведенными бровями глаза. В другом объеме уплощаются под воздействием орнаментальной штриховки, а вокруг головы появляется множество глаз в виде бантиков, рыбок, птиц, звездочек. Эти мини-этюды вызывают в памяти древние криптограммы, магические знаки, и в их окружении сам бык уподобляется астрологическому знаку или стоокому божеству, вззирающему на происходящее с небесных высот. Подключая этот образ к соответствующей группе в картине, мы понимаем, что потрясенная женщина обращает свои мольбы к полужабытому древнему божеству, ища у него праведного суда, заступничества и возмездия.

Среди 45 эскизов к «Гернике» в особую группу выделяются десять карандашных рисунков с изображением плачущих женщин. Они не соотносятся с женскими лицами в картине, хотя



типологически близки им. По завершении работы над полотном Пикассо делает еще 16 таких этюдов в разных техниках. Все лица даны в профиль. Широко раскрытые рты, клинообразные языки, торчащие между двумя рядами зубов, — тот же крик отчаяния и протеста, что в этюдах лошади.

Пять рисунков, относящихся к 28 мая — 3 июня, то есть к завершающему периоду работы на холсте, выполнены цветными карандашами. Головы без шей ложатся округлым нижним контуром на чуть выпуклые опорные поверхности. В их экспрессии много общего с «прямой речью» детского рисунка. Женщины плачут кровавыми слезами, красные полосы бороздят их щеки. Ресницы расходятся симметричными веерами, метелками, а вылезшие из орбит глаза вращаются и раскатываются по лицам. Пятна цвета наносятся неровно, с пробелами, карандаш мечется, как в нетерпеливой детской руке. Но в этой полосе крупных, во весь лист, голов, пылающих цветом среди черно-белой графики, есть несомненное сходство с монументальным фризом. Рисунки покрыты тонким слоем воска, что не только усиливает цвет, но и напоминает о старинных техниках энкастики и темперной живописи. Однотипные головы покачиваются на выпуклых «подставках» и посылают свой вопль в одном направлении — закадровый хор поющих в унисон плакальщиц, хроматический аккомпанемент к траурному ноктюрну большого полотна.

Все вышеизложенное является не столько интерпретацией, сколько попыткой привлечь внимание к некоторым структурным особенностям комплекса «Герники». Так называемые эскизы — не просто подготовительный материал, а ответвления от основной композиции, расширяющие и комментирующие ее содержание. Изменения на холсте заключают в себе микросюжеты, и к ним нельзя относиться как к обычным исправлениям, поискам наилучшего, окончательного решения.

Понимание того, что образы картины пребывают в переходном состоянии, избавит нас хотя бы от ненужных вопросов. Так, лежащий под копытами лошади — не статуя и не человек, а его цепенеющие на наших глазах, превращающиеся в муляж останки. Лошадь, затаптывающая война и сама погибающая, вытес-

няет эту прежде центральную фигуру, но и принимает на себя ее роль протеста против насилия. В эскизах все женщины — ползущие, убегающие от пожара, спускающиеся по лестнице — представлены с убитыми или ранеными детьми на руках. В картине это не так. Но женщина, выкладывающая перед быком свое страшное свидетельство, молит о заступничестве за них всех. Существенна для понимания образного строя картины риторическая фигура с лампой, единственная стабильная фигура во всей композиции. Она выключена из действия. Повелительно вытянутая рука, проходящая через все композиционные эскизы и ни разу не дрогнувшая за все время преобразований на холсте, освещает происходящее: «Смотрите! Будьте свидетелями страшного преступления!»<sup>25</sup>

Если подготовительные эскизы, в количестве 21, являются предисловием к картине, то остальные 24 выполняют уже иную функцию. В них вводятся новые персонажи, разъясняются отдельные образы, восстанавливаются эпизоды, записанные или просто пропущенные на полотне. Ансамбль «Герники» приближается по своей структуре к многочастному полиптиху. Сюжетная поливариантность поддерживается формальным строем картины. Ее образы прозрачны и неустойчивы, как тени, колеблющиеся на стене.

Незадолго до открытия Испанского павильона Пикассо сказал архитектору Серту, обеспокоенному сроками исполнения панно: «Я не знаю, когда я его закончу. Быть может, никогда. Но вы можете забрать его в любое удобное для вас время»<sup>26</sup>. Поток метаморфоз остановился. Наступает черед зрителя, которому уготована нелегкая задача подхватить и продолжить мысль Пикассо. Когда-нибудь явится такой, конгениальный художнику, зритель и, собрав все детали воедино, сможет объяснить эту все еще не до конца понятную картину.

В период работы над «Герникой» Пикассо, оставшийся до того равнодушным к политике, впервые выступил с публичным политическим заявлением: «Война в Испании — это война реакции против народа, против свободы. Вся моя жизнь художника были не чем иным, как непрерывной борьбой с реакцией, против смерти искусства. В панно, над которым я сейчас рабо-

таю, под названием «Герника», как и во всех моих недавних произведениях, я намереваюсь ясно выразить свой ужас перед военной кастой, которая бросила Испанию в пучину страданий и гибели»<sup>27</sup>. Благодаря этому гуманистическому смыслу картина стала впоследствии символом единения антифашистских и антимилитаристских сил. Но нельзя упускать из виду кинетической сущности комплекса «Герники», его насыщенности множеством событий.

Видимо, не только масштабность и общественная значимость пикассовского полиптиха, но и его динамический строй вдохновляли кинематографистов на «экранизации». Роберт Флаэрти не успел осуществить свой интересный проект киноанализа картины, отсняв лишь небольшую часть материала. В восьмиминутном фильме датчан Хельге Эрнст и Фрица Ульрихсена (1950) детали полотна и эскизы сопровождалась анимационными рисунками, объемными моделями фигур, а также кадрами живых людей, мимирующих отдельные эпизоды композиции.

В том же году Ален Рене сделал свою киноверсию «Герники», где картина ни разу не показывается целиком — только ее фрагменты и эскизы. Они чередуются с фотографиями разрушенной Герники, боев гражданской войны, с кадрами живописи Пикассо голубого и розового периодов, с крупными планами его скульптур. Зрительный ряд сопровождается закадровым голосом Марии Казарес, читающей стихи Элюара.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Упомянем некоторые монографии, содержащие интерпретации такого типа: *Larrea J. Guernica: Pablo Picasso*. New York, 1947; *Oriol Anguera A. Guernica al desnudo*. Barcelona, 1979; *Russel F.D. Picasso's Guernica. The Labyrinth of Narrative and Vision*. London, 1980; *Lopez S.S. El «Guernica» y otras obras de Picasso: Contextos iconograficos*. Murcia, 1984.

<sup>2</sup> *Ahton D. Picasso on Art. A Selection of Views*. Harmondsworth, 1977, p. 155

<sup>3</sup> *Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры*. М., 1991. С. 520

<sup>4</sup> См.: *Marrero V. Picasso y el toro*. Madrid, 1955. P. 81–82.

<sup>5</sup> *Гарсия Лорка Ф. Об искусстве*. М., 1971. С. 89.

<sup>6</sup> Там же. С. 88.

<sup>7</sup> *Picasso. Über Kunst*. Zürich, 1982, S. 109.

<sup>8</sup> *Leiris M. Un génie sans piédestal et autres écrits sur Picasso.* Paris, 1992. P. 79. Мари-Лор Бернадак выявляет широкий спектр значений, скрепляющихся в корридах, путем сопоставления живописных и графических работ с соответствующими мотивами в поэтических сочинениях Пикассо. См.: *Bernadac M.-L. Le Christ dans l'arène espagnole. La corrida dans les écrits de Picasso.* — «Les cahiers du Musée national d'art moderne», n.38, hiver 1991, p. 59–75.

<sup>9</sup> Эскизы опубликованы в каталоге графической коллекции Музея Пикассо в Париже: *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections. II. Dessins, aquarelles, gouaches, pastels.* Paris, 1987, p. 340–342, nn.1064–1077.

<sup>10</sup> См.: *Chipp H.B. Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings.* Berkley — Los Angeles — London, 1988, p. 67.

<sup>11</sup> См.: *Ferrier J.-L. Picasso Guernica: Anatomie d'un chef-d'œuvre.* Paris, 1977.

<sup>12</sup> *Ashton D. Op. cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> *A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences.* London, 1981, p. 252.

<sup>14</sup> *Brassai. Conversations avec Picasso.* Paris, 1964, p. 257.

<sup>15</sup> *Peurse R. Picasso: His Life and Work.* Harmondsworth, 1971, p. 480.

<sup>16</sup> *Brassai. Op. cit.*, p. 70–71.

<sup>17</sup> Цит. по: *Daix P. Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre.* Paris, 1987, p. 358.

<sup>18</sup> Наиболее полное освещение темы «Пикассо и кино» дается в книге: *Fernandes Cuenca C. Picasso, en el cine también.* Madrid, 1971. См. также: *Bernadac M.-L. Picasso et le cinéma.* — In: *Peinture — cinéma — peinture.* Paris, 1992, p. 181–195; *Sadoul G. Picasso as a film-director.* — In: *A Picasso Anthology*, p. 262–264; *Bernadac M.-L., Breteau-Skira G. Picasso a l'écran.* Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

<sup>19</sup> См.: *Parmelin H. Picasso dit...* Paris, 1966, p. 134.

<sup>20</sup> Фотокопия письма приведена в книге Хершеда Чипа (*Chipp H. Op. cit.*, p. 206).

<sup>21</sup> *Malraux A. La tête d'obsidienne.* Paris, 1974, p. 17.

<sup>22</sup> См.: *Chipp H.B. Op. cit.*; *Arnheim R. The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica.* Berkeley — Los Angeles — London, 1962.

<sup>23</sup> Мы опускаем один недатированный рисунок. Обычно его относят к началу мая. На клочке оберточной бумаги фигура быка и голова лошади переданы извилистыми линиями. Исследователи обоснованно усматривают в этом рисунке подражание средневековой каталонской миниатюре. Как раз в это время в Париже проходила большая выставка каталонского искусства, в организации которой принимал участие Пикассо. Возможно, эта зарисовка была сделана прямо в выставочном зале.

<sup>24</sup> На сходство этих деталей «Герники» с античными слепками в натюрмортах Пикассо обратил внимание Отто Брендель. См.: *Brendel O.J. Classic and Non-Classic Elements in Picasso's Guernica.* — In: *From Sophocles to Picasso: The Present-day Vitality of the Classical Tradition.* Bloomington, 1962, p. 142.

<sup>25</sup> В анализе состояний картины не было отмечено, что в четвертой и шестой фотографиях на фигуры женщины наложены куски орнаментированной

бумаги. Высказывались предположения, что Пикассо намеревался ввести коллаж. Однако в сравнительно недавнем интервью Дора Маар разъяснила, что таким образом Пикассо лишь пробаовал цвет — прием, который он воспринял от отца и в дальнейшем часто им пользовался. См.: «Art press», février 95, n. 199, p. 58.

<sup>26</sup> *Serr J.L.* The Architect Remembers. — In: *Picasso's Guernica*. Ed. by Ellen C. Oppler. New York — London, 1988, p. 199.

<sup>27</sup> Цит. по: *Daix P.* Op. cit., p. 264.

## СОДЕРЖАНИЕ

*В. В. Васильев*  
О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ  
УЧЕНОГО

5

*Н. А. Выградова*  
ТРУДЫ И ГОДЫ РАБОТЫ  
ОТДЕЛА ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

16

*Т. П. Каптерева*  
ЭСКОРИАЛ

29

СПИСОК ОСНОВНЫХ НАУЧНЫХ ТРУДОВ  
Т. П. КАПТЕРЕВОЙ

72

*Е. И. Ромашберг*  
НАЧАЛО СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ  
ИТАЛЬЯНСКОГО КВАТРОЧЕНТО  
(1410 — 1420-е годы)

75

*О. Д. Викиток*  
ИСПАНСКИЕ КАРТИНЫ  
В ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА  
(Традизии и поиски)

102

*И.А. Старина*  
«СВЯЩЕННАЯ АЛЛЕГОРИЯ»  
ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ

114

*В.В. Стародубов*  
«ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ЧАСОСЛОВ ГЕРЦОГА  
ЖАНА БЕРРИЙСКОГО» И «СДАЧА БРЕДЫ»  
ВЕЛАСКЕСА. СОБЛАЗН ГИПОТЕЗЫ

129

*Т.С. Воронина*  
АНГЛИЙСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА  
КОНЦА XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА:  
БЫТОВАНИЕ И ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ

140

*Е.Д. Федотова*  
ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ИТАЛИИ XVIII ВЕКА:  
КОРОЛЕВСТВО НЕАПОЛИТАНСКИХ БУРБУНОВ —  
ОЧАГ «ПРОСВЕЩЕННОГО АБСОЛЮТИЗМА»

153

*Т.Х. Стародуб*  
ИДЕЯ СВЯТОГО ГОРОДА  
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МУСУЛЬМАНСКОЙ  
ЖИВОПИСИ

187

*В.А. Крюкова*  
«ГЕРНИКА» ПИКАССО.  
ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА

197

## **ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА**

*Директор издательства Б.В. Орешин  
Зам. директора Е.Д. Горюевская  
Зав. производством Н.П. Романова*

*Редактор С.И. Рудакова*

Подписано в печать 04.02.2003. Формат 60х90/16.  
Гарнитура Newton. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Печ. л. 14,5. Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
117049, Москва, Крымский вал, д. 3  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. (095) 245-53-95, 245-49-03