



МАКС ДВОРЖАК

ИСТОРИЯ  
ИТАЛЬЯНСКОГО  
ИСКУССТВА  
В ЭПОХУ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ

XIV И XV СТОЛЕТИЯ



Макс Дворжак. Фотография Антона Кольма (до 1921 г.)

Max Dvořák

GESCHICHTE  
DER ITALIENISCHEN  
KUNST  
IM ZEITALTER  
DER RENAISSANCE

*Akademische Vorlesungen*

BAND I    DAS XIV UND XV JAHRHUNDERT

Макс Дворжак

ИСТОРИЯ  
ИТАЛЬЯНСКОГО  
ИСКУССТВА  
В ЭПОХУ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Курс лекций*

Том I XIV И XV СТОЛЕТИЯ



Группа Компаний РИПОЛ классик

П А Л Ь М И Р А

Москва / Санкт-Петербург  
2022

УДК 7.034  
ББК 85.103(3Итал)  
Д24

Max Dvořák  
Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance  
Akademische Vorlesungen

Band I Das XIV und XV Jahrhundert

*Перевод с немецкого и комментарии И. Е. Бабанова*

*Издание второе, исправленное*

**Дворжак М.**  
Д24 История итальянского искусства в эпоху Возрождения : Курс лекций : Т. 1. XIV и XV столетия / Макс Дворжак ; [пер. с нем., коммент. И. Бабанова]. — М. ; СПб. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2022. — 304 с. : ил. — (Серия «История искусства»).

ISBN 978-5-386-12877-7

Труд Макса Дворжака (1874–1921), одного из основоположников современных философии, истории и теории искусства. В эту книгу вошли его лекции об искусстве XIV и XV веков с подробными комментариями И. Е. Бабанова и множеством иллюстраций.

УДК 7.034  
ББК 85.103(3Итал)

ISBN 978-5-386-12877-7

© Бабанов И. Е., наследники, перевод  
на русский язык, комментарии, 2022  
© Издание, оформление.  
ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2022

## Введение



Неизвестный автор. Джотто ди Бондоне. Фрагмент фрески «Пять мастеров Возрождения», 1490–1550. Париж, Лувр



Неизвестный автор. Фотопортрет Якоба Буркхардта, ок. 1855

Настоящие лекции посвящены истории итальянского искусства в период, простирающийся от Джотто до смерти Микеланджело. Таким образом, речь идет о двухстах пятидесяти годах художественного развития в Италии, столь длительное время считавшихся той высшей ступенью всей послееантичной эволюции, на смену которой могло прийти лишь движение по нисходящей линии, лишь упадок. Сейчас мы уже полностью отказались от подобной теории подъема и упадка, и потребуются не так уж много слов для доказательства того, что и последующее время — например, период барокко или искусства за пределами Италии — было не менее творчески продуктивным, находилось на той же высоте и обрело ту же значимость в наших глазах, что и итальянское искусство между XIV и XVI веками. Однако, быть может, именно потому, что подобная догматическая оценка Возрождения отныне уже дело прошлого, итальянское Возрождение вновь привлекает наше внимание не только как на редкость своеобразное явление, но и как источник теоретических взглядов на искусство и новшества, сила влияния которых не утрачивается в дальнейшем и простирается до самого последнего времени.

Новизна эта, как бы ни была она многообразна, со времени Якоба Буркхардта обычно выражалась для всех областей духовной жизни в словах «открытие мира и человека». В эпоху Возрождения — таково было мнение — впервые со времен Античности люди с открытыми глазами начали созерцать красоту мира без препятствий со стороны веры в сверхъесте-

ственные силы и без страха перед потусторонним миром; впервые право на свободное развитие личности сделалось путеводной нитью для жизни и для мысли. Новейшие исследователи обычно возражают на это, находя, что такое понимание Возрождения противоречит исторической истине и что многое, восхваляющееся в этом смысле как результат раскрепощающего воздействия Возрождения, развилось еще в Средневековье. В этом перемещении начала Возрождения в глубь веков и в констатации всевозможных «проторенессансов» подчас заходят так далеко, что возникает даже вопрос — что же в таком случае вообще остается на долю Возрождения как такового? Ибо как раз для историка искусства не может подлежать сомнению, что Возрождение означало не только продолжение средневековых достижений, но также и глубокие коренные преобразования, и если при традиционных воззрениях на Возрождение границы этих преобразований не могут быть четко очерчены, то это означает лишь, что старые воззрения были неверными или, по крайней мере, не исчерпывающими.

В дни, когда мысль снова и снова\* обращается к старой теме Тассо «*cadono le città*»\*\*, чрезвычайно трудно сосредоточиться на анализе исторических событий и говорить о том, что происходило пятьсот лет тому назад, когда мы беспомощно смотрим на то, что происходит сегодня и может произойти завтра. С другой стороны, именно в такие годы политического упадка возможно, пожалуй, извлечь из исторических наблюдений известное утешение, а может быть, и дерзания и силу на будущее время. Нации могут быть угнетены, государства порабощены, источники благосостояния перекрыты, но нет такой силы на свете, которая могла бы уничтожить жизнь и расцвет духа там, где они развились или хотя бы только зародились.

Для материалистического понимания истории еще в недавнем прошлом был подлинным *locus communis*\*\*\* тезис о том, будто бы каждый расцвет искусства, литературы и науки находится в причинной связи с политическими успехами, а главное — с экономическим подъемом. Но это — в такой упрощенной

\* Дворжак произнес вступительную лекцию к своему курсу в начале ноября 1918 года.

\*\* «Рушащиеся города» (итал.).

\*\*\* Общим местом (лат.).



Эмилио Сантарелли. Статуя Микеланджело Буонарроти. Флоренция, Урфици



Йозеф Стаммель. Иисус во храме. Бафельеф, 1753–1755. Библиотека аббатства Адмонт

Италия до 1494 года.  
Исторический атлас Уильяма  
Шеферда из коллекции карт  
библиотеки Перфи-Кастаньеды,  
1911. Остин, Техасский  
университет



форме — безусловно неверно. Конечно, существуют виды искусства, которые не могут развиваться в социальных организациях, находящихся под угрозой; так, например, вполне понятно, что интерьеры жилых помещений гораздо более скромны во времена финансовых трудностей, чем в период общего благосостояния. Но дело вовсе не в этом. Интенсивность духовной жизни, вообще говоря, не зависит от материальных предпосылок подобного рода. Для доказательства обратного ссылаются обычно на художественную и литературную скудость Германии после Тридцатилетней войны. Безо всякого на то основания! Неверно прежде всего то, что время это было вообще бесплодным. Были отдельные области (например, Австрия и Южная Германия), где великая война принесла с собой ужасающие бедствия, — и, однако, несмотря на это, вскоре после Вестфальского мира там начался богатейший художественный расцвет. Что подобное явление имело место не во всех областях Германии, на то есть другие причины. В эту эпоху мы действительно наблюдаем известный застой в протестантских странах, но начало его восходит к XVI столетию, а его источник коренится не во внешних причинах, а вообще в духовном складе как таковом, обращенном скорее к этическим и воспитательным задачам, нежели к проблемам, связанным с миром художественного воображения. Искусство здесь было скудным не из-за бедности страны, но потому, что иная направленность духовной жизни не способствовала более интенсивному развитию искусства.

Совершенно противоположную картину мы наблюдаем в Италии в эпоху Возрождения. Ее политическая роль в тогдашней Европе была крайне мало значащей. Расчлененная на ряд небольших деспотий и республик, государственное устройство которых было неустойчивым и которые постоянно вели ожесточенные гражданские войны, возникавшие из узко местных интересов, Италия принимала лишь незначительное участие в больших вопросах мировой политики, волновавших северные государства. Ведь Средневековье также имело свои «империалистические» проблемы, но состояли они — в соответствии с общим характером эпохи — не в борьбе наций между собой за преобладание, а в соперничестве между двумя идеологическими системами, между империей и папством.

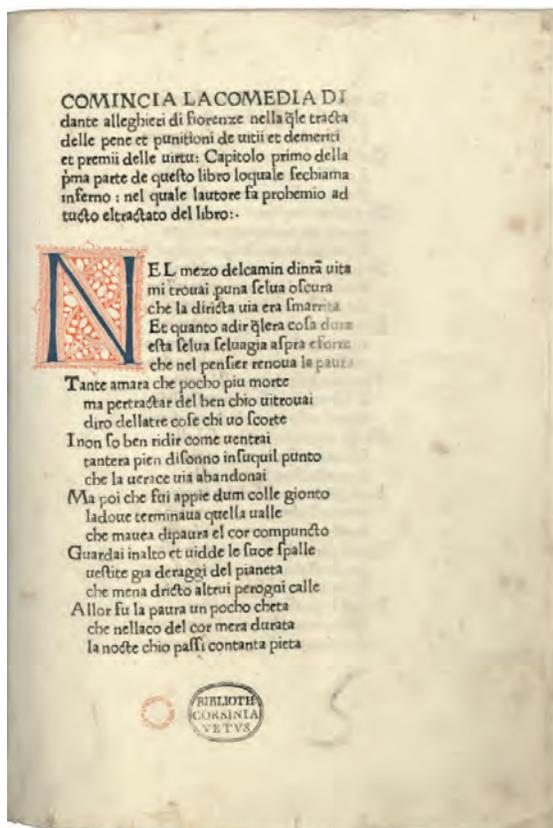
Ни одна страна не была затронута этим соперничеством до такой степени, не была взбудоражена им до последней общины включительно и так не страдала от него, как Италия; и когда соперничество это разрешилось и интерес к нему у ведущих мыслителей эпохи иссяк, то Италия словно бы сошла с арены политических событий и осталась пестрым скопищем коммунальных образований, в которых и экономический уклад по сравнению с феодальным севером обладал мелкобуржуазным характером. Еще в XV столетии ведущие флорентийские семейства были, на взгляд французских и немецких дворян, не более чем разбогатевшими торговцами шерстью, с которыми можно было особенно и не считаться. Были, конечно, и итальянские патриоты, оплакивавшие подобное положение вещей, — не кто иной, как Данте, открывает собою их череду, — но все же именно благодаря этому положению вещей Италия и оказалась колыбелью прогресса и источником благодати для человечества. Из этих мелочных итальянских взаимоотношений возникли новые воззрения на явления общественной жизни; в этом неприятии «империалистической» политики крылся путь к духовной сосредоточенности, которой мы и обязаны мироощущением, искусством и литературой Возрождения. Благодаря этой концентрации духовных сил, благодаря культурному соревнованию отдельных коммун вся страна, по словам того же Данте, превратилась в «вертоград Европы», в котором находили для себя наслаждение и поучение еще многие последующие поколения и в ту эпоху, когда идеал власти и общеполитические проблемы позднего Средневековья давно уже были забыты.

Во всем этом в настоящее время видится, быть может, утешение, но не пророчество. В истории ничто не повторяется в точности. Для нас важнее всего здесь лишь указание на тот исторический факт, что политические успехи или, точнее говоря, успехи определенных политических доктрин не всегда служат мерилom того значения, которое суждено иметь тому или иному народу в истории человечества.



Сандро Боттичелли. Портрет Данте, ок. 1495. Колонны, Бодмеровская библиотека

Страница из первого печатного издания «Божественной комедии» Данте, 1472



Как и во все времена, так и ныне будущее принадлежит молодежи. Она не привыкла особенно оглядываться назад — и вынуждена будет строить заново. В этом ее право, но также и обязанность. Ей не раз придется также заново ориентироваться и в науке, ибо от взгляда внимательного наблюдателя едва ли ускользнет тот факт, что ныне и наука переживает кризис. Это, по-видимому, происходит от слишком большой механичности научного труда — замечание это, по крайней мере, относится к гуманитарным наукам. У нас слишком мало крупных исследователей, хотя мы и обладаем целым штатом профессиональных ученых, настоящей ученой кастой, если можно так выразиться, и представители этой касты ищут в научной карьере прежде всего положения в жизни. Создавшаяся ситуация вполне объяснима, ибо в сложном аппарате научной работы для каждого человека с нормальным интеллектом всегда найдется местечко, которое можно заполнить, пользуясь испытанными рецептами, и которым можно управлять точно так же, как это делается в бюрократическом аппарате. Но это, конечно, не то, что требуется. Сознание того, что ученый должен в первую очередь следовать внутреннему призванию, словно бы исчезло, и в этом направлении существует необходимость в реформах.

Три условия, если не считать одаренности, необходимы всякому желающему посвятить себя научным исследованиям. На первом месте — бескорыстное отношение к науке. Человек, занимающийся наукой ради карьеры, никогда не сможет обладать тем свободным взором, той внутренней независимостью, благодаря которым только и возможно утвердить благотворное и ведущее влияние науки. Наука всегда до известной степени — жертва и отречение. Далее, для этого требуется общая образованность. Кажется бы, что это само по себе очевидно, но положение обстоит отнюдь не так. Возможно, что в естественных науках далеко зашедшая специализация необходима и плодотворна. Но в гуманитарных науках специализация приводит к полному бесплодию, если она не подкрепляется проникновением во всеобщие духовные проблемы. В-третьих, здесь необходимы объективное умение и объективное познание. Под этим следует понимать не только четкое знание предмета, но и овладение научной методологией, то есть осведомленность в тех



*Симоне Мартини. Чудеса, между 1312 и 1317. Ассизи, капелла Сан Мартино. Фрагмент*

критических основоположениях, которые можно рассматривать как последние достижения в отдельных дисциплинах. Без этой осведомленности никакая деятельность никогда не сможет быть действительно плодотворной. Ведь нередко добиваешься результатов на путях, которые к ним на первый взгляд вовсе не ведут, и приходишь к выводам, которые при детальном рассмотрении могли бы показаться вначале несостоятельными.

Ясно, что с такой точки зрения всякая лекция способна дать лишь очень немного. Самое существенное учащийся должен найти самостоятельно. Работа эта сложна, она требует от человека полной самоотдачи.



Леонардо да Винчи. Водный компас, до 1517 (возможно, более поздняя копия). Лондон, Королевская библиотека



Рафаэль. Афинская школа, 1511. Ватикан. Апостольский дворец



I  
НОВОЕ  
ЕВАНГЕЛИЕ





Портрет Джотто ди Бондоне.  
Иллюстрация из книги Vasari G.  
*Vite de più eccellenti pittori scultori  
ed architetti*. Livorno — Firenze, 1768

Джотто ди Бондоне. Распятие,  
ок. 1317. Капелла Санта Мариа  
дель Арена (часовня Скровеньи),  
Падуя



В самом начале XIV столетия — по-видимому, около 1306 года — некий флорентийский живописец Джотто ди Бондоне по заказу богатого падуанского горожанина Энрико Скровеньи украсил стенными росписями капеллу Санта Мариа дель Арена в Падуе. Мы вправе начать наше изложение эти-ми росписями, ибо хотя они и не являются древней-шими памятниками нового итальянского искусства, знаменующими переход к Возрождению, но тем не менее открывают собой ряд наиболее значительных из сохранившихся до наших дней произведений, в которых новые устремления обрели решающую свою форму.

Падуанскими же росписями можно начать также и обзор творчества Джотто, поскольку фрески в церкви Сан Франческо в Ассизи, приписывавшиеся ему Вазари в качестве якобы наиболее ранних его работ, на самом деле не принадлежат кисти Джотто — в этом ныне уже нет никакого сомнения, — а то, что дошло до нас из его юношеских произведений в Риме, настолько фрагментарно, что едва ли заслуживает внимания. Но в капелле дель Арена нашему взору предстает совершенно зрелое искусство Джотто в блистательных и относительно хорошо сохранившихся произведениях, с удивительной ясностью повествующих о наступлении новой эпохи в понимании европейскими народами художественных проблем.

Величайшая простота здания и заключенного в нем пространства — вот то, что прежде всего

бросается в глаза. Мы рассматриваем сейчас период, представлявший собою высшую ступень в развитии готического стиля, и по сравнению с современными ей постройками к северу от Альп капелла эта могла бы показаться просто убогой. На севере, без всякого сомнения, попытались бы блеснуть сложными планом и пропорциями. Здесь же мы видим скромный зал с нишей для хора (как было принято тогда в Италии), самым простейшим образом перекрытый цилиндрическим сводом. Пластические украшения, игравшие на севере столь значительную роль, здесь почти полностью отсутствуют. Венцом убранства капеллы должны были служить ее росписи.

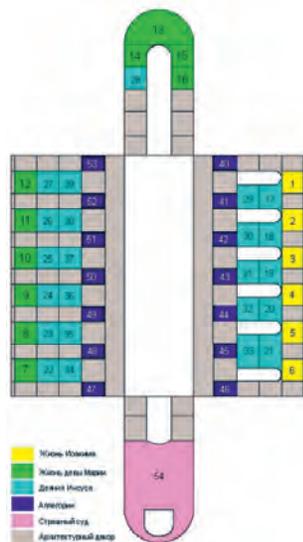
Росписи эти принадлежат к самому значительному из всего, что сохранилось до нашего времени в числе подобных произведений, относящихся ко всему послеевангельскому периоду. Это — повествование на библейские, а отчасти и апокрифические темы из жизни Девы Марии и Иисуса Христа, повествование, опоясывающее стены капеллы несколькими рядами фресок, расположенными друг над другом. Помимо этого, на внутренней стороне фасадной стены находится большое изображение сцены Страшного суда. Темы эти были отнюдь не новы для искусства позднего Средневековья, да и в иконографических схемах сюжетов, составляющих росписи, едва ли найдется нечто подлинно новое, — можно сказать, что схемы эти почти полностью восходят к традиции. Сущность воздействия росписей Джотто делается понятной лишь при более детальном анализе.

Мы знаем, какова была сила воздействия этих росписей в свое время. Древнейшие из свидетельств, дошедших до нас, в первую очередь восхваляют правдоподобие изображений. Но понятие правдоподобия растяжимо: каждое столетие понимает его по-разному. Конечно, это правдоподобие у Джотто



Джотто ди Бондоне. Изгнание Иоакима из храма, между 1303 и 1305. Падуя, капелла Санта Мариа дель Арена

План расположения фресок в капелле Санта Мариа дель Арена, Падуя





Джотто ди Бондоне. Страшный суд, 1306. Падуя, капелла Санта Мария дель Арена



Джотто ди Бондоне. Виночерпий, пробующий вино. Фрагмент фрески «Брак в Кане Галилейской», 1304–1306. Падуя, капелла Санта Мария дель Арена

Джованни Пизано. Распятый Христос, 1300. Лондон, Музей Виктории и Альберта



основывалось не на принятых в наши дни представлениях о верности природе, не на верной передаче действительности во всех ее индивидуальных проявлениях, — и в этом можно убедиться на любом примере. Но и в таком аспекте росписи Джотто представляют немалый прогресс. Джотто умел с гениальной уверенностью воспроизводить человеческое тело в его естественных пропорциях, а временами даже сообщать своим персонажам индивидуальные характеристики. Повсюду мы находим у него такие характернейшие объекты, как выхваченная прямо из жизни жанровая фигура виночерпия, пробующего вино (из «Брака в Кане Галилейской»), или же натюрморт из яств и столовых приборов, разложенных на свадебном столе. Однако совершенно очевидно, что отнюдь не в этих достижениях индивидуальной наблюдательности и не в верности природе при воплощении замысла кроется существеннейшая из особенностей нового стиля. Подобное — и к тому же порою в очень развитой степени — мы находим и у предшественников Джотто, например у Джованни Пизано, или же в современном Джотто французском искусстве, где эти черты проявляются более обильно и ошеломляюще. С другой стороны, как Джотто, так и все его современники без всяких колебаний пренебрегают требованиями индивидуализированной верности природе в тех случаях, когда они руководствуются иными соображениями. Если зал, в котором празднуется свадьба, непропорционален по отношению к фигурам и изображен в своеобразном разрезе, то в других сценах мы обнаружим еще более поразительные явления: горы и деревья написаны словно детской рукой, пастушья хижина настолько мала, что кажутся совершенно непригодными для жилья; иногда же все действие переносится на архитектурную площадку, на которой причудливо сочетаются внешнее и внутреннее пространства и которая вследствие особенностей формы и конструкции представляется вольной игрой по отношению к действительности. Столь же нетрудно обнаружить в отдельных образах типическое, неиндивидуальное в одеяниях и в изображении лиц. Эти особенности — и лежащую в их основе внутреннюю противоречивость восприятия — Джотто разделяет со всем современным ему готическим искусством, и хотя бы только поэтому нельзя ставить ему в заслугу точное

следование чувственному восприятию и искать в этом основную суть его преобразований в живописи.

С точки зрения средневекового искусства величайшее новшество заключалось в композиционном принципе, положенном Джотто в основу каждого своего изображения. Это станет ясным, если мы сравним одну из его фресок с предшествовавшим ей по времени произведением на аналогичный сюжет.

Джованни Пизано также изобразил — в числе рельефов соборной кафедры в Пизе — сцену поругания Христа, создав великолепную, полную драматизма группу, в которой, однако, нам приходится с трудом выискивать Христа в необозримом хаосе фигур. Действительно, на рельефе представлены различные моменты Страстей Христовых, причем соседство их столь тесно как по вертикали, так и по горизонтали, что весь фон покрыт мешающими друг другу персонажами, расположенными так, что фигуры в верхнем ряду словно бы стоят на головах фигур нижнего ряда, а единство естественной пространственной связи играет для художника столь же незначительную роль, что и естественная протяженность сцены в глубину. Здесь по-прежнему господствует — несмотря на все достижения наблюдательности и пластического оживления — все та же средневековая система композиционного сочетания, связывающая, правда, фигуры отнюдь не произвольным образом (как предполагалось некогда), но исходящая из совершенно иных художественных принципов, чем те, которые стремятся раскрыть естественную связь предметов в пространстве и добиться благодаря этому цельности впечатления.

Джотто, напротив, заменяет беспорядочное изобилие единым изолированным действием, которое он изображает так, словно оно происходит у него перед глазами на некой сценической площадке. Последовательное проведение этого принципа знаменовало, таким образом, великие и решающие нововведения:

1. Этим в первую очередь была достигнута определенная объективизация взаимоотношений меж-



Джованни Пизано. Барельеф соборной кафедры «Распятие», ок. 1315. Пиза



Джотто ди Бондоне. Стигматизация святого Франциска, ок. 1297–1299. Париж, Лувр

ду изображающим художником (или воспринимающим данное изображение субъектом) и изображенным объектом. Средневековый художник мог свободно комбинировать элементы изображения независимо от некоей единой — реальной или воображаемой — точки наблюдения, следуя при этом либо особенностям содержания, либо отвлеченным идеям, с которыми это содержание связывалось, — Джотто же сделал эту связь зависимой от противопоставления наблюдателя изображаемой сцене и заложил тем самым основу для всего последующего развития живописи.

2. Второе принципиальное нововведение основано на положении фигур в пространстве. Со времени раннего Средневековья фигуры в живописных изображениях всегда были в большей или меньшей степени оторваны от земли. Даже в тех случаях, когда они стоят на твердой почве или на пьедестале, одни из них приподнимаются на цыпочках, стоят *in punta dei piedi*<sup>\*</sup>, другие свободно парят в безграничном пространстве, третьи же, в свою очередь, передвигаются или стоят, не обнаруживая

при этом всей тяжести своего тела, на узкой полоске земли или на острой грани обрамления картин. Этот способ изображения обусловлен стремлением придать фигурам надматериальность, оторванность от всего земного, причем это стремление оказывало воздействие на живопись в течение длительного времени; еще Джованни Пизано ограничивается узкой полоской земли под ногами своих фигур. Джотто же располагает свои живописные изображения на горизонтальной поверхности, простирающейся в глубину пространства. Впервые со времен Античности фигуры твердо стоят на земле во всех изображенных естественных ситуациях с такой последовательностью, благодаря чему их свободное трехмерное бытие приобретает значение центральной и фундаментальной художественной проблемы и наряду с этим гораздо более тесно связывается, чем это было до сих пор, с силой естественной тяжести как непременным условием. Правда, в этом отношении у Джотто временами встречается

\* На носках (*итал.*).



Джотто ди Бондоне.  
Смерть дворянина из Челано, 1300.  
Ассизи, церковь Сан Франческо



Мастер Сан Франческо Барди.  
Святой Франциск и сцены из его  
жизни, 1250–1270. Флоренция,  
церковь Санта Кроче

еще некоторая неловкость, но принцип налицо, а именно это и является решающим.

3. В последовательном продвижении по этому пути Джотто возводит не только естественную пространственную базу для фигур, но и всю пространственную зону, в которой они находятся (то есть определенную естественную обусловленность), в неотъемлемую норму всякой живописной композиции. Именно это и было достижением греков, положивших в основу живописного изображения материального мира естественную связь вещей в качестве принципиальной нормы, благодаря чему живопись соответственно и получила свое обоснование и наиболее существенное содержание на будущее — точно так же как и естественные науки благодаря греческой философии. Средневековое искусство отвернулось от этого греческого понимания живописи, господствовавшего на протяжении всей классической древности, заменив естественную связь вещей связью идеальной, основанной на неких ирреальных отношениях и законах. Поэтому античные формы, внутренне связанные с живописной реконструкцией пространства, распались на свои составные части: интерьер или пейзаж изображаются по большей части лишь тогда, когда этого безусловно требует содержание повествования или же иллюстрируемый текст, да и то в этих случаях изображение обычно ограничивается бессвязными или совершенно схематичными намеками, призванными служить лишь своего рода комментариями к действию, которое протекает в идеальном пространстве. Однако у Джотто нет ни одного изображения, где действие не являлось бы интегрирующей частью связного пространственного отрезка. В сценах на открытом воздухе мы постоянно находим ландшафт в качестве сценической площадки изображаемого события, в сценах же, происходящих в закрытом помещении, интерьер всегда служит композиционным фактором, призванным координировать фигуры.

*Джотто ди Бондоне. Сон Иоакима, 1303–1305. Падуя, капелла дель Арена*





Джотто ди Бондоне. Христос перед Каиафой, 1305. Падуя, капелла дель Арена



Ян Стен. Танцующая пара, 1663. Вашингтон, Национальная галерея искусства



Фреска со схемой базилики Святого Петра в Ватикане, IV–XVI вв.



Базилика Святого Павла за городскими стенами, VI в. Рим

Естественно, что такое понимание должно было оказать серьезное воздействие и на другие изобразительные моменты. В числе наиболее важных последствий этого процесса можно назвать появление проблемы перспективного построения пространства, не игравшей никакой роли в Средние века, а теперь вновь ставшей актуальной и определившей новые пути развития. Наряду с этой проблемой приобрели значение и задачи объемной моделировки и воспроизведения цвета, охватывающие все живописное единство в целом. Одним словом: то были все последствия *in pice*<sup>\*</sup>, вытекавшие из изображения определенной пространственной зоны как зримого и вещественного единства.

Так благодаря этому для живописи возникли предпосылки и цели построения картин, которыми она некогда была обязана грекам и которые отныне должны были явиться необходимыми исходными точками ее дальнейшего развития. Проницательное замечание Буркхардта о том, что без Джотто Ян Стен был бы иным и, по всей вероятности, менее значительным, можно было бы распространить на всю новую живопись.

Теперь мы должны задать вопрос: каким образом Джотто пришел к этим новшествам?

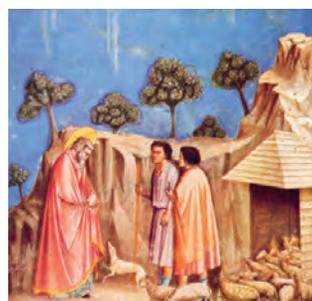
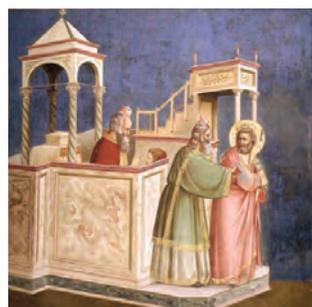
Источник их установить нетрудно. Никто не поверит, что столь значительные находки дважды совершаются в истории спонтанно и независимо друг от друга. Это маловероятно хотя бы потому, что у Джотто было немало возможностей познакомиться с античными пространственными построениями. Во времена Джотто еще оставались в целости циклы росписей, созданные в период раннего христианства, — в том числе и те, что ныне не существуют более, и в которых, как мы знаем, еще были выражены нормы живописи, достигнутые Античностью, — такие, как, например, большие циклы росписей в старом соборе Святого Петра и в базилике Сан Паоло fuori ле Мура. К тому же античные композиционные приемы пусть хотя бы и в зачаточном виде, но сохранились в средневековом художественном обиходе и в живой практике вплоть до XIV столетия: в искусстве греческого Востока, влияние которого уже в XIII столетии, без сомнения, привело к заимствованию на

\* В зародыше (лат.).

Западе определенных схем в изображении пейзажей и интерьеров.

Следовательно, прототипы эти существовали задолго до рассматриваемого периода, так что теперь у нас возникает вопрос: почему же они оказали столь решающее воздействие на изображение пространственных связей именно в начале XIV столетия и именно в Италии? Этот вопрос, впрочем, затрагивает иные особенности искусства Джотто.

Уяснить эти особенности позволит нам анализ соотношения фресок Джотто с реальной действительностью и с художественной абстракцией. Здесь мы сталкиваемся с двумя характерными явлениями. Наиболее поразительным из них представляется новый художественный принцип, который с полной очевидностью проявляется в согласованности общей композиции. В распределении фигур в пределах одной фрески выражается совершенно явственный умысел художника, заключающийся в том, что каждая из фигур соотносена с целым и благодаря этому осуществляет определенную функцию. Выберем пример, который, быть может, является наиболее простым и в то же время принадлежит к числу наиболее прекрасных: «Встреча у Золотых ворот». Согласно легенде, Иоаким был бездетным, и по этой причине первосвященник изгнал его из храма. В отчаянии Иоаким вернулся к своим пастухам и в течение сорока дней предавался молитвам и посту. Тогда к нему явился ангел Господний и возвестил, что Бог избавляет его от горести: пусть Иоаким возвращается, ибо Анна, жена его, дарует жизнь младенцу. В восторге Иоаким спешит обратно в город. Анна, также получившая от ангела благую весть, идет навстречу мужу — и у Золотых ворот Иерусалима супруги сталкиваются и приветствуют друг друга, взволнованные до глубины души. Эту историю Джотто проиллюстрировал в пяти фресках, рассматривая ее как пролог к жизни Иисуса Христа и Девы Марии, и завершил весь цикл встречей у Золотых ворот. В этой фреске все элементы формы соразмерены Джотто с величайшим искусством так, чтобы в сознание зрителя проникло наиболее существенное и по-человечески захватывающее в этом событии: сама встреча и радостное приветствие после долгой разлуки. При этом определяющую роль в композиции играют три фактора. Наиболее значителен из них момент



◀ Джотто ди Бондоне. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена

◀ Джотто ди Бондоне. Изгнание Иоакима из храма, Иоаким среди пастухов, Благовещение святой Анны, Жертвоприношение Иоакима, 1304–1306. Фрески капеллы дель Арена. Падуя



Джотто ди Бондоне. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена. Фрагмент

покоя, статической устойчивости: мощные широкие ворота, под аркой которых изображена странная фигура в черной накидке; ее принято называть кормилицей Анны, но, так или иначе, она кажется безучастной зрительницей. В противовес этому спокойному расчленению композиции само событие показано в двойном движении. Из ворот быстрыми шагами выходят женщины, теснясь возле неподвижно стоящей фигуры, и их движение направлено навстречу приближающемуся Иоакиму и его спутнику. Это противопоставление усиливается благодаря наклону, приданному телу старца и фигуре пастуха, перерезанной обрамлением фрески, а также пространственной паузе между пастухом и Иоакимом. В то же время центральное положение супружеской четы подчеркивается и с правой стороны (интервалом между Анной и находящейся позади нее молодой женщиной). Таким образом, здесь все пребывает в одухотворенной взаимосвязи друг с другом и с центральным эпизодом повествования, причем выразительность и убедительность художественного истолкования этого события достигает наивысшей степени благодаря столь тонко обдуманному построению.

Однако мы можем наблюдать этот принцип внутренней художественной упорядоченности не только в характере воссоздания события, но и в чисто формальном распределении компонентов изображения и в их отношении к форме и плоскости. Вся площадь фрески так удивительно заполнена воротами и фигурами, что нигде не возникает безжизненной немой пустоты! Ясность и выразительность любой части изображения столь же мало страдают от сжатости или бессвязности масс. Здесь все воспроизведено в соответствии с действительностью, все внутренне обусловлено и при этом неразрывно связано чудесным ритмом плоскостей и форм, линий и движений, в то же время — художественно и проникновенно одушевлено и монументализировано, подобно тому как (если только так можно выразиться) высокий замысел эпического построения «Божественной комедии» воплощается в ней посредством стихотворной формы.

Таким образом, все эти достижения характеризуются глубоко понятой художественной закономерностью, и при этом — закономерностью совершенно иного характера, чем та, что господствовала



в готическом искусстве. В готическом искусстве сила воплощения питалась двумя источниками. С одной стороны, его живописные творения коренились в идеальном мире, чистейшим выражением которого были огромные соборы с их архитектурным, пластическим и художественным убранством. Здесь в процессе возникновения форм были действенными силы, формообразующая мощь которых стремилась возвыситься над пределами любого единичного явления, обусловленного своим земным бытием; эти силы господствовали всюду — от статуй, украшавших стены порталов, вплоть до последнего фиала, до самой незначительной линии — и принципиально преодолевали любую земную обусловленность. Фигуры и формы в готическом искусстве не только представляют собой воспроизведение природных прототипов, но — в то же время и в равной степени — являются образцами вневременной, беспредельной абстракции, управляемой магическими силами и отрешенной от всего земного; эти фи-

Дуомо. Милан. 1816. Лондон, Национальный морской музей

Дуомо. Сиена. Гравюра в книге: Strafforello G. La patria, geografia dell'Italia. Province di Arezzo, Grosseto, Siena. Torino Unione Tipografico-Editrice, 1895



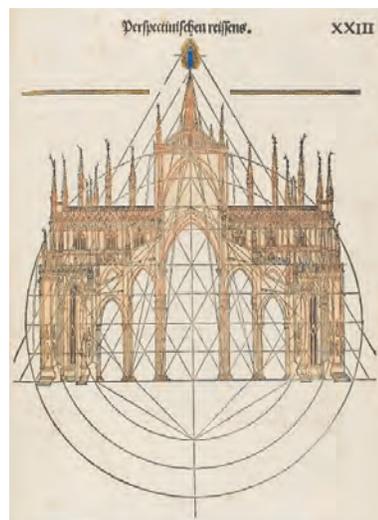
гуры и формы складываются в симфонию, неукротимо вздымающуюся к небесам. Но даже и в этих идеальных творениях, где сверхъестественное начало сочетается с земным, реальная действительность также получила возможность свидетельствовать о Божественной мощи и благодати, обретая тем самым право на существование, — и поэтому здесь наряду с общим идеальным стилем развился индивидуализирующий натурализм. Оба момента, таким образом, были субъективными. В противовес этому художественная закономерность, положенная в основу композиций Джотто, выражается не в идеальной системе, лежащей

*Джотто ди Бондоне. Исаак отвергает Исава, ок. 1292–1294. Ассизи, капелла Сан Мартино в Нижней церкви Сан Франческо*



по ту сторону живописных изображений, не в богословски-трансцендентном истолковании мира, но в естественной связи вещей. Или же, иными словами, в естественной объективной закономерности, познаваемой с помощью жизненного опыта и чувственного восприятия. То, о чем повествует нам Джотто, должно воздействовать исключительно на наше чувственное восприятие. И, однако, он стремится достичь этой цели не посредством точной естественнонаучной передачи действительности, но путем переработки ее в типическую нормативную истину, которая показывает нам не единичное и случайное, но всеприемлемое и вседейственное, возведенное в художественный принцип.

Иными словами, стиль Джотто был стилем идеальным. Но этот идеальный стиль проистекал не из некой иррациональной идеальности, как в готическом искусстве, — он был лишь художественной парафразой и преображением, монументализацией чувственной действительности, то есть тем, к чему стремилось античное искусство. Таким образом, значение искусства Джотто заключалось в том, что оно принципиально восстановило это античное отношение к окружающему миру. И все же восприятие



Иоганн Петреус. Схема Миланского собора, 1547. Милан



Мозаика из дома трагического поэта в Помпеях. I в. н. э. Неаполь, Национальный археологический музей

Джотто отлично и от классического. В античную эпоху художественные воззрения и формальные достижения искусства развивались в нерасторжимой связи с мифом, с персонифицированной и идеализированной природой, так что дальнейшее развитие искусства было в то же время и дальнейшим развитием его художественно объективизирующего религиозного содержания и заключавшегося в нем понимания природы. Одновременно с достижением преобладания духовного начала в христианском искусстве изменилось и это соотношение — но теперь последующие изменения начали происходить в Италии: здесь искусство заняло равноправное место рядом с природой и религией в качестве противопоставляемой им обеим самостоятельной третьей категории, в качестве самодовлеющего мира, в котором фантазия создает собственные ценности и начинает утверждать собственные формальные задачи.

Начался этот процесс еще до Джотто. В создании величественной средневековой трансцендентной системы истолкования и построения Вселенной, в разработке средневековой теологии и гносеологии — и в формировании цельного мирозерцания, сочетающегося с этими основами, — Италия принимает столь же незначительное участие, что и во всем процессе развития готического искусства. Поэтому с точки зрения этого искусства и с учетом его мощного становления в период XI—XIV столетий итальянское искусство может показаться нам отсталым и находящимся в упадке. Но зато итальянцы, в отличие от их северных соседей, чья духовная деятельность была полностью проникнута метафизическими идеалами, сохранили (подобно семитическим народам) из реальных знаний Античности мощные остатки формальной культуры. Мы можем наблюдать влияние этой культуры в рудиментах светской образованности — рудиментах хотя и чрезвычайно убогих, но тем не менее представляющих собой последний отблеск не тронутого христианством позднеантичного идеала образования, сложившегося в риторических школах; влияние этой культуры проявляется также и в понимании правовых понятий и вообще в предпочтении, оказываемом изучению правовых дисциплин, в трезвом хозяйственно-практическом умонастроении, столь далеком от изобилия душевных порывов у средневекового человека

на севере, и, наконец, — далеко не в последнюю очередь — в итальянском искусстве. И культура эта представится нам в совершенно ином свете, если мы будем судить о ней не в масштабах северной готики, но попытаемся приложить к ней ее собственные.

Уже в XII и XIII столетиях архитектурные, пластические и живописные формы обретают в итальянском искусстве определенную самостоятельную жизнь, обусловленную автономными интересами. Об этом свидетельствуют постройки так называемого флорентийского Проторенессанса, рельефы Никколо Пизано, фрески Пьетро Каваллини. В противоположность строительству на севере флорентийские архитекторы в XII и XIII столетиях отказываются от комплекса форм, безгранично устремленных ввысь и подчиненных не естественным материальным предпосылкам, но силам, возвышающимся над ними. Колонны с балками перекрытия в классической функции, выражающей равновесие нагрузки и опоры, устойчивость пропорций, благозвучие плоскостей, введение в обиход действенных форм, отвечающих естественным функциям и усиленному стремлению выявить пластический образ и настроение, — все это возникло не только как подражание классическим образцам (что, кстати говоря, происходило от случая к случаю



Никколо Пизано. Утверждение ордена проповедников Иннокентия III, 1264. Болонья, гробница святого Доминика

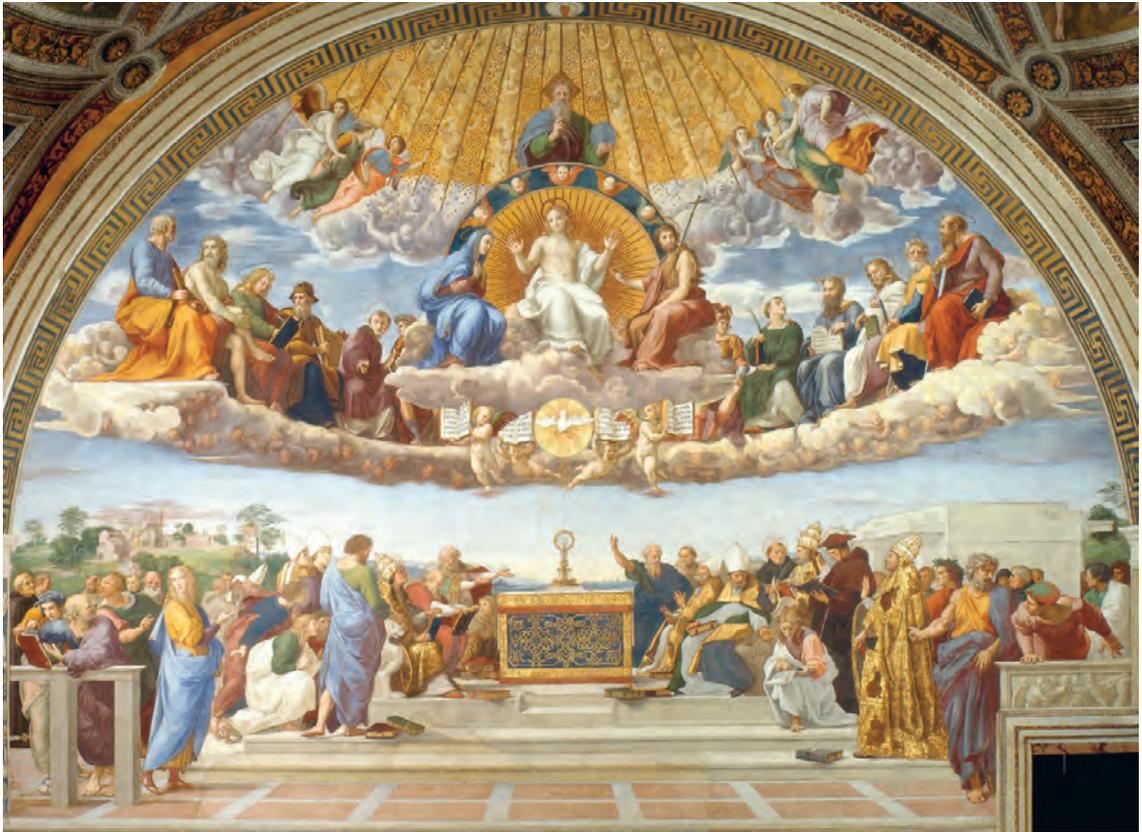


Пьетро Каваллини. Страшный суд, 1290-е. Рим, Санта Чечилия ин Трастевере

и ранее), но стало теперь одновременно и проблемой искусства, к которой необходимо стремиться ради нее самой и которую необходимо исследовать и развивать.

Точно так же обстояло дело с задачами пластического искусства у Никколо Пизано, пожалуй едва ли не первого из тех, кто в послепантичную эпоху до некоторой степени осознал значение замкнутой в себе пластической формы и рельефной композиции, а наряду с этим — и художественный смысл античной

одежды, принципы формирования типов и сущность классического пафоса. И подобно ему великий римский живописец Пьетро Каваллини стал отчетливо и осознанно стремиться к подчиненной определенным закономерностям, ритмически расчлененной композиции, начав писать пейзажные фоны и интерьеры более целостно, чем его предшественники. В изображении человеческих голов Каваллини приближается к античному идеалу красоты, и его монументальные фигуры могли бы сойти за дальних предков фигур в Станце делла Сеньятура.



Рафаэль Санти. Диспута,  
1509—1510. Ватикан,  
Станца делла Сеньятура

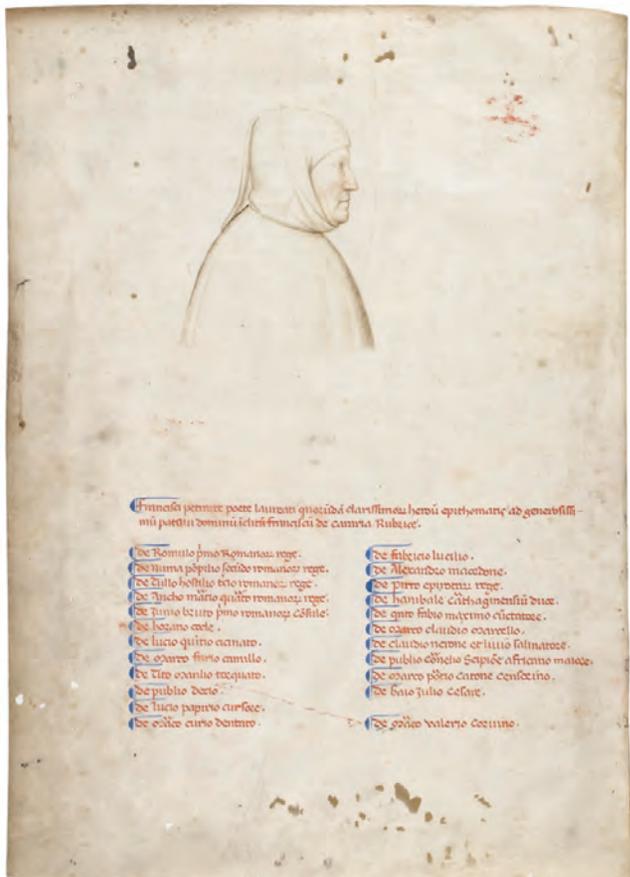
Таким образом, рудименты древнего классического понимания объективной самодовлеющей красоты и естественной убедительности форм словно бы исподволь снова возымели значение в Италии по мере того, как вся духовная жизнь — а это явление общеевропейское в XII и XIII столетиях — обратилась к частичному признанию этих рудиментов. Однако подобное обращение в XII столетии было еще во многих отношениях ограниченным; оно находило выражение

лишь в отдельных симптоматических явлениях, развитие которых еще не было доведено до ясного осознания и не успело обрести универсальную органическую связь со всеми разнородными элементами. Гениальное же деяние Джотто именно в том и заключалось, что из всех явлений, находившихся в зачаточном состоянии, он создал универсальный художественный принцип, в полной мере развитый в своих целях, посылках и средствах. При этом Джотто отвернулся как от средневекового натуралистического, так и от средневекового идеалистического мирозерцания и вследствие этого создал произведения, в корне отличные от всего, что было достигнуто искусством предшествующего периода. Каждая из фресок Джотто — это целостный мир, и хотя при воплощении событий в нем находит свое выражение господство сверхъестественных сил, но тем не менее художественная реконструкция этих событий во фреске повинуетея собственным законам, определяющим значимость фигур, их воплощение, размещение в пространстве и взаимосвязь. Благодаря этим законам здесь во всем достигаются наглядность и убедительность, принципиально по-новому воздействующие на зрителя и лишь весьма условно связанные с реальной действительностью. Современники должны были воспринимать как волшебство то, что великий художник, исходивший из древних священных легенд, разворачивал перед их глазами подобное повествование, наполненное явлениями или событиями, повествование, где из сырого материала чувственного опыта создавались формы и сочетания, бывшие (по сравнению с перипетиями повседневной действительности) откровениями типических истин и связей, в основу которых было положено чувственное восприятие, вследствие чего становилось возможным перевести повествование в сферу ясного и убедительного воспроизведения господствующих в природе формальных сил и их причинных связующих закономерностей.

Благодаря этому искусство приобретало новое место в духовной жизни: оно уже переставало служить лишь комментатором христианского мировоззрения, — отныне художественная форма как таковая становилась драгоценным духовным достоянием человеческой жизни. Подобная внутренняя ценность формы еще явственнее, быть может, заметна в литературе



*Джотто ди Бондоне. Воскресение, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена*



Содержание «Книги о знаменитых мужах» Франческо Петрарки с портретом автора, 1379



Неизвестный мастер.  
Дом Франческо Петрарки,  
Лаура и поэт. XIV–XIX вв.

этого периода, чем в искусстве. Здесь Петрарка сыграл роль, аналогичную роли Джотто в искусстве изобразительном. В средневековую эпоху художественная форма являлась лишь коррелятом своей общедуховной или чисто предметной ценности, она не обладала в силу этого ни самостоятельным значением, ни самостоятельными задачами и поэтому была всегда более или менее типической; Петрарка же возвысил художественную форму до уровня самостоятельной задачи и сути любого художественного творения — вначале, пожалуй, скорее условно, но тем не менее уже достаточно решительно. В соответствии с этим изменилось и положение творца в искусстве: поэт из ярмарочного певца превратился в пророка, художник из ремесленника — в героя и вождя своего народа. Но и произведение искусства приобрело новую роль. Оно перестало быть зеркальным отражением трансцен-

дентных предпосылок и начало черпать из источника чувственного опыта, вызывая вследствие этого у зрителя впечатление ясного раскрепощающего и вдохновляющего разъяснения окружающего мира и духовного овладения им. К двум мирам, владевшим в средневековую эпоху волей, чувствами и помыслами человека, — к миру ограниченному и посюстороннему и к миру непреходящему и потустороннему — прибавился третий мир: мир художественной концепции, следующий собственным законам и несущий в себе самом свои задачи, цели и масштабы. Это и есть начало Возрождения; в этом осознании и в открытом признании автономности полета фантазии как исконной самостоятельной задачи искусства и крылась та перемена, которая должна была показаться писателям XV и XVI столетий, ставшим свидетелями ее последствий, подлинным обновлением искусства и возвращением к истинной доктрине, к принципам, утраченным за время Средневековья. «Commu[n]io

l'Arte della pictura a sormontare in Etruria in una villa allato alla citta di Firenze»\* — ясно и недвусмысленно писал Гиберти так, как пишут только о фактах, не подлежащих сомнению. Учитывая наличие многочисленных памятников, бесспорно известных Гиберти, высказывание это могло бы показаться нам непонятным, если бы речь здесь не шла именно о новом понимании живописи.

И именно в этом же смысле рассматривая творчество Джотто, мы уже с полным правом можем говорить о возрождении искусства, о Ренессансе, приведшем к тому, что определенные универсальные достижения классической эпохи вновь стали достоянием искусства в качестве норм живописной композиции. Однако при этом значение приобретают не только объективизация отношений между зрителем и изображением, не только связь фигур с поверхностью земли, цельность пространственных отношений и продуманность композиции, но и другие моменты.

Рассмотрим «Поклонение волхвов». Каждая из фигур этой фрески в отдельности оказывает на зрителя такое же пространственное воздействие, что и вся композиция в целом. Хотя фигуры здесь теснятся на узкой сценической площадке (что, на наш современный взгляд, выглядит довольно примитивно), но, однако, несмотря на это ограничение, каждая из них кажется самостоятельным материальным трехмерным телом, живым организмом, а отнюдь не неодушевленной массой. В этом и заключаются две новые важные группы художественных проблем, волновавших умы на протяжении всей эпохи Возрождения.

Начнем с пластического воздействия фигур. Примером здесь может послужить сопоставление иконы, изображающей святого Франциска из Санта

\* «Искусство живописи начало возвышаться в Этрурии, в одной соседней с городом Флоренцией деревне» (итал.). Дворжак цитирует здесь фразу, с которой начинается рассказ о Джотто во «II Комментарий» Лоренцо Гиберти: «Искусство живописи начало возвышаться в Этрурии, в одной соседней с городом Флоренцией деревне, которая называлась Веспиньяно. Родился мальчик удивительного таланта. Он рисовал с натуры овцу. Живописец Чимабуэ, проходя по дороге в Болонью, увидел мальчика, сидящего на земле и рисующего на каменной плите овцу. Он чрезвычайно удивился мальчику, так как тот в столь малых летах мог делать так хорошо. Видя, что тот обладает искусством от природы, он спросил мальчика, как его имя. Тот сказал в ответ: „По имени меня зовут Джотто; имя моего отца — Бондони, и он живет в этом доме, неподалеку“. Чимабуэ пошел с Джотто к отцу, был очень хорошо принят, попросил мальчика у отца, а отец был очень беден: он уступил мальчика Чимабуэ, а Чимабуэ увел с собой Джотто. Джотто стал учеником Чимабуэ, придерживался греческой манеры и в этой манере приобрел в Этрурии огромную известность. Джотто стал велик в искусстве живописи» (Гиберти Л. *Commentarii*. М., 1938. С. 17—18). Под Этрурией Гиберти подразумевает Тоскану.



Лоренцо Гиберти. Иллюстрация из книги Vasari G. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*. Livorno — Firenze, 1768



Джотто ди Бондоне. Обручение святого Франциска с бедностью, 1316—1318. Ассизи, Санта Мария дельи Анджели



Джотто ди Бондоне. Аллегория  
Правосудия, ок. 1305. Падуя,  
капелла дель Арена

Мария дельи Анджели в Ассизи, с «Правосудием» из капеллы дель Арена. Икона XII столетия представляется еще покорно следующей канонам средневекового восприятия, словно бы проецировавшего тела на отдаленную поверхность изображения так, что они кажутся нам бестелесными и плоскими призраками, парящими в безграничном пространстве. По сравнению с этим фантомом «Правосудие» воздействует на зрителя как античная статуя. Благодаря тому что фигура Правосудия включена в своего рода камеру, ее телесность повсюду приобретает твердую опору; но и независимо от этого выпуклость этой фигуры, сила, с которой она вытесняет пространство, доходят до нашего сознания с тем большей непосредственностью и внушительностью.

Однако в этом заключалось не только новое восприятие, но и новая проблема. Каждое тело демонстрирует зрителю бесконечную полноту пластических возможностей выражения, и если изображать его с учетом его сверхиндивидуального типического воздействия, то возможности эти, безусловно, подлежат отбору и должны быть включены в последовательную систему. Средневековье руководствовалось в этом вопросе большим или меньшим приближением воспроизводимых тел к определенным основным абстракт-



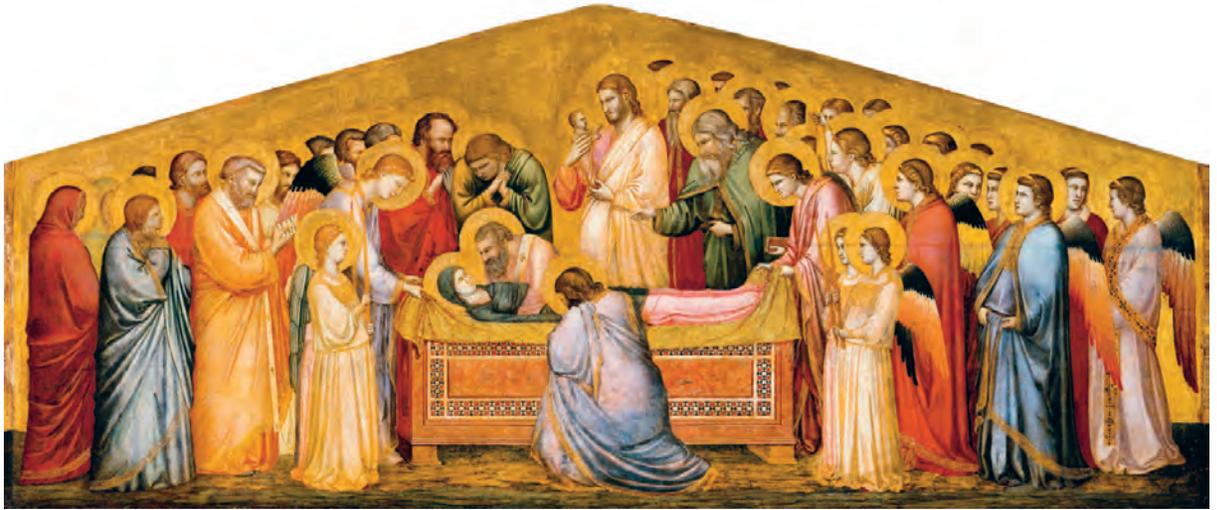
Джотто ди Бондоне.  
Оплакивание Христа, 1306.  
Падуя, капелла дель Арена

ным типам; теперь же суть проблемы заключалась в выражении чувственного содержания, и поэтому был избран принцип, господствовавший уже в античную эпоху и состоявший в том, что при живописном воплощении пластические формы воспроизводились в их отношении к предполагаемой основной плоскости, то есть, иными словами, формы эти должны были восприниматься как рельеф. В этом рельефном воздействии, в четком напластовании фигур и форм на некой основной плоскости («Искушение») или же на нескольких основных плоскостях («Оплакивание Христа») и заключалась одна из важнейших тайн искусства Джотто, и этот «rilievo» оставался вплоть до Леонардо и Микеланджело средоточием всего дальнейшего прогресса живописи.

Рельеф требовал двух условий. Прежде всего — развитого понимания пластической характеристики, то есть таких художественных средств выражения, которые были бы способны сообщить наглядность естественной телесности и выпуклости объектов. Прогресс, достигнутый в этом отношении благодаря мастерству Джотто и являющийся подлинным переворотом в искусстве, особенно отчетливо наблюдается в задрапированных фигурах капеллы дель Арена. Вместо неумеренного пластического изобилия, характерного для произведений Никколо или Джованни Пизано, у Джотто проявляется целенаправленное чувство меры; большие плоскости чередуются с редкими выступами складок одежды или же с невиданными по своей энергии и выразительности линиями, — здесь все использовано чрезвычайно экономно, но отобрано таким образом, что у зрителя с величайшей настоятельностью возникают абсолютно естественные пространственные представления. Как гениальны в этом отношении фигуры, обращенные к зрителю спиной, с особым пристрастием избираемые Джотто для того, чтобы, во-первых, достигнуть необходимого впечатления объемности фигур, а во-вторых, — это самое важное! — добиться чередования пластических и плоскостных элементов, причем исходной позицией для этого чередования и служат широкие спокойные плоскости. Подобную же функцию осуществляют и фигуры, полностью изображенные в профиль, — Джотто первым ввел их в живопись вопреки средневековым традициям; эти фигуры — помимо того что



Джотто ди Бондоне. Предательство Иуды, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена

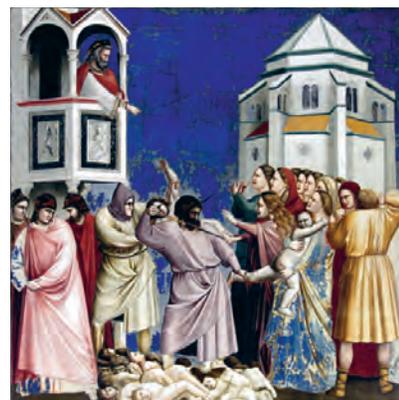


Джотто ди Бондоне.  
Погребение Марии, 1310.  
Берлинская картинная галерея

благодаря им достигается отчетливость группировки — имеют еще и то преимущество, что в высшей степени содействуют созданию впечатления рельефности. Однако, невзирая на такого рода вспомогательные средства общего характера, у Джотто встречаются фигуры, которые при всей скованности комплекса составляющих их форм должны быть причислены к величайшим откровениям пластической фантазии и сочтены парадигмами отнюдь не случайных наблюдений, но именно пластичности самих тел или, точнее говоря, живописной способности выражения пластичности при помощи абстракции и синтеза более правдиво, чем путем следования конкретной модели. И парадигмы эти навсегда остались образцами для нового итальянского искусства эпохи Возрождения на самой заре его возникновения, подобно тому как эту же роль на заре греческого искусства сыграли творения V столетия до нашей эры.

Это мастерство было бы немислимым без глубокого понимания человеческого тела. И в этом отношении Джотто также предвещает новую эпоху. Утверждение это может показаться парадоксальным, если вспомнить фигуры Джотто, по большей части полностью задрапированные и воспринимаемые подчас как какие-то мешки. Нагота у Джотто играет не более значительную роль, чем во всем средневековом искусстве, а анализ и воспроизведение определенных форм человеческого тела — например, суставов — встречается в его творчестве реже, без сомнения, чем у Джованни Пизано. Не пользуясь, в отличие от Джо-

ванни Пизано, одеяниями, так плотно облегающими тело, что они ясно обрисовывают его форму, Джотто, однако, столь мастерски и столь последовательно выразил взаимосвязь между определенной естественной позой тела и ее внешним проявлением, как ни один художник до него со времен Античности. В этом прежде всего и заключается особенность характеристики выражения телесности у Джотто. Тип фигур, находившийся в зависимости от основной идеальной тенденции средневекового искусства, был в романский период — например, у Никколо Пизано — коренастым и грузным, а в готический период — например, у Джованни Пизано — легким, стройным и грациозным. Но у Джотто наличествует целая шкала решений, используемых в зависимости от характера и роли изображаемого персонажа или же от ситуации, в которой его персонажи находятся. Так, мы находим у Джотто (подчеркнем вначале резкие контрасты) наряду с персонажами, выражающими неукротимую энергию в «Избиении младенцев», восхитительно легко и грациозно парящие фигуры в сонме ангелов из «Страшного суда». Здесь почти детская нежность членов тела сочетается с мотивами покоя и движения, выражающими преодоление естественной тяжести тела — и в то



Джотто ди Бондоне.  
Избиение младенцев, ок. 1305.  
Падуя, капелла дель Арена

Джотто ди Бондоне. Страшный суд, 1306. Падуя, капелла дель Арена. Фрагмент



Джотто ди Бондоне. Оплакивание Христа, 1306. Падуя, капелла дель Арена

Джотто ди Бондоне. Свадебное шествие Марии, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена



же время с особой очевидностью обнаруживающими ту поистине новую свободу, которую Джотто придал человеческой фигуре посредством варьирования общих типов своих фигур. Но и помимо резких контрастов фрески Джотто демонстрируют нам примеры классического овладения проблемой показа фигур в их своеобразном и в то же время — универсальном основном характере. Где в средневековом искусстве до Джотто встречались фигуры, которые с точки зрения соразмерности пропорций или же воплощения телесной активности при соблюдении величавого покоя могли бы сравниться со столь же торжественно, сколь и грациозно и плавно ступающими женщинами в «Свадебном шествии Марии»? С этим прочувствованным умением характеризовать фигуры в зависимости от их возраста, роли, значения и действий сочетается, кроме того, не меньшее мастерство естественного оживления тел. Как ясно выражены, например, в массивных фигурах «Избиения младенцев» позы и движения тел, несмотря на то что они полностью закутаны в одеяния! И это удается Джотто при передаче не только подобных выразительных и броских мотивов поз, но и гораздо более сложных видов движения: от удивительно переданного смирения коленопреклоненной Мадонны в «Благовещении» или же склонившейся в горести группы тел («Оплакивание») вплоть до поспешного отступления изгнанных из храма торговцев перед Христом или печальной поступи отчаявшегося Иоакима и участливого приема его пастухами. Если мы примем во внимание, сколько несказанных усилий и неустанного труда при изуче-

нии естественных членений человеческого тела было затронуто итальянскими художниками XV столетия для достижения убедительности в передаче гораздо более простых мотивов покоя и движения, то мы вправе спросить себя: каким образом Джотто, столь чуждый подобным изысканиям, Джотто, чье познание человеческого тела было, соответственно, чрезвычайно ограниченным, — каким образом он мог со столь высоким мастерством изображать наиболее характерные и существенные элементы движения? Джотто справляется со своей задачей при помощи простейших средств. Рассмотрим в качестве примера сложный мотив — фигуру святой Анны, склоняющейся в поклоне при восхождении в храм. Несколько энергичных линий, тщательный выбор складок и их расположения в соответствии с устремлением тела в двух направлениях — и это все. Можно было бы сказать, что здесь проявляется скорее безошибочная уверенность при отборе существеннейшего из наблюдений, чем наличие комплекса искусных предварительных набросков, что здесь больше чувства естественности и логичности, больше избирательного чувства при выборе единственно возможного решения, чем ревностных изысканий и детальной индукции. Обычно дело изображается таким образом, будто благодаря постоянным наблюдениям над природой и благодаря росту уверенности в ее передаче мотивы постановки тела и воспроизведения его движений становятся богаче и естественней. В данном случае об этом не может быть и речи. Как раз напротив: совершенно внезапно, словно бы одним махом, живопись обогатилась благодаря мастерству Джотто чувством покоя и движения. Решающим в этой области оказался не прогресс в наблюдениях, но дар предвидения гениального художника, проложившего новые пути в искусстве изображения человеческой фигуры.

В чем же это выразилось? Ни в чем ином, как в возврате к статуарной проблеме античного искусства. И у готики были свои статуарные проблемы, которые, однако, были двояко обусловлены: с одной стороны, органической связью статуи с архитектурой, причем закономерности, господствовавшие над последней, играли решающую роль при определении характера украшавших ее изваяний; с другой же стороны, закономерности эти (как не раз уже отмечалось



Джотто ди Бондоне. Рождество, 1304–1306. Падуя, капелла дель Арена

Джотто ди Бондоне.  
Страшный суд, 1306. Падуя,  
капелла дель Арена. Фрагмент



выше) были не выражением естественных процессов, а проявлением властвующих сверхъестественных сил. Джотто отошел от такого понимания статуарной проблемы и вернулся к классическому восприятию, воссоздающему и изображающему тела во всех мотивах покоя и движения так, что они являются зеркальным отражением господствующих над ними физических и психических сил. Этот возврат к классическому восприятию был основан не на простом следовании античным образцам, — здесь непосредственно возродилось само античное восприятие. И таким образом предвидение художника даровало искусству не готовые решения, но новые задачи.

Поэтому и в данном отношении искусство Джотто означает нечто большее, чем просто достижение в естественном оживлении и очеловечивании фигур. В образах Джотто воплощались новое понимание монументальности и в то же время новый идеал красоты, основывающийся не на сочетании духовного, индивидуального с этическими абстракциями, как

в готическом искусстве, но (и этому нас может научить прекрасная голова Мадонны из «Страшного суда») идеал, превращающий чувственное видение материальной формы в чистое воплощение и возвышающий его в сферу всеприемлемой идеальности.

После того как мы познакомились с классическими элементами стиля Джотто — а таковыми, коротко подытоживая сказанное, являются возврат к античному пониманию пространственной композиции благодаря усвоению пространственных связей, внедрение композиции, уравновешенной естественными силами, возрождение как античного рельефного восприятия в живописи, так и античной статуарной проблемы, монументальность и идеальность в их классическом понимании, — после этого мы должны задать себе следующий вопрос: что же служит причиной того, что фрески Джотто, если рассматривать их как единое целое, вне зависимости от их составных элементов, кажутся нам столь разительно новыми по сравнению даже и с Античностью, и почему они производят еще меньшее впечатление подражания античным образцам, чем, скажем, произведения Никколо Пизано? Классический элемент был как раз лишь одним из компонентов искусства Джотто, и если мы хотим ознакомиться со вторым, не менее существенным компонентом, то должны будем более детально заняться содержанием изображенного. А содержание это отличается акцентированием аспектов душевного мира, разработанных с не меньшей любовью, чем материальные формы. И притом аспекты эти служат предпосылкой и источником не только живописных достижений, но и материальной связи объектов.

Рассмотрим несколько примеров. Весьма показательным в этом отношении изображение «Тайной вечери». Для этого сюжета в средневековую эпоху выработалась твердая иконографическая схема: длинный



*Джотто ди Бондоне. Страшный суд, 1306. Падуя, капелла дель Арена. Фрагмент*

стол, в середине длинной стороны которого находится Христос, выделенный этим местом как наиболее важный персонаж, а слева и справа от него — соединенные в симметричные группы апостолы, неподвижные и лишённые какой бы то ни было связи друг с другом. Напротив же Христа помещен предатель, отделенный от остальных участников собрания. Дело, по существу, заключалось лишь в том, как именно оттенить внешнее проявление изображаемого события: собеседование и возвешение предательства; в сравнении со значимостью этого события все изображенные действующие лица — всего лишь условные представители, лишь свидетели совершающегося, не принимающие в нем какого бы то ни было индивидуального духовного участия. Совершенно иное мы наблюдаем у Джотто. Условная представительность, освященная традицией, здесь полностью отсутствует. Перед нами — простое собрание почтенных мужей, обозрению которых ничто не препятствует. Главенство Христа подчеркнуто в самой незначительной степени, его голова едва выделяется среди голов апостолов. Во фреске господствует торжественное настроение, его определяют выражение божественной кротости, почившее на всем облике Христа, к груди которого любовно прильнул Иоанн, и непоколебимая вера в глазах строгих мужей, устремленных к Христу. Но не все они смотрят на Христа,

Джотто ди Бондоне. Тайная вечеря, 1306. Падуя, капелла дель Арена



некоторые в волнении обратились к своим соседям, вследствие чего в тихом собрании возникло движение — ибо речь идет не только об освящении трапезы, но и о возвешении предательства. Иуда одновременно с Христом тянется к блюду, по собравшимся проходит волна испуга и содрогания, выражающихся, впрочем, отнюдь не в резких жестах, неуместных в присутствии Господа и в столь торжественную минуту, но, очевидно, в мыслях, вселяющих страх и переносящихся от человека к человеку, — и вся атмосфера сцены кажется насыщенной длительным тревожным откликом прозвучавшего предсказания.

Итак, вся сцена у Джотто проникнута целостным душевным состоянием, и более того: духовный контакт между изображенными действующими лицами является неотъемлемой составной частью всего замысла фрески. Временами мы встречаемся у Джотто также и с воплощением сильных чувств или ощущений, объединяющих участников какого-либо события или какой-нибудь ситуации, причем во фреске — примером этому может служить «Оплакивание Христа» — бывают представлены многочисленные оттенки силы и характера проявления этих чувств. Однако сильные чувства и острые драматические ситуации встречаются у Джотто не часто. Его персонажи — не герои, которым навеки предопределено воплощать важнейшие моменты откровения, но просто чувствующие люди, ощущения и мысли которых, их радости и страдания показываются зрителю в волнующей его форме. Деяния этих людей объясняются их душевным состоянием, а их духовная жизнь и составляет главный источник эффекта. Изображаются совсем простые и в простоте своей потрясающие события: радость супругов, вновь сведенных после долгой разлуки, праздничное моление в сцене бракосочетания. В других фресках душевные переживания действующих лиц приобретают характер высокодраматического напряжения — как, например, в «Воскрешении Лазаря». Мертвец уже восстал; в отдалении от него, почти у самого края фрески, изображена величественная фигура Христа. Не душевный порыв, но слово чудотворца, некая духовная сила, действующая на расстоянии и возвращающая жизнь умершему, — вот что наполняет свидетелей события высшим напряжением. Одни наблюдают за пробуждающейся мумией, чтобы увидеть возобновление жизни, другие обращены к тому, чье единое слово, чей единый жест воскрешают покойника; так возникает величайшая драматическая концентрация. Гораздо менее насыщена фигурами фреска «Несение креста», но тем более трагично ее воздействие. Медленно движется печальное шествие. Иисус идет, подталкиваемый толпой, на расстоянии вытянутой руки от нее, сохраняя, однако, дистанцию между собой и идущими впереди солдатами. И в то же время он как бы сдавлен между стремящейся вперед людской массой и оглядывающимся стражником: картина одиночества и беспомощности перед лицом гру-



Джотто ди Бондоне. Оплакивание Христа, 1306. Падуя, капелла дель Арена. Фрагменты



Джотто ди Бондоне. Свадьба в Кане, 1304–1306. Падуя, капелла дель Арена



Джотто ди Бондоне. Воскрешение  
Лазаря, 1304–1306. Падуя, капелла  
дель Арена

бой силы, но одновременно — и картина духовного величия, действующего на зрителя, несмотря на физическую беспомощность ее героя. Но здесь есть и еще одна фигура: столь же одинокая, оттесненная безжалостными стражниками, совсем у края фрески стоит Мария. И взгляды этих двух одиноких людей встречаются над головами бессердечных мучителей. Горестный прощальный взгляд измученной матери и печальный взор идущего навстречу своей смерти и обернувшегося назад Иисуса скрещиваются на мгновение и связывают обе фигуры. Это настолько грандиозно по своему трагизму и в то же время настолько ново, что найти этому аналогии во всем искусстве предшествующего периода невозможно. Иногда же эта одухотворенность в изображении человеческой души приобретает эпический характер. Таков «Под-

куп Иуды». Сцена ограничена четырьмя фигурами, разделенными на две группы. Слева старый священнослужитель торгуется с Иудой, их сговор сопровождается оживленной жестикуляцией и уже завершается, причем на Иуду словно бы надета фальшивая, слащаво-подобострастная маска; справа стоят, беседуя, два других священнослужителя: представители духовных зачинателей подлости. И еще здесь присутствует пятый — он не воплощен на фреске, потому что мы видим только его тень: черт, профиль которого —



остроумная выдумка художника — представляет собой карикатуру на физиономию Иуды; он завладел судьбой несчастного, ставшего его жертвой с тех пор, как в душе предателя созрело решение. Так события, рассказанные в нескольких словах Евангелия, превращаются в картину, описывающую душевное состояние с потрясающей мощью и убедительностью. Вообще характерна та сила, которую Джотто умеет вложить в изображение душевных процессов. Можно посмотреть хотя бы на то, как Мария в «Оплакивании Христа» склонилась над мертвым и притягивает к себе бездыханное тело — притягивает его не только руками, но и взглядом; можно также обратить внимание на знаменитую группу Христа и Магдалины в «Noli me tangere». В этой фреске представлена градация душевных состояний. Слева внизу изображены спящие солдаты, на саркофаге — спокойно бодрствующие ангелы, а в правой части фрески происходит диалог двух душ,

*Джотто ди Бондоне. Явление Христа Марии Магдалине, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена. Фрагменты*



Мозаика дома Фавна в Помпеях, ок. 100 до н. э. Археологический музей Неаполя. Фрагмент

в котором выражены устремление, с одной, и отстранение — с другой стороны. Если бы ничего, кроме этой группы, не дошло до нас от Джотто, его все равно причислили бы к величайшим художникам всех времен!

Так примеры эти — и число их можно, конечно, увеличить — учат нас тому, что Джотто в своем обновлении формальных норм композиции и в поставленных им художественных проблемах, в которых он следовал Античности, сумел до такой степени связать воедино изображение человеческих ощущений, чувств и других душевных состояний, в какой это было неизвестно Античности. Конечно, и Античность также, пожалуй, никогда не пренебрегала изображением психических состояний, и хорошо известно, какие новшества были достигнуты ею в этом отношении по сравнению с искусством Древнего Востока; однако и в скульптуре, и в живописи Античность ограничивалась изображением физических состояний и действий, причем душевные переживания привлекались ею постольку, поскольку они были необходимы для понимания этих действий. Но все это изменилось в корне под влиянием христианского мировоззрения. Отныне все физическое и материальное — красота тела, а наряду с нею и действия и события, бывшие выражением волевых помыслов, направленных на земные цели, — все это не только стало побочным явлением, но сделалось к тому же и угрожающим для души, превратившись в опасность, с которой следовало бороться и которая поэтому полностью выпала из сферы искусства. Духовная жизнь начала считаться самым драгоценным достоянием человека, и именно ей должно было служить искусство, возвещая вечные истины Божественного учения и предлагая христианам образцы благочестивых деяний. Подобное преобладание духовного начала послеантичное искусство сохранило и тогда, когда в эпоху готики оно заключило компромиссное соглашение со светской жизнью. С этих пор искусство начало управлять и чувственным миром, и природными процессами, миром, тела и физических действий, хотя при этом оно и избавляло материальное начало от опасностей, таившихся в нем для христианина, и подчиняло его духовному началу, велениям человеческой души. Но хотя телесное начало вновь стало постепенно приобретать некоторое значение, из этого еще не следовало, что возник культ тела; возник

Джотто ди Бондоне.  
Бонифаций VIII, 1300.  
Рим, Латеранская базилика



*Джотто ди Бондоне. Мадонна с Младенцем, 1320—1330. Вашингтон, Национальная галерея искусства*



лишь культ души, которой должно было подчиняться тело. Духовные блага по-прежнему стояли выше телесных, явления духовной жизни — выше явлений материального мира, и только путем душевного оживления преодолевалось оцепенение раннего Средневековья. Но и содержание этого оживления постепенно начало меняться. Оно не ограничилось абстрактными поучениями и этическими идеалами общего характера, но стало простирается на всеобщую и естественную человечность: естественная красота души сменила сверхъестественные озарения. Отныне Дева Мария начала изображаться как мать, любовно улыбающаяся своему ребенку, а Христос — как страдающий и чувствующий человек; в «Благовещении» показывалась духовная общность, а в страданиях Иова — сочувствие окружающих. Подобно тому как Античность одухотворила застывшие образы искусства Древнего Вос-



*Джованни Франческо Карото. Мадонна с Младенцем, со святым Франциском и святой Екатериной, ок. 1523. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж*



Сассетта. Обручение святого Франциска с бедностью, 1437–1444. Шантильи, Музей Конде

тока при помощи чувственной правды и жизненной силы, точно так же и готическое искусство очеловечило схемы раннего Средневековья, наполнив их естественным человеческим чувством и духовной жизнью.

Италии, однако, суждено было сыграть особую роль в этом процессе. Но в первую очередь в сфере не искусства, а религии, и притом уже в начале XIII столетия. Здесь перед нами в лице святого Франциска Ассизского во весь рост встает религиозный гений, направивший религиозные чувства своего народа по новому пути. Жизнь святого совпадает с тем периодом, когда средневековая духовная культура приблизилась к своему расцвету. Система теологического истолкования мира покоилась на столь же обширном фундаменте, что и светский авторитет церкви, и люди находились уже в преддверии того, что современная им культура должна наконец увенчаться мощным духовным синтезом философско-богословской системы величайшего средневекового мыслителя\*. Всем этим святой Франциск пренебрег. Он был столь же далек от богословской образованности своего вре-



Неизвестный мастер. Франциск Ассизский. (Старейшее из сохранившихся прижизненных изображений.) Субиако, монастырь Святого Бенедикта

\* Имеется в виду Фома Аквинский (1225(1226)–1274).

мени, что и простые люди из народа, а изощренной структуре современного ему общества противопоставил нищенское бродяжничество. Сложной системой средневекового воспитания и подчинения человека он интересовался так же мало, как и изощренным учением схоластов о добродетели. Бедность, апостольская проповедь, безграничная любовь к человеку и смиренное самоуничужение — таковы были средства, с помощью которых он хотел ввести своих ближних в новое Царство Божие на земле.

Идеи эти были не новы — они восходили ко временам раннего апостольского и евангельского христианства и непосредственно примыкали к учению вальденсов. Эта южнофранцузская ересь\*, основателем которой был Петрус Вальдус, знаменовала собою потопленную церковь в крови реакцию позднеантичных элементов на средневековую эволюцию. Вальденсы требовали бедности, свободной проповеди Священного Писания и мирного безответного непротивления злу — точно так же, как и святой Франциск, так что в зависимости францисканцев от вальденсов едва ли приходится сомневаться; только Франциск был одо-

\* Петрус Вальдус (Пьер Вальд или Вальдо) — лионский купец, который, по сообщениям средневековых хронистов, около 1175 года раздал во время голода свое имущество нуждающимся и стал вести жизнь бродячего проповедника, призывая к возрождению раннехристианских идеалов. Его последователи называли себя «вальденсами», «лионскими бедняками», «христовыми нищими» и так далее; в Северной Италии, где в ближайшее же десятилетие образовалась особая ветвь секты, вальденсы были известны как «ломбардские бедняки». Затем ересь распространилась в Швейцарии, Германии, Чехии и других европейских странах.

Проповедь «апостольской бедности», противопоставленной стяжательству Церкви, утверждение права мирян на свободное чтение и толкование Библии, критическое отношение к ряду религиозных догматов («ломбардские бедняки», например, уже в 1218 году ставили под сомнение действительность таинств, совершенных «дурными священниками») и отрицание некоторых традиционных форм обрядности повлекли за собой конфликт вальденсов с господствующей Церковью. Ересь была осуждена в 1179 году на III Латеранском соборе, дела о вальденсах стали передаваться на рассмотрение инквизиционных трибуналов. Подвергаясь жесточайшим преследованиям со стороны не только церковных, но и светских властей, вальденсы продолжали свою деятельность, а в их учении более отчетливо проявлялись черты социального протеста: они не только призывали к ликвидации церковной иерархии и созданию «бедной церкви», но и выступали против воинской повинности, суда и налогового обложения, исповедуя тезис о необходимости «повиноваться Богу, а не людям». Дальнейшая эволюция ереси (значительная часть чешских вальденсов, например, примкнула в начале XV столетия к гуситам) повлекла за собой еще более резкий отход от первоначальной близости вальденсов с францисканцами, отмеченной Дворжаком.



Герман Николаи. Памятник Петрусу Вальдусу, 1868. Мемориал Мартина Лютера. Вормс



Неизвестный мастер. Король Людовик IX отправляется в Крестовый поход, 1248. Франция



Педро Берругете. Святой Доминик и альбигойцы, 1493–1499. Мадрид, Прадо



Гюстав Доре. Крестовый поход детей. Иллюстрация в книге *Wood J. P. Story of the crusades. Philadelphia. St. Louis, 1892*

брен курией, а вальденсов сочли еретиками. Разница эта, разумеется, не была случайной: ведь при всей родственности жизненных идеалов весьма многое разделяет святого Франциска и южнофранцузских еретиков. Разница эта заключалась прежде всего в том, что святому не было дела до борьбы против ортодоксальной Церкви, — он, напротив, заботился единственно лишь о том, чтобы процесс глубокого осознания религии происходил в рамках Церкви. То, что это стало возможным, произошло благодаря не только личным дарованиям святого, но и общей настроенности его времени. Следует помнить, что это была эпоха Крестовых походов, в одном из которых он сам участвовал\*. В то время возникло одно из самых безумных начинаний в человеческой истории — детский Крестовый поход\*\*, который может быть объяснен лишь безудержной властью фантазии над умами, фантазии, возникшей из стремления обогатить или же просто заменить авторитарное христианство христианством иным, коренящимся в жизни мирской души. Подобно тому как духовная жизнь той эпохи в большей степе-

\* Франциск Ассизский (1181(1182)—1226) не был, собственно говоря, участником крестоносного движения, однако в 1220 году он прибыл в египетский город Дамьетту, взятый в ходе пятого Крестового похода (1217—1221), надеясь обратиться султана ал-Камила в христианство.

\*\* В 1187 году войска Саладина взяли Иерусалим; угроза нависла и над остальными владениями крестоносцев в Палестине и Сирии. Это дало новый толчок крестоносному движению, однако третий Крестовый поход (1189—1192) потерпел неудачу, а четвертый (1202—1204) превратился в откровенно захватническую войну западноевропейского рыцарства против Византии. Одним из следствий разочарования в Крестовых походах и обострения религиозной экзальтации в эти годы оказались выступления фанатиков, утверждавших, что крестоносцам, взрослым людям, отягощенным грехами, не суждено завоевать и удержать святые места и что совершить это смогут лишь невинные дети. Вождями нового Крестового похода стали: во Франции — двенадцатилетний пастушок Этьен, объявивший о своей миссии в парижском аббатстве Сен Дени в мае 1212 года, а в Германии — сын рыцаря Никлас. Вокруг них вскоре же собрались многотысячные толпы детей и подростков, к которым примкнули также взрослые фанатики и авантюристы. Французские крестоносцы, вышедшие из графства Вандом, добрались в августе 1212 года до Марселя, где сели на корабли; часть детей погибла в пути во время бури, часть же была доставлена в Египет, где судовладельцы продали их в рабство. Немецкие крестоносцы выступили в том же году из Кёльна, перевалили Альпы, где около половины их погибло от голода и лишений, и дошли до Бриндизи, однако вмешательство местных властей предотвратило их отправку за море. Папа Иннокентий III, не препятствовавший вначале детскому Крестовому походу, велел крестоносцам вернуться домой, освободив их от выполнения своего обета до достижения совершеннолетия.

ни обратилась в светскую сторону, так и в области религиозного чувства наметился поворот к углублению его эмоциональными элементами, таящимися в недрах духовного мира, — и, конечно, отнюдь не было случайностью то, что странник, прославлявший Бога и Вселенную, охотнее всего называл себя «Божьим трубадуром».

Хотя в этом и проявилось прежде всего общее духовное знамение эпохи, однако святой Франциск обогатил это новое достояние современного ему христианства специфической итальянской нотой. Заключается она в чувственном восприятии, во всем определившем его деятельность. Святой Франциск проповедует не абстрактные поучения и заповеди, — у него все приобретает характер подлинного переживания, освященного Божественной любовью. Нельзя без волнения читать о том, как за три года до своей смерти он справлял Рождество в Греччо. В одиночестве он изготовил в лесу ясли, велел привести вола и осла и принести младенца, которого он держал на руках, преклонив колени перед яслями, чтобы с помощью этого всецело проникнуться в мечтания образами святой ночи. И подобно этому все, рассказанное в Евангелиях, приобретает для него характер пережитого, казалось бы, им самим: когда он говорил о возлюбленном своей души, о бедном Христе, о том, как Богородица ласкала и целовала его, о том, как к нему прибыли на поклонение три богатых царя, о том, как родителям его пришлось бежать вместе с ним ночью, как он, бедный и смиренный, странствовал по земле, как страдал на кресте, осмеянный и презираемый, и о том, какие муки доставило это тем, кто любил его. Достаточно прочесть фрагменты проповедей святого Франциска или его знаменитую «Песнь к солнцу», чтобы убедиться в том, какая сила чувств, какая выразительность и образность была дана его поэтическому духу.

Предпринимались попытки непосредственно связать святого Франциска с творчеством Джотто и представить положение дел так, будто именно святой был подлинным основателем нового искусства. Но представление это ошибочно: новое искусство основывалось не на уставе ордена францисканцев, но на обновившейся во всем духовной жизни, так что напротив — личность святого представляет собой лишь



*Джотто ди Бондоне. Сон святого Франциска, ок. 1300. Ассизи, церковь Сан Франческо*



*Джотто ди Бондоне. Святой Франциск отказывается от имущества, ок. 1298. Ассизи, церковь Сан Франческо*

Церковь Сан Франческо,  
Ассизи. 1228—1253



Витторио Кривелли.  
Святой Бонавентура,  
1481—1502. Амстердам,  
Рейксмузеум



Паоло Учелло.  
Якопоне да Тоди,  
1435—1440.  
Флоренция, Дуомо



частное явление на этом фоне; с другой стороны, однако, не подлежит сомнению то, что деятельность святого Франциска и его учеников оказала неслыханное влияние на всю Италию, а содержание их учения — то есть интенсивное соперевживание эпического субстрата христианской религии — сделалось в течение XIII столетия общим духовным достоянием всех итальянцев. Плоды этого можно наблюдать всюду и в рамках тогдашней религиозной литературы: в повествовательном жанре, например, — в чудесном произведении, приписываемом святому Бонавентуре\*, «*Meditationes Vitae Christi*»\*\*, где евангельские сообщения о жизни Иисуса Христа строятся, как в романе, на углубленном описании мирской жизни Богочеловека и его Матери, или же в духовных песнопениях Якопоне да Тоди\*\*\*, стихотворения которого о рождении Христа, о поклонении волхвов и о страда-

\* Святой Бонавентура (в миру Джованни да Фиданца, 1221—1274) — видный католический философ и теолог, генерал ордена францисканцев с 1257 года. Канонизирован в 1482 году, а в 1587 году объявлен одним из пяти «великих учителей» Католической церкви. Мистик, объявивший высшей целью и благом человека слияние с Богом, достигаемое путем отрешения от всего земного, сосредоточения на духовных помыслах, самоуничтожения и молитв.

\*\* «Размышления о жизни Христа» (лат.).

\*\*\* Якопоне да Тоди (ок. 1230—1306) — итальянский поэт, продолжатель традиций Франциска Ассизского в сфере религиозной лирики на диалектах итальянского языка.

ниях Христа полны таких пылких чувств и такой образности представлений, что отчетливо показывают, какую власть над воображением приобрело отныне то, что за сто лет до этого было всего лишь материалом для рассудочного постижения.

На изобразительное искусство движение это поначалу влияния не оказало. Оно было народным по своей природе, а искусство продолжало еще в то время двигаться по пути, предугазанному ему связью с официальной церковной универсальной культурой. При всех формальных достижениях в воплощении образа мы едва можем уловить даже и у Никколо Пизано следы стремления к новому восприятию содержания, основанному на углубленных человеческих переживаниях у изображаемых им библейских героев. Перелом ощущается только в творчестве Джованни Пизано, причем здесь мы имеем дело с двумя характерными особенностями, наиболее важная из которых — натуралистическая трактовка сюжетов. Мадонна была у Никколо Пизано царицей, античной богиней, надменной и почти безучастной к воплощаемому событию, а остальные фигуры — лишь изображенные с большим искусством потомки типов, обязанных своему существованию не религиозным чувствам эпохи Никколо, но традиции, уходящей корнями далеко в прошлое. Джованни Пизано, правда, все еще близок к этой традиции, однако то, что для его отца было по содержанию всего лишь формулой, Джованни Пизано превращает в эпизод, почти что выхваченный из жизни. Пастухи со своим стадом производят впечатление жанровой сцены, женщины же, которые готовят купанье для новорожденного, и даже сама Богоматерь приобретают характер изящного рассказа о хорошо знакомых нам событиях. И это заложено не только в показанных нам персонажах, отличных своими обликами и индивидуальными особенностями от традиционных типов, но и в большей акцентировке их душевного сопереживания изображенным событиям. Души пастухов наполняет наивное удивление, нежная забота — души женщин в сцене купания младенца, душу же Марии, глядящей на свое дитя, — материнская любовь. Нетрудно установить источники этого перелома, они чувствуются уже в возросшем натурализме изображения. Это и есть тот творческий



Джованни Пизано. Рождество, 1301–1310. Пистойя, церковь Сант Андреа



Джованни Пизано. Мадонна с Младенцем, 1314. Берлин, Музей Боде

натурализм, питающийся живым созерцанием и наблюдением окружающего мира и реальной действительности, натурализм, который в XII—XIII столетиях развился на севере, в особенности во Франции, — достаточно обратить внимание на проникновенность Мадонн у Джованни Пизано, чтобы понять, что и одухотворенность фигур, достигнутая благодаря воплощению естественных человеческих переживаний, порождена тем же источником. При этом итальянский художник добивается подчас такой степени углубленности, убедительности и величия, что превосходит свои северные образцы, пример тому — сивиллы кафедры Сант Андреа в Пистойе. Погруженные в глубокое раздумье, из которого их пробуждает маленький ангел, Божественный вестник, сивиллы эти представляют собой мотив, впервые отраженный в изобразительном искусстве и лишь позднее — через двести лет — завоевавший себе мировое признание в творчестве Микеланджело. В этих образах искусство, выражающее новое отношение к человеку, уже по характеру содержания отрывается от своей теологической обусловленности, а изображение душевных движений становится отныне более важным для художника, чем дидактическое и чисто религиозно возвышающее их назначение, — подобное явление наблюдается в поэзии того периода, когда Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканти\* наполняют свои канцоны индивидуальным эмоциональным содержанием.

И вот тут и появляется Джотто. Как и Джованни Пизано, он порывает со средневековой традицией и перекладывает Священное Писание в образную действительность, проникнутую человеческими чувствами. Однако он идет по этому пути дальше, чем Джованни Пизано, — он не ограничивается отдельными фигурами и моментами, но полностью строит свой замысел на тех представлениях, которые развились во всем сознании итальянцев с начала XIII столетия на основе описанной выше эволюции. В то самое время,

---

\* Гвидо Гвиницелли (между 1230 и 1240—1276) — болонский поэт, родоначальник поэзии «дольче стиль нуово»; Данте пишет о Гвиницелли, что его «считали отцом и я и лучшие меня» («Чистилище». XXVI. 97—98). Гвидо Кавальканти (1255(1259)—1300) — глава нового поэтического направления во Флоренции, старший современник и «первый друг» Данте.



Сандро Боттичелли. Карта ада, между 1480 и 1490. Библиотека Ватикана

когда новая итальянская литература так мощно насаждает *volgare*, то есть национальный общедоступный литературный язык, когда благодаря могучим творениям Данте повсюду закладываются основы новой, специфически итальянской культуры, — в это же самое время и великий художник подвергает поэтической переработке то, что было самым драгоценным духовным достоянием средневекового человека, излагает его на *volgare* и делает общедоступным и духовно объединяющим, переводит его (если так можно выразиться) на итальянский язык и — в противовес средневековому универсализму — национализирует итальянское искусство. Однако эта национализация была одновременно и тем очеловечиванием, о котором мы говорили, и привела она искусство к интенсивнейшему и теснейшему контакту с тем периодом национального художественного творчества, который простирался до наступления средневекового трансцендентализма и в котором искусство стремилось возвыситься в сферу своих устремлений человека в его земном бытии. Это прошлое и ранее воздействовало на отдельные формальные моменты искусства в качестве бессознательно усвоенного элемента художественных исканий или же в качестве прообраза, — Джотто же выступает учеником этого прошлого, для которого новый мир человеческого и прочувствованного был выше отдельных наблюдений и выразительных моментов и которое вводило этот мир в сферу всеобщей и автономно художественной — а потому и по-человечески близкой — истины и значимости. То

Джотто ди Бондоне. Отшельник Зосимус дает плащ Марии Магдалине, 1320-е. Ассизи, часовня Сан Франческо



было гениальное деяние, благодаря которому Джотто и стал основоположником Возрождения.

Сравнение поздних фресок Джотто из Санта Кроче во Флоренции с падуанским циклом в высшей степени поучительно — оно не только свидетельствует о протяженности пути, пройденного художником, но и позволяет эмпирически проверить сделанную попытку вывести начало Возрождения из творчества Джотто. В каждой из обеих капелл Санта Кроче находится по шести фресок, больших по размеру, чем падуанские. Цикличность изображений отошла на второй план — здесь любая фреска должна была воздействовать на зрителя как самостоятельное художественное произведение. В капелле Перуцци одна стена украшена тремя сценами из жизни Иоанна Крестителя, а другая — тремя сценами из жизни евангелиста Иоанна в старости. Выбор сцен здесь чрезвычайно своеобразен. Оба святых принадлежали к числу наиболее популярных во всей Италии, и в особенности во Флоренции. Между тем Джотто избрал не самые распространенные и любимые эпизоды

Джотто ди Бондоне. Пир у царя Ирода, 1315–1325. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче



ля, а другая — тремя сценами из жизни евангелиста Иоанна в старости. Выбор сцен здесь чрезвычайно своеобразен. Оба святых принадлежали к числу наиболее популярных во всей Италии, и в особенности во Флоренции. Между тем Джотто избрал не самые распространенные и любимые эпизоды

их жизни, но, напротив, — события скорее случайные и малоизвестные и притом такие, которые по сравнению со сценами падуанского цикла содержат менее интересные или не особенно волнующие моменты. Создается такое впечатление, словно Джотто хотел уменьшить интерес зрителя к содержанию в пользу формы. Так, например, мы видим, что в двух смежных сценах изображено «Рождение Иоанна Крестителя» — эпизод, не имеющий особого значения и к тому же лишенный того богатства душевных порывов, которое мы можем наблюдать во фресках падуанского цикла. Сказанное относится ко всем фрескам обеих капелл — как Барди, так и Перуцци; правда, в отдельных случаях в них достигается изолированный утонченный эффект психологической углубленности, но в целом здесь господствует настроение размеренной и невозмутимой торжественности.

Тем великолепнее, однако, живописный стиль этих фресок, в угоду которому должно было отступить на второй план запечатленное в них содержание. Достаточно сравнить только что упомянутую фреску с «Рождением Девы Марии» в Падуе — обе они до известной степени сродни друг другу как по схеме, так и по композиции. Но какая разница между ними! В Падуе все нагромождено: архитектура давит на людей, да и фигурам не хватает свободы. В этой фреске архитектуре отводится столь же значительная роль, что и человеческим фигурам, и поскольку она должна включить в себя как можно больше повествовательного материала, то для изображенных событий не хватает пространства, вследствие чего представляется, будто фигуры стеснены и словно бы лишены возможности



Джотто ди Бондоне. Рождение Девы Марии, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена

Джотто ди Бондоне. Алтарная роспись капеллы Перуцци церкви Санта Кроче. Флоренция, 1310—1315. Художественный музей Северной Каролины. Фрагмент





Джотто ди Бондоне. Святой Иоанн в Патмосе, ок. 1320. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче

свободного проявления. Поэтому отдельные фигуры и остаются несколько неясными — например, служанка, принимающая в дверях подарок; подобно этому и архитектура в своем глубинном расчленении не доходит до сознания зрителя с полной убедительностью. Характерно, что здесь только одна из фигур доведена до исчерпывающего статуарного воплощения. Конечно, причина этого явления кроется не в художественной неспособности, но в неизбежных явлениях, сопутствующих новым нарождающимся исканиям и стремлениям, не во всем еще преодолевшим стадию, базирующуюся на идеалах предшествующего периода. Цель, к которой устремлены эти искания, становится ясной при взгляде на фрески капеллы Перуцци. Прежде всего, здесь все стало гораздо проще. Если слова о том, что Джотто пишет только существенное, и приложимы к чему-нибудь, то именно к этому позднему его творению. Исчезли все второстепенные подробности; богатство архитектурных мотивов заменяется скупо использованными лапидарными линиями и плоскостями, которые в безграничной простоте спокойно замыкают собой неглубокую сцену, удивительным образом окаймляющую фигуры и в то же время подчиненную им и представляющую их как наиболее важное и доминирующее начало не только по содержанию, но и в художественном отношении. Взаимосвязь фигур с этой сценической коробкой мастерски соразмерена. Фигуры заполняют ее так, что ни одна из них

не теряет своего свободного пространственного воздействия, благодаря чему возникает впечатление прекрасных и обширных пространственных связей — и самым наглядным образом подчеркивается прочная связь фигур с пространством и самостоятельное значение каждого членения. Но сами фигуры капеллы Перуцци так относятся к фигурам падуанского цикла, как, скажем, фигуры Микеланджело к фигурам какого-нибудь из мастеров кватроченто. Там — лирическая, еще перекликающаяся со Средневековьем нежность, здесь — монументальный вневременный покой, вызывающий у зрителя возвышенное художественное ощущение не посредством особого содержания, но исключительно силой языка форм.

Художественную ценность этой композиции определяют две особенности. Одна из них выражена в фигуре лежащей Елизаветы. В аналогичной сцене падуанского цикла тело Анны, отдыхающей после родов, совершенно исчезает под тяжелым одеялом, — здесь же роженица завернута в мягкую ткань, благодаря чему четко фиксируется положение тела и соотношение его масс. Однако подлинный прогресс изображения состоит не в этой верной характеристике соотношения тела и его покровов — в этом плане Джотто уже был предвосхищен Джованни Пизано; гораздо важнее то, что здесь вне зависимости от натуралистических деталей, с одной стороны, отчетливо ощущается тяжесть лежащего тела, а с другой — фигура связывается с постелью, согласуясь с ней при помощи простого, ясно расчлененного и спокойного контура. Ничего подобного не было в искусстве со времен Античности; в последующую же за Джотто эпоху — хотя в ней и были достигнуты многочисленные натуралистические усовершенствования — лишь только у Микеланджело мы вновь встречаем подобную силу пластического решения и пластического выражения. Это впечатление весомости лежащего тела усиливается: формально — с помощью трех противопоставлен-



*Джотто ди Бондоне. Роспись сводов капеллы Скровены, 1303–1306. Падуя*

ных ему свободных вертикалей (фигур служанок), по содержанию же — мечтательной задумчивостью святой жены.

Если в этой половине фрески господствует соответствующее духу Возрождения настроение спокойного бытия, то в другой половине совершается действие. Три женщины, к которым присоединяются еще два близких семье человека, подносят старому Захарии ребенка. Один из этих мужчин, такой же старик, протягивает ему чернильницу, оберегая ребенка другой рукой; Захария же готовится записать имя новорожденного в книгу, лежащую на его коленях. Здесь проблема группировки решается по-новому и определяет собою всю композицию. Изображены пять фигур, противопоставленные одной — и в то же время связанные с ней. В Античности множественность фигур всегда означала сложение индивидуальных, изолированных действий; средневековое искусство связывало фигуры посредством общей, господствующей над персонажами идеи или — в более позднюю эпоху — посредством общности эмоций. Последнее и имеет здесь место. Но, однако, не только лишь духовная связь создает здесь художественное единство. Оно построено на равновесии между фигурой сидящего Захарии, с одной стороны, и пятью фигурами, создающими компактную массу, — с другой. Этот резонанс сгорбленной фигуры Захарии, полностью изображенной в профиль, усиливается благодаря сообщенной ей мощи; в целом фигура воспринимается как тяжелая нерасчлененная масса. Противопоставленная ей масса стоящих фигур не кажется сдавленной, она



Микеланджело. Младенец Христос с родителями, 1509. Ватикан, Сикстинская капелла

Джотто ди Бондоне. Рождение и наречение Иоанна Крестителя, 1320. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче



Джотто ди Бондоне. Воскрешение Друзианы Иоанном Богословом, 1320. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче



состоит не из суммы равноценных фигур, но расчленена с помощью двух стоящих на переднем плане женских фигур и подчинена им. Если попытаться объединить их взглядом с фигурой Захарии, то перед нами предстанет поистине классическая гармония, основанная как на удивительном равновесии противопоставленных друг другу масс, так и на стройности общего контура и согласованности линий, мелодично движущихся от вертикалей обрамления фрески к центру запечатленного действия.

На том же уровне мастерства, что и эта фреска, находится и «Воскрешение Друзианы» — сцена, при взгляде на которую можно вспомнить «Воскрешение Лазаря» в Падуе. Однако здесь отсутствует живой драматизм; он не подошел бы к монументальности целого и поэтому заменяется воплощением сдержанного, безмолвного и почти молитвенного изумления. На заднем плане фрески через всю ее плоскость тянется городская стена — неорганическая масса, но тем не менее ритмически расчлененная и оживленная ясным выражением статических сил, господствующих над ее громадами; однако стена эта не конкурирует с фигурами, а представляет собою лишь фон, живописное воплощение которого связано с пространственными представлениями и рельефными основами построения всей сцены двойного шествия, протекающего параллельно стене. Для этого шествия Джотто избирает принцип встречного движения, со взорами персонажей, устремленными на средоточие событий. Все же этой фреске не хватает беспокойного разнообразия в группировке. Группы противопоставлены друг другу в строгой изокефалии, причем здесь воплощается множественность, в которой каждая из фигур обладает индивидуальной ролью как в своем пространственном воплощении, так и в своих действиях, — иными словами, здесь намечается дальнейший шаг вперед от эпизода с наречением Иоанна Крестителя. И при этом — какие фигуры! Они, быть может, являются лучшими образцами нового фигурного стиля у Джотто. В то время как во фресках падуанского цикла — несмотря на всю проявляющуюся временами мощь фигур — еще не совсем исчезло изящество, свойственное готическому стилю, здесь мы становимся свидетелями появления новой породы титанов. Уже головы их (в особенности мужские) иные, чем в прежних про-



*Джотто ди Бондоне. Воскрешение Друзианы Иоанном Богословом, 1320. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче. Фрагмент*

изведениях Джотто. Если в ранних произведениях художника все же наличествует еще аскетический тип, в узком абрисе лица которого ощущается отзвук средневекового стремления к преодолению плоти, — то здесь представлены народные, отчасти грубые типы, полнокровные и жизнеспособные; всякая грация заменена в них естественной телесностью. И, таким образом, форма всех этих фигур близка к глыбе — отнюдь не в духе готики, где статуарная масса отвечает тонкому и легкому стремлению ввысь в соответствии с линией устремления композиции, — здесь она словно бы приближается к прототипу массивности, к тяжелой кубической массе, которая пробуждается к жизни благодаря творческому акту художника и становится зеркальным отражением сил, преодолевающих ее инертность. В этих образах перед нами появляются формальные прототипы нового искусства, которые настолько далеки от духа готики (как бы ни был Джотто ему обязан), насколько готика далека от Античности;



Джотто ди Бондоне. Воскрешение Друзианы Иоанном Богословом, 1320. Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта Кроче. Фрагмент



Джотто ди Бондоне. Аллегория целомудрия, 1325. Флоренция, капелла Барди церкви Санта Кроче

от этих прототипов и берет свое начало движение по новому пути — как некогда от прототипов греческого искусства VI и V столетий до нашей эры.

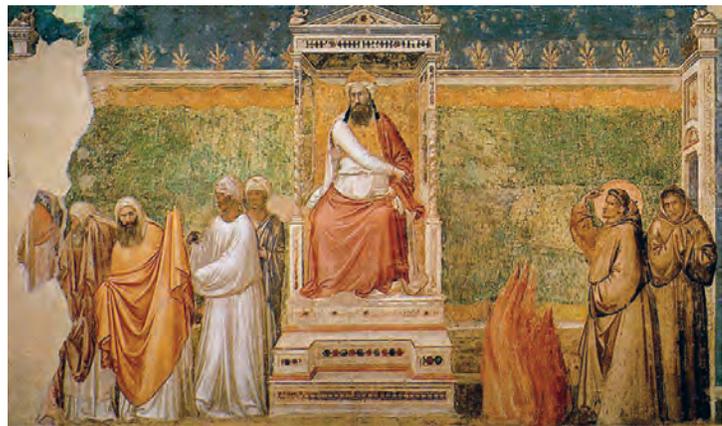
Теперь же — несколько слов о капелле Барди. Не раз ставился вопрос: который из этих циклов на-



Джотто ди Бондоне. Утверждение устава францисканского ордена, 1320. Флоренция, капелла Барди церкви Санта Кроче

писан позднее. Вопрос этот маловажен, поскольку по времени они не могут быть очень далеки друг от друга; однако мне кажется несомненным, что изображение жизни святого Франциска демонстрирует образцы более развитого стиля и, следовательно, представляет собой последнюю и наиболее зрелую фазу того, чем мы обязаны искусству Джотто. Гораздо в большей степени, чем в изображении жизни обоих Иоаннов, здесь господствует настроение размеренной и невозмутимой торжественности; человеческие радости и страдания звучат в этих фресках как мелодия под сурдинку. Показательно, что Джотто избрал для этого цикла (опять-таки иначе, чем в капелле Перуцци) не самые поэтические и романтические эпизоды, а те, что обладали особой исторической значимостью. Например, тот момент, когда святой Франциск получает от папы подтверждение устава ордена. Джотто помещает сцену в базиликальном зале, который он изображает под прямым углом по отношению к плоскости фрески, благодаря чему выпадают все подвижные косые линии

и возникает величайшая ясность пространственного размещения. Удивительна в этой сцене передача выражения почти детской доверчивости, преисполняющей монахов, смиренно преклонивших колени, а также жесты дарующего папы и принимающего святого — оба эти жеста столь же благородны, сколь глубоко прочувствованны, — и, подобно драгоценному камню, это несравненное изображение одухотворенной церковной церемонии оправлено в архитектурное обрамление, выдержанное в духе строжайшей симметрии наподобие традиционного створчатого алтаря. Симметрия эта усиливается еще благодаря двум парам мужских фигур, изображенным слева и справа от центральной сцены, — мы можем предположить в них простых свидетелей, но они производят впечатление покровителей,



Джотто ди Бондоне. Испытание огнем перед султаном, 1325. Флоренция, капелла Барди церкви Санта Кроче

так часто изображаемых в более позднюю эпоху на створках алтарей. Нечто подобное мы можем наблюдать и в других фресках этого цикла, как, например, в «Испытании огнем перед султаном». В житии святого Бонавентуры рассказывается, что святой Франциск предложил доброжелательно относящемуся к христианству султану испытание огнем, чтобы обратить его в истинную веру; однако испуганные мусульманские священнослужители на это не пошли. Вместо того чтобы драматически объединить действие, Джотто расчленил его на три части. Справа пылает костер, взойти на который готов святой Франциск, указующий на небо, — здесь духовные силы олицетворены всего двумя фигурами; слева изображены отступающие в испуг священнослужители, четыре



Джотто ди Бондоне. Испытание огнем перед султаном, 1325. Флоренция, капелла Барди церкви Санта Кроче. Фрагмент

удивительные фигуры — побежденная толпа, чуждая всякой духовности. А в центре на троне возвышается султан — духовное средоточие действия (показательно, что именно султан, а не святой) и в то же время — формальная доминанта симметрично расчлененного изображения, так что и в архитектурном обрамлении этой фрески самым категорическим образом, даже за счет реального воздействия этой ситуации, достигается равновесие, которым обе группы связаны и по содержанию.

Таким образом, объективная и абсолютная художественная форма, господствовавшая в античную эпоху, встает перед нами как художественный принцип, стоящий выше запечатленного содержания и его субъективного восприятия: последний завет, которым изобразительное искусство обязано творчеству Джотто.

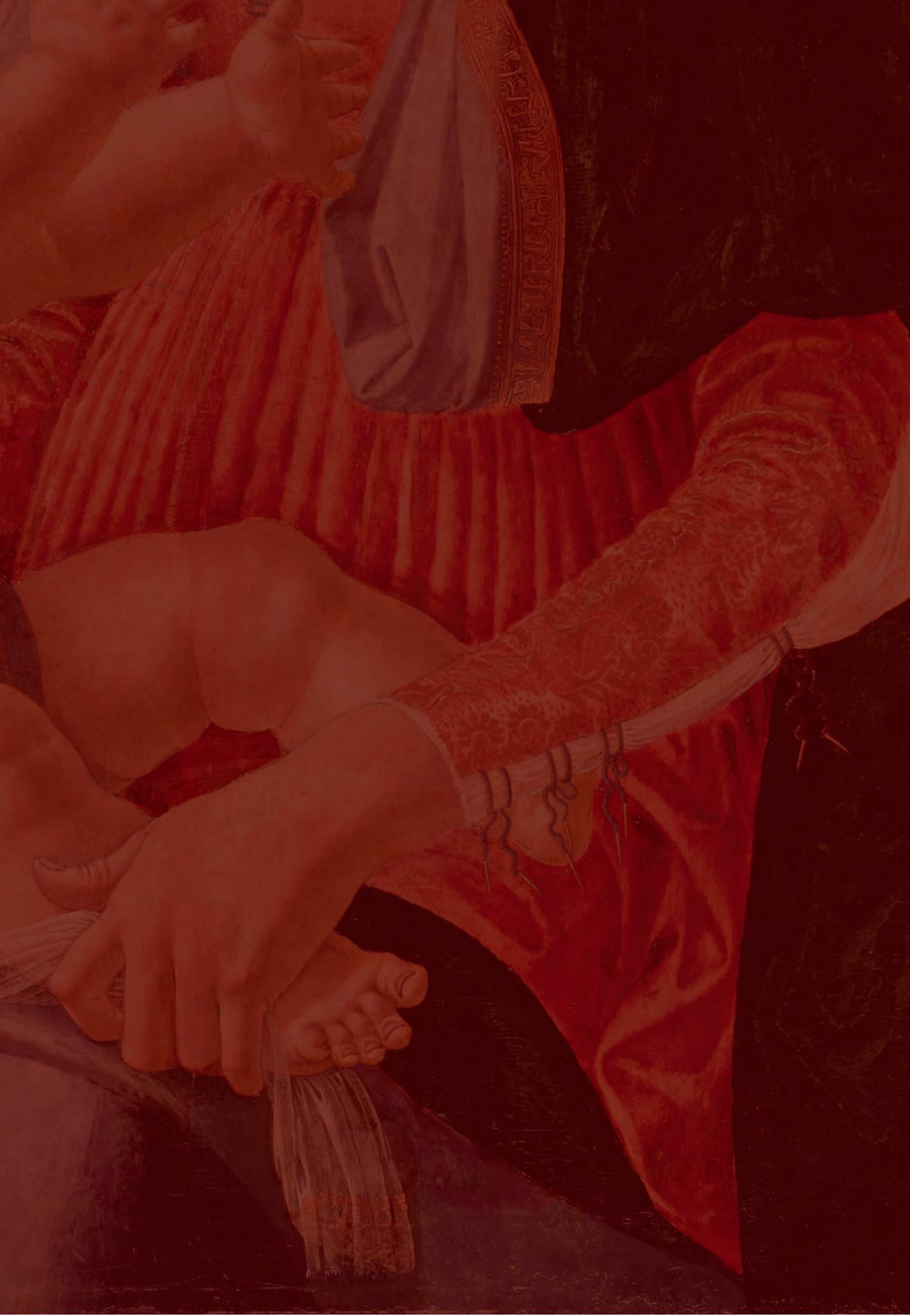


Джотто ди Бондоне. Аллегория благотворительности, 1306. Падуя, капелла дель Арена



II

«ОТЦЫ ЦЕРКВИ»  
ВОЗРОЖДЕНИЯ



Поскольку глава о Джотто могла быть названа евангелием нового искусства, то в следующей главе речь, соответственно, пойдет об «отцах» возникшей «церкви». В Италии наступила эпоха, когда на арене событий появились творцы, сумевшие превратить новое искусство, дотоле проистекавшее скорее из эмоций, в стойкое учение, в осознанное и последовательное художественное и философское мирозерцание.

## 1. Мазаччо



*Мазаччо. Святой Петр на кафедре, 1425–1427. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине. Фрагмент, автопортрет*

В биографии Вазари мы находим характерное сообщение о капелле в церкви кармелитов во Флоренции, которая, будучи украшена росписями по заказу Ринальдо Бранкаччи, стала самым знаменитым произведением флорентийского искусства. Вазари перечисляет художников, изучавших фрески этой капеллы и достигших благодаря этому совершенства; список этот обнимает все значительные имена вплоть до эпохи самого Вазари, не исключая и величайших: Леонардо, Микеланджело и Рафаэля. Однако не все фрески в капелле Бранкаччи вызывали удивление на протяжении целого столетия и сделались высшей школой флорентийской живописи, а лишь те из них, что были выполнены Мазаччо.

Сообщение это могло бы показаться нам непонятным, если вспомнить, что Мазаччо умер молодым и оставил после себя не много произведений и еще меньшую посмертную славу, — ибо жизнь его неясна



Мазаччо. Чудо со статиром, 1425.  
Флоренция, капелла Бранкаччи  
в церкви Санта Мариа  
дель Кармине

в большей степени, чем жизнь любого другого художника из числа тех, что заложили фундамент нового искусства. Однако достаточно посетить капеллу и бросить взгляд на фрески, пострадавшие от времени и от копоти, чтобы понять сообщение Вазари и поверить, что флорентийская живопись вряд ли бы значительно обеднела, если бы пропало все созданное в период, простирающийся между Мазаччо и творениями великих мастеров начала XVI столетия.

Наряду с изображением четы прародителей человечества и их изгнания из рая, фрески капеллы Бранкаччи представляют также сцены из жизни святого Петра, князя апостолов. Среди фресок, выполненных самим Мазаччо, наиболее знаменитая та, что изображает «Чудо со статиром», написанная художником примерно в возрасте двадцати пяти лет, около 1426 года. На чем же зиждется эта слава?

Мазаччо показывает нам это событие в трех эпизодах, последовательно сменяющих друг друга. В центре композиции стоит Христос в кругу апостолов. Подошедший к ним мытарь требует уплаты подати. Иисус указывает десницей по направлению к озеру, изображенному в левой части фрески, явно приказывая святому Петру отправиться туда. И во втором эпизоде мы находим апостола, выполняющего на берегу озера повеление учителя; наконец, в третьем эпизоде, изображенном в правой части фрески, мы видим Петра, вручающего мытарю статир. Так разворачива-



Мазаччо. Святой Петр на кафедре, 1425–1427. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине. Фрагмент



Мазаччо. Чудо со статифром, 1425. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине. Фрагмент

ются — в эпической последовательности — события на фреске. Конечно, по сравнению с временной цельностью и высоким драматизмом, которые мы можем наблюдать у Джотто, фреска Мазаччо не представляет собой шага вперед в плане смыслового воздействия изображения, да и особая роль главного героя цикла, святого Петра, подчеркивается лишь благодаря его повторному появлению. В целом же все запечатленное событие приобрело характер почти документального сообщения — художник словно бы отстраняется от душевного сопереживания чуду.

Таким образом, воздействие фрески на последующие поколения едва ли объясняется тем, что содержание ее обнаруживает новое понимание. В литературе, посвященной Мазаччо, об этом никогда и не говорилось. Наибольшую ценность фрески составляет достигнутая степень верности природе, наблюдаемая как в ландшафте, так и в человеческих фигурах. Горы, деревья и растения демонстрируют удачную попытку воссоздать естественные формы и проявления объектов; даже осеннее настроение ландшафта передано посредством обнаженных ветвей. Здания, несмотря на некоторую неловкость передачи, изображают реальную архитектуру, а пропорции в целом согласуются с тем, что мы наблюдаем в реальной жизни. Да и головы фигур лишены уже характера того идеализирующего обобщения, которое мы видим у персонажей Джотто, и создают впечатление портретов.

Хотя это — бесспорные достижения, мы все же вправе задать себе вопрос: достаточны ли они для того, чтобы объяснить причину огромного влияния этой фрески и рассматривать ее как произведение, открывающее новую эру? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны — хотя бы и в самых общих чертах — составить представление о том, как развивалась итальянская живопись после Джотто.

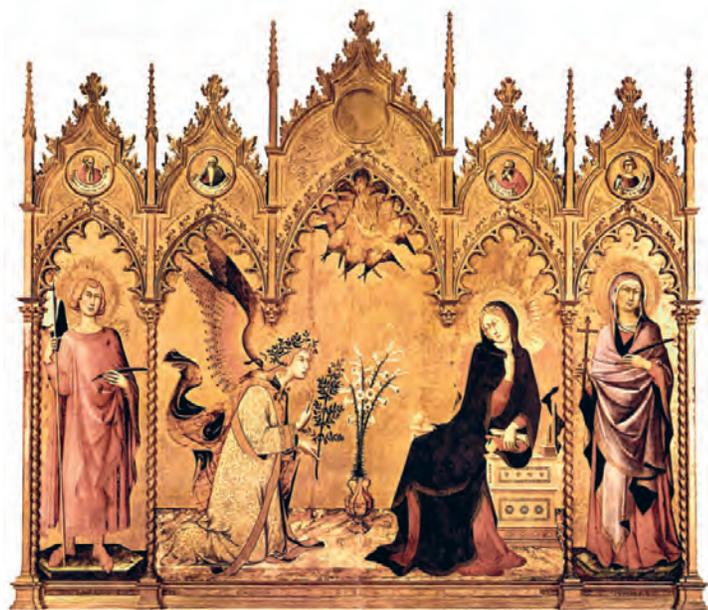
Искусство Джотто быстро приобрело решающее влияние. Подобно тому как произведения Данте, положившие начало национальной литературе, объединили всю Италию, так и творения Джотто заложили основу для развития единого живописного стиля на территории, простирающейся от Альп до Сицилии. В этом процессе созидания и перестройки два первых поколения, сменивших Джотто, словно бы исчерпали себя, будучи не в силах существенно обогатить

тить живопись новыми воззрениями. Повсюду мы встречаем изобилие имен и произведений, но вся продукция этого периода развивается скорее вширь, чем вглубь, и по большей части не выходит за рамки эпигонства, — подобное явление часто встречается в истории искусства в период, следующий за выступлением могучей творческой индивидуальности. Это не означает, что прогресс вообще отсутствовал, но он был лишь декоративным завитком на основе, заложенной Джотто, и отнюдь не отвечал направленности его последних устремлений. В этом процессе развития можно наблюдать различные школы — среди них наиболее выразительны сиенская и — позднее по времени — веронская, но, однако, они не настолько своеобразны, чтобы можно было рекомендовать обсуждать их порознь в столь обобщенном изложении, как наше. Достаточно было бы выделить здесь лишь некоторые основные моменты.

Наследники Джотто продолжали развивать три черты его творчества. С одной стороны, совершенствовались красота линий, радостное сияние красок, пышность и изящество убранства, пленительная красота форм и нежность эмоций; в особенности это было свойственно Сиене, где Симоне Мартини являлся главным представителем этого лирического направления, проявляющегося, например, в прекрасной картине Симоне «Благовещение» в Уффици (1333), а также



Данте Габриэль Россетти.  
Джотто создает портрет Данте,  
1852. Лондон, Британская галерея  
Тейт. Набросок



Симоне Мартини. Благовещение,  
1333. Флоренция, Уффици

Симоне Мартини. Сцена из легенды о святом Мартине, ок. 1317. Ассизи, капелла Сан Мартино в Нижней церкви Сан Франческо



и в его фресках, посвященных житию святого Мартина, украшающих нижнюю церковь Сан Франческо в Ассизи, где даже воины напоминают нежных женщин, а суровость легенды смягчается простодушной жизнерадостностью и жанровым характером сцены.

С другой стороны все большее значение приобретает повествовательный элемент, а предметный реализм сочетается с развивающимся интересом к пространному повествованию и искусной аллегории. Так, мы видим в «Добром правлении» Амброджо Лоренцетти в сиенской ратуше своеобразный набор аллегорических фигур, причем некоторые из них — как, например, Мир, который непринужденно покоится в своем мягком одеянии, обрисовывающем формы тела, — ясно показывают нам, как далеко ушли новые стремления к прекрасному от своих сакральных предпосылок и как приблизились они к достижению эффекта чувственного воздействия. Под изображением аллегорических фигур разворачивается процессия горожан; головы их, правда, слабо индивидуализиро-



ваны в соответствии с манерой Джотто, но все же в целом фреска наполнена живым движением и обусловленной им естественной сменой ситуаций. Благодаря формальному расчленению изображения на два пояса нарушается принцип строгой композиции, свойственный стилю Джотто. Еще удивительнее вторая фреска этого художника в том же помещении, изображающая плоды доброго правления. Здесь мы видим великолепный городской пейзаж; это — Сиена и, по всей видимости, первое в искусстве подробное и явно рассчитанное на узнавание изображение города. На улицах и за воротами города — веселая и хлопотливая деятельность большой массы людей. Двигается кавалькада, крестьяне гонят ослов и сопровождают повозки, купцы предлагают свои товары, ремесленники заняты работой, девушки водят хоровод: наглядное изображение современной художнику цивилизации, полное жизнерадостности и изящества, — прекрасный пример жанрового воплощения действительности.

Правда, большие и величественные композиции строгого стиля, подобные тем, что создавал Джотто в конце жизни, не полностью исчезли из художественной практики; они получают даже дальнейшее развитие, как это видно на примере фрески Андреа да Фиренце «Апофеоз святого Фомы» в Испанской капелле церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Тем не менее эти композиции не подвергаются живой органической разработке, а, по всей видимости, превращаются в новую, несколько меха-

*Амброджио Лоренцетти.  
Плоды доброго правления, между  
1337 и 1339. Сиена, палатца  
Публико*

нически усвоенную и условную схему. Наряду с ними в этот период излюбленными становятся пространственные повествовательные и фантастические композиции, схожие с современными им романами и дидактическими поэмами. Так, мы видим на второй гигантской фреске в Испанской капелле изображение деятельности доминиканского ордена — столь же обильную, сколько и своеобразную дидактическую поэму, которая наподобие гирлянды достигает небесных сфер, обвиваясь спиралью вдоль собора Санта Мария дель Фьоре; в изобилии фигур и эпизодов этой поэмы запечатлен рассказ о человеческих сословиях и занятиях, о мирской и церковной жизни, об идеальных силах, управляющих этой жизнью, о вечной общности блаженных — и при этом все здесь переплетено намеками на учительские и пастырские обязанности доминиканского ордена, которые он должен выполнять в этой пестрой житейской мозаике. Эта живописная литература наполнена мощным взлетом силы воображения, корни которой уходят в глубь реальной жизни, — живописная литература, на которую сильное влияние оказала литература письменная. Но прежде всего этот процесс был порожден произведением, всепокоряющее действие которого мы можем наблюдать повсюду: «Божественной комедией». Не только в прямых иллюстрациях — как, например, во фреске Андреа Орканья «Последние дни мира» в Санта Мария Новелла и во фреске работы неизвестного мастера в Кампо-Санто в Пизе, где порождения фантазии Данте сменили

*Андреа Бонайути. Грешники, ок. 1366. Флоренция, базилика Санта Мария Новелла. Фрагмент*





*Буонамико Буффальмакко.  
Триумф смерти, 1330-е. Пиза,  
Кампо-Санто*

вековые представления преисподней, — но и там, где отсутствует подобное непосредственное воспроизведение, мы можем наблюдать то влияние, которое бессмертное творение Данте оказало на свободу и смелость фантазии: так, как, например, в больших фресках в Кампо-Санто, среди которых огромной славой пользуется «Триумф Смерти». Мощные контрастные образы громоздятся друг над другом: пустынный дикий скалистый пейзаж и прекрасный возделанный сад, уютная земная юдоль и безбрежные мировые пространства, тихая жизнь пустытника и суэта мирской жизни — воплощение аллегорической поэмы о трех живущих и трех мертвых: о людях, жизнь которых протекает в неистовых борениях, и о людях, наслаждающихся спокойным созерцанием бытия. И над всем этим витает Смерть — образ, принадлежащий к наиболее впечатляющим творениям нового искусства; она размахивает своей страшной косой, а ангелы и демоны борются за человеческие души. Известно, какое впечатление произвела эта фреска на Гёте, —



Йозеф Карл Штилер.  
Портрет Гёте, 1828.  
Мюнхен, Новая пинакотека



впечатление, оставшееся не без влияния на мир поэтических представлений «Фауста».

И наконец, третий фактор. С большим размахом изобразительных средств сочеталось в силу необходимости и обогащение живописных представлений. Фигуры и сцены, заимствованные из жизни, связываются отныне с поэтическим осмыслением целого, и, таким образом, из этого источника также проистекает множество реалистических моментов. К этому присовокупляется стремление к большей правдивости в изображении жизни и природы, что вообще отвечало основному направлению в развитии искусства того времени как на юге, так в особенности и на севере. В частности, мы можем наблюдать уже в конце XIV столетия появление фресок, в которых — как, например, в цикле, запечатлевшем легенду о Лючии и Георгии, созданном Якопо Аванцо в Падуе, — джоттовские новшества интерпретируются с помощью новых наблюдений над природой. Архитектура избавляется от характерных для Джотто

свободных вариаций на тему реальной действительности; художник, не ограничиваясь показом наиболее существенных действующих лиц, прибегает к широкому изображению ситуации в целом; в передаче объектов чистая пластика уступает место возрастающему акцентированию материальности, соединенному с углублением цветовой характеристики; фигуры теряют характер общей идеальности типажа и все чаще становятся воплощением индивидуального облика отдельных современников художника.

К этой эволюции итальянского искусства примешивается на рубеже столетий та эволюция, которая тем временем совершилась к северу от Альп.



Антонио Марескотти (возможно).  
Портрет Пизанелло на медали,  
ок. 1443. Хельсинки, Национальный  
музей Финляндии



Пизанелло. Этюды «Кодекса  
Валларди», 1430-е. Париж, Лувр

К числу сокровищ Лувра принадлежит так называемый «Кодекс Валларди», в котором собраны рисунки Пизанелло. Пизанелло был самым известным из придворных художников Италии первой половины XV столетия. Он прожил долгую жизнь: умер он в 1455 году, в то время как истоки его творчества относятся еще к XIV столетию. Кодекс содержит многочисленные этюды с натуры — в этом и заключается его новизна. Ранее художники собирали в своих альбомах зарисовки традиционных мотивов, выработанных в мастерской, — теперь же живописец рисует с натуры людей, животных и растения, с тем чтобы при помощи этих набросков обогатить свои картины.

Такая эволюция свидетельствует о новом понимании отношения к природе, возникшем не



Пизанелло (возможно).  
Превращение святого Павла,  
1440—1450. Лос-Анджелес,  
Центр Гетти

в Италии, а севернее Альп и основанном на том, что под художественной истиной — и истиной вообще — подразумевается не абстрактная всеприемлемость и закономерность, но неповторимая индивидуальная действительность. Эта истина находится приблизительно в таком же отношении к художественной абстракции и возникновению типизированного образа в Античности, как естественно-исторический эксперимент — к спекулятивной мысли; истина эта выступает в готическом искусстве вначале как подчиненное средство в общей системе средневекового идеалистического мирозерцания. В миниатюрах рукописных книг и в их заглавных буквах, в декоре художественных изделий, в пластических украшениях больших зданий XII—XIII столетий — повсюду мы наблюдаем зачатки этой истины. Благодаря внутренней диалектике тех задач, которые в результате эволюции оказались поставленными перед искусством, — так же как и благодаря увеличивающейся эмансипации естественного мировосприятия (в противоположность восприятию, основанному на откровениях), — эти готическо-натуралистические элементы приобретают все большее значение в течение XIV столетия, хотя, разумеется, в первое время они оказываются заключенными в рамки старых, ненатуралистических композиций. В конце XIV и начале XV столетия развитие это зашло так далеко, что подробное изучение природы стало рассматриваться как наиважнейший предмет и долг для художника, и старые композиции полностью оказались во власти результатов этого изучения. Поэтому едва ли стоит удивляться, что эти элементы стали оказывать сильнейшее влияние и на итальянское искусство, — и творчество Пизанелло служит особенно очевидным и поучительным доказательством этого. В его картинах мы можем наблюдать нечто подобное тому, что видим в его зарисовках: красивые одеяния, взятые из жизни, животные и цветы, мастерски запечатленные с натуры, архитектура и утварь, недвусмысленно указывающие на то, что они воспринимаются как точный слепок с действительности.

Но натурализм этот мы могли бы встретить и в самой Флоренции, блестящим примером чего служит «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано. Картина эта создана в 1423 году и, таким образом, непосредственно предшествует по времени фрескам Ма-



Джентиле да Фабриано.  
Поклонение волхвов, 1423.  
Флоренция, галерея Уффици

зачто в капелле Бранкаччи. Здесь мы видим, что простое, но волнующее библейское событие, каким Джотто изобразил поклонение мудрецов, пришедших с Востока, превратилось в помпезное театрализованное представление с большим количеством участников и второстепенных деталей, которые едва ли не заглушают центральное событие. Эта картина может показаться откровенным подобием собрания образцов тех этюдов с натуры, которые представлены в альбоме Пизанелло, — здесь художник намеревался развернуть перед зрителем все богатство своих наблюдений над природой и все свое мастерство в передаче индивидуальных особенностей формы и проявления различных объектов.

Если бы речь шла только о наблюдениях над природой, то было бы затруднительно провести границу между искусством XIV и XV столетий, а подлинную побудительную причину новой художественной ориентации пришлось бы искать не в Италии, а на севере. Но истинное положение дел заключалось, очевидно, не в этом, ибо между произведениями Мазаччо и произведениями предшествующих ему старых мастеров существует все же глубокое различие, которое,

естественно, состоит не только в сравнительно большей степени верности природе, но и в других художественных особенностях.

И Мазаччо также написал композицию с «Поклонением волхвов», как одну из составных частей заказанного ему в 1426 году алтаря церкви Санта Мария дель Кармине в Пизе, то есть три года спустя после создания картины Джентиле да Фабриано, с которой, однако, картина Мазаччо едва ли имеет что-либо общее, несмотря на схожее распределение главных фигур. Исчезли как далеко уходящая вглубь композиция, так и слишком богатое убранство. Действие ограничивается наиболее значительными участниками и протекает на узком пространстве переднего плана. Отсутствуют богатые одеяния и многочисленные натуралистические детали, уступив место лапи-



Мазаччо. Поклонение волхвов, 1427.  
Музей Берлин-Далем

дарному воплощению наиболее существенного, — подобное ограничение напоминает нам изображение того же события у Джотто. Таким образом, картина эта служит документом, свидетельствующим о глубоком изменении художественных средств и намерений. Негативно эта перемена удостоверяет отказ от всего, что считалось величайшей заслугой предшествующих поколений. Мазаччо отказался от изобилия натуралистических деталей, передающих в точности реальную действительность. В чем состояла причина этого? Конечно, не в неумении: этого требовало новое, зарождающееся искусство.

Основание этого отказа лежало во внутреннем противоречии, содержащемся в прежних направлениях. Исходным пунктом этих направлений были средневековые или джоттовские композиции, осно-

ванные не на непосредственном наблюдении природы, но на художественной абстракции. Схемы этих композиций были переполнены штудиями с натуры (явление это несколько напоминает особенность картин XIX столетия на исторические сюжеты, где верность истории и аксессуарам сочетается с вымышленными ситуациями, рассчитанными на театральное воздействие). Назревавший из-за этого повсеместный конфликт был непереносим для молодых художников, но, как ни странно, его ликвидировали почти в самом зародыше, — однако гениальные деяния, направившие этот процесс, использовали на севере и на юге различные средства. На севере Ян ван Эйк разрушает этот узел, полностью презрев искусные композиции готической и джоттовской живописи и пытаясь писать только то, что можно писать как этюд с натуры, или, иными словами, отважившись первым в истории искусства отождествить этюд, зеркальное изображение неповторимой действительности, с живописным замыслом. Зато Мазаччо прокладывает иной, в известном смысле — противоположный путь. Он возвращается к Джотто благодаря тому, что, отказавшись от гипертрофированного натуралистического аппарата, снова пишет только то, что безусловно необходимо с точки зрения содержания изображаемых событий и соображений высшего художественного единства, до которого эти события могут возвыситься вследствие их живописного воплощения. И это художественное единство — так же как и у великого основателя новой итальянской живописи — было у Мазаччо не тождеством с реальной действительностью, но представляло собой нечто стоящее выше нее, нечто должествующее быть не рабской копией этой действительности, но ее художественно потенцированным синтезом.

Явление это становится более ясным при анализе изображения отдельных фигур, чем всей композиции в целом. И фрески капеллы Бранкаччи в этом отношении более всего знаменуют новую эпоху. Гигантская пропасть отделяет мощные фигуры Христа и его учеников от изящных костюмированных кукол из произведений непосредственно предшествующего периода. Исчезли не только драгоценные модные одеяния и занимательные подробности, но и все попытки воздействовать на зрителя при помощи ошеломляюще-



Ян ван Эйк. Благовещение, 1434–1436.  
Вашингтон, Национальная галерея  
искусства

го правдоподобия в передаче реальных предметов, взятых из действительности: на фреске запечатлено вневременное, вечно человеческое существование, возникающее перед нами так же, как и у Джотто, и опять-таки — совершенно по-другому, чем у него. Обычно это различие определяется как иное ощущение формы, но, естественно, тезис этот требует более точного пояснения. Взглянем прежде всего на некоторые головы и сравним их с головами джоттовской школы. У Джотто — а также и у его преемников — даже и в тех случаях, когда они хотят воплотить индивидуальное начало, над изображением доминирует некий общий тип, некое всеобщее средневековое идеально-априорное представление о человеческом облике, устанавливающее определенные границы при передаче индивиду-



Мазаччо. Крещение неопитов, 1426—1427. Флоренция, капелла Бранкаччи



Мазаччо. Святой Андрей, 1426. Лос-Анджелес, Центр Гетти



Мазаччо. Воскрешение сына Теофила, 1424–1425. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мафия дель Кармине. Фрагмент

альных черт. Мазаччо же, по-видимому, намеревался изобразить традиционные типы Христа и его апостолов, используя их традиционный иконографический тип — то есть так, как их изображали в течение столетий, — но при этом, однако, его образы производят впечатление индивидуальных существ. И все же в своей основе они отличны от образов современного им нидерландского искусства, в котором индивидуальные черты определенного человека в точности воспроизводились с натуры. Об этом здесь не может быть и речи. То, что мы видим на фресках Мазаччо, представляет собой типичность, возвышенную с помощью интенсивного изучения природы до уровня воздействия ее как индивидуального образа. Реальные формы, лежавшие в основе старых иконографических схем, оказались настолько обогащенными новым знанием форм и повышенной убедительностью реального воздействия, что они представляются нам уже не мертвыми формулами, но живыми людьми. При этом большая реальность проявления основана не на том, что в качестве случайного элемента отличает людей друг от друга, но на точном знании и воспроизведении всеобщих признаков построения человеческого черепа и его индивидуальных вариантов. Кости, членения и пластические основные формы, вся органическая структура — все это находит теперь отчетливое выражение, что и сообщает головам высшую степень реальности.

Все сказанное выше относится не только к голове, но и ко всей фигуре в целом. Далеким от стройных и грациозных, изображенных в живом движении образов периода позднего треченто, фигуры эти напоминают нам мощных персонажей Джотто. Их роднит пластическая весомость, пространственная ясность и внутренняя замкнутость, — и, однако, в одушевлении пластической массы Джотто и Мазаччо идут различными путями. Исключая те случаи, когда Джотто ясно хочет показать определенную функцию тела: для него, как и для средневекового живописца, тело

Джотто ди Бондоне. Мадонна с Младенцем, 1295–1300. Флоренция, Сан Джорджо алла Коста





Мазаччо. Мадонна с Младенцем, 1426. Лондонская национальная галерея

и его одеяние — идентичны, они представляют собой некую массу, не расчлененную в своем живописном воплощении. Зато Мазаччо последовательно различает функцию тела и функцию одежды. Его мотивы постановки тела не очень разнообразны и гораздо более ограничены, чем у Джотто, — но зато они так последовательно выявлены, что это отвечает естественной игре физических сил и их воздействию на общий вид фигуры. Можно было бы сказать, что в каждой части изображения фигуры художнику ясно видно соотношение между телом и одеждой, благодаря чему последняя приобретает гораздо более самостоятельное значение. В то время как до этого одежда являлась более или менее частью общего, не расчлененного вглубь явления, у Мазаччо те большие тяжелые мантии, которыми он покрывает свои фигуры, обладают самостоятельной материальной жизнью в той же степени, что и тела, облеченные в них. Одежда производит самостоятельное впечатление потому, что она обнаруживает силу тяжести во всех своих частях, и эта тяжесть, подлинно ощущаемая телом, уничтожается при ношении. Иными словами, это означает, что изображение фигур подчиняется не только художественной закономерности, как у Джотто, и служит не только функцией, вытекающей из характера фигур и их отношения к продуманной художественной композиции, но, помимо этого, подчиняется и естественной закономерности, тем силам, что господствуют над материей. Так же как и в античном искусстве, здесь тяжесть и безжизненность тела преодолеваются с помощью жизненной энергии, исполненной гармонии присущих ей сил, и это равновесие служит источником нового ощущения формы и источником того, что должно служить самым главным содержанием художественного изобра-

Мазаччо. Алтарный придел, Пиза, 1426. Берлинская картинная галерея



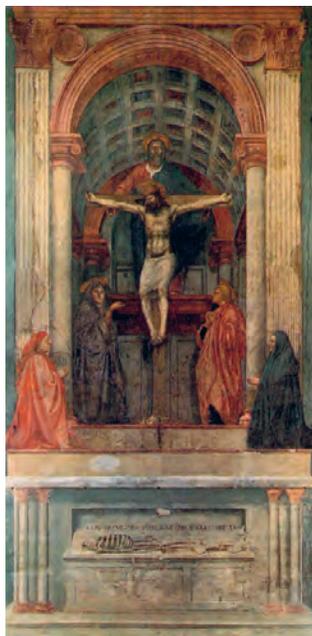


Мазаччо. Святые Иероним  
и Иоанн Креститель, 1426–1428.  
Лондонская национальная галерея

жения человеческой фигуры, приподнятой над уровнем единичного явления до самого общего своего значения. И в то же время это и есть преодоление готики.

Нечто подобное мы можем наблюдать и в композиции сцены со статиром. Она несколько напоминает фрески, посвященные жизни святого Франциска из Санта Кроче, написанные Джотто; так же как и некоторые из них, фреска эта распадается на три части наподобие триптиха. Объединение этих частей достигается не общим настроением, но повелением Христа, орудием исполнения которого оказывается святой Петр, — то есть актом воли, служащим побудительным элементом и рациональным связующим звеном между причиной и следствием. Обусловленность действий волевыми актами и естественность причинных связей выражается также и во всем жизнеощущении изображаемых персонажей. Персонажи Мазаччо гораздо более независимы, чем персонажи Джотто, поэтому они полны нового понимания человеческого достоинства, выраженного во всем их облике. Это понимание не только — и даже не в первую очередь — основывается на отражении явлений этического порядка или некой духовной силы, — оно опирается и на осознание героями Мазаччо собственной мощи и свободы воли. В этом кроется момент некоторого их обособления. Ибо в какой бы степени ни участвовали все эти персонажи Священной истории в изображаемых событиях, все же они характеризуются не только своим отношением к этим событиям, но — в гораздо большей степени и вообще в большей степени, чем когда бы то ни было ранее в христианском искусстве, — характеризуются они собственной индивидуальной значимостью, что и придает им характер патетической торжественности. Но это обособление выражается еще и в композиционной роли отдельных фигур. Мы видели, как Джотто расчленял на отдельные фигуры традиционную средневековую массовую группу участников какого-нибудь события; у Мазаччо, напротив, группы строятся из отдельных, совершенно самостоятельных фигур. Само собой разумеется, что каждая из этих фигур кажется абсолютно свободной в своем положении в пространстве и в своем пластическом объеме. Но дело здесь не только в этом. Весь художественный процесс протекает у Мазаччо иначе, чем в искусстве предшествующего ему

Мазаччо. Святая Троица, между 1425 и 1428. Флоренция, базилика Санта Мария Новелла



периода. Джотто, как и средневековые художники, отталкивается в своих композициях от общей художественной концепции, в которой отдельным фигурам отводятся определенные функции содержания и формы, определяющие их характер, причем разница между Джотто и остальным средневековым искусством заключается лишь в том, что исходной точкой для Джотто служит уже не макрокосм, выходящий, как духовное единство, за пределы чувственного опыта, — макрокосм, воплощенный в романских или готических кафедральных соборах, — но микрокосм, картина ограниченного, чувственного художественного восприятия. Мазаччо также стремится к такому микрокосму, но он строит его из отдельных индивидуумов. Целостную основу его искусства составляет не субъективная концепция, но объективированная человеческая фигура в качестве комплекса объективно познаваемых, добытых эмпирическим путем и подвергнутых художественному воплощению форм, соединенных в органической закономерности, а наряду с этим — и соответствующих средств выражения: рисунка, пластики и колорита. Эти объективные единицы Мазаччо связывает в группы, которые должны восприниматься точно так же, как объективные и замкнутые пространства, долженствующие опять-таки оформляться как объективная реконструкция пространственных связей.

Этими предпосылками и можно объяснить своеобразие композиции Мазаччо. Для нее характерно то, что, несмотря на все достижения в изображении фигур и пространственного окружения, связь их между собой не стала теснее, чем раньше, но, напротив, ослабла. Изображение пейзажного отрезка пространства, как уже подчеркивалось выше, не только выиграло от близости к природе, но и вообще стало более согласным с чувственным опытом. Исчезли и бросавшиеся в глаза противоречия в расположении



Мазаччо и Мазолино. Мадонна с Младенцем и святой Анной, 1424—1425. Флоренция, галерея Уффици



Мазаччо. Чудо со статушкой, 1425. Капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине. Фрагмент

и протяженности сценической площадки, а ее перспективное углубление стало гораздо более убедительным. Те случайные успехи в соблюдении перспективы, которые мы можем наблюдать в период треченто, но которыми жертвуют во имя более высоких художественных соображений, заменяются универсальной и как нельзя более точной системой перспективы, — о введении ее в тогдашнем флорентийском искусстве мы еще будем иметь возможность высказаться. Тем не менее — или, точнее говоря, именно поэтому — композиция ни в чем не выиграла в отношении ее цельности. У Джотто все — и пространство, и фигуры — состоит из одного куска и построено как некое единство, как средство выражения живописного представления; здесь пло-



Мазаччо. Распятие святого Петра и обезглавливание святого Иоанна Крестителя, 1426.  
Государственные музеи Берлина

скость и пространство неразрывно переплетаются между собой в художественной передаче эпического события. Это абсолютное единство, замыкающее собою все элементы композиции и создающее прочную структуру произведения, как бы его архитекτονике, заменяется у Мазаччо (и еще более у его последователей) несколько условными связями. Это сказывается не только в расчленении изображения на три сцены, в значительной степени условно связанные между собой в формальном отношении, и — что более важно — в поразительном несоответствии между глубиной изображенного пространства и распределением на нем фигур, не выходящих за пределы некоей замкнутой в себе пространственной зоны и сопоставленных на переднем плане изображения.

Вследствие этого возникает дуализм фигуры и пространства. Этот дуализм еще явственнее бросается в глаза у более поздних мастеров периода кватро-ченто, чем у Мазаччо, у которого несколько сильнее

чувствуется джоттовская композиция; у поздних мастеров этот дуализм приводит к противопоставлению пейзажного фона и фигур в рельефной плоскости. Собственно говоря, этот дуализм основывается не на примитивизме — в натуралистическом понимании этого слова — но, скорее, на том, что предпосылками композиции в ее объективной данности являются не абстрактные идеи, как в средневековую эпоху, и не единство зрительного впечатления, как в современном нам искусстве, но тело и пространство как отдельные комплексы изобразительных средств. Вследствие этого картины становятся сопоставлением пространства и отдельных фигур, причем фигуры, как наиболее важная составная часть этого сложного единства, обладают преимуществом. При передаче этого единства ограниченная глубина картины служит источником необходимой абстракции для достижения общности наблюдения и опыта — подобно тому как при перспективной передаче пространства этой же цели служит фиксация определенной точки наблюдения.

Без констатации этого факта едва ли возможно добиться понимания характера развития искусства в период кватроченто. Внимания заслуживает тот факт, что композиционные правила в течение всего XV столетия меняются в незначительной степени — соответственно с этим сохранилось очень немного набросков композиций, — но зато в изображении фигур и в изображении пространства может быть наблюдаем непрерывный интенсивный прогресс, о котором говорят не только законченные произведения, но — в гораздо большей степени — многочисленные этюды и рисунки. Великим деянием Возрождения как раз было не «открытие мира и человека», как учил Буркхардт, — это открытие совершилось уже в мировоззрении готической эпохи, — им было открытие материальных закономерностей и объективной причинности, рассматриваемых в качестве наиболее важной цели, преследуемой в наблюдении тел, их функций и их пространственных связей. Исходя из этого открытия, которое самым тесным образом соприкасается с античным пониманием мира, смысл и содержание всего последующего развития искусства заключались теперь в задаче нового осмысления изображения и нового завоевания мира. Изображение человека как самого важного и ответственного ком-

плекса этой объективности должно было, естественно, — так же как и в античную эпоху — выдвинуться на передний план художественных интересов, и именно в этой области мы прежде всего можем наблюдать дальнейшее совершенствование нового стиля.

Насколько короток отрезок времени, отпущенный Мазаччо жизнью для создания фресок в капелле Бранкаччи, настолько же и велик прогресс, совершившийся за этот промежуток. Мы можем проследить его от фрески к фреске.

В узкой фреске, находящейся в нижнем ряду росписей налево от алтаря и изображающей исцеление больных святым Петром, еще заметна некоторая архаичность стиля. Фреску эту можно было бы назвать



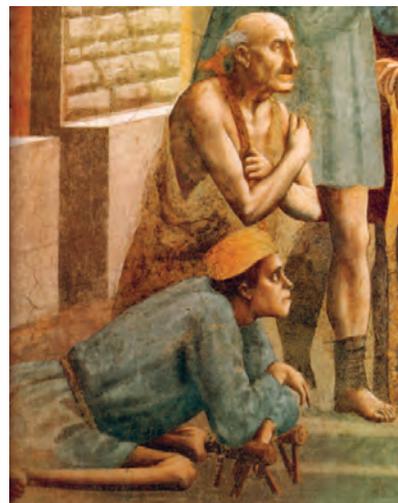
Мазаччо. Святой Петр исцеляет больного своей тенью, между 1426 и 1428. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине



Мазаччо. Раздача имущества и смерть Ананиас, 1424—1425. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине

«Неосознанное чудо». Петр, погруженный в свои мысли, в сопровождении святого Иоанна проходит через квартал бедняков, и тень его исцеляет больных, расположившихся у стены дома. Вволнованность больных — она представлена различными оттенками, начиная от безмолвного благоговения и кончая ошеломляющим изумлением, — столь же прекрасна по замыслу, сколь прекрасна величаяя поступь святого. Эта поступь скорее ощущается нами, чем воспринимается как физический акт. Одежды святого — так же как и у Джотто — все еще касаются земли, чего, однако, Мазаччо обычно избегал, чтобы яснее охарактеризовать мотивы покоя и движения. Но и мешковатая одежда, при изображении которой лишь редкие складки в границах больших плоскостей создают пластическое оживление, напоминает Джотто точно в такой же степени, что и тип голов Иоанна или лежащего на переднем плане больного, — для низкого лба последнего нетрудно найти образцы у Джотто. И тем не менее все выказанное понимание народных фигур, на которых излилась чудодейственная сила святого, напоминает нам о реализме искусства позднего треченто.

Признаки подобного реализма можно найти и во второй сцене, где изображены святые Петр и Иоанн, раздающие милостыню. На этот раз изображена окраина города: здесь кончаются улицы, и лишь отдельные постройки предваряют поле. Сюда собрались бедняки, чтобы получить от святых скромные дары; их фигуры и обращают прежде всего на себя внимание. Ничего подобного, конечно, не бывало ранее в итальянской живописи: благодаря своему патетическому величию и свободному стилю они напоминают классические одетые фигуры и свидетельствуют о том, что стремление изобразить одежду в ее естественной функции привело художника не только к подражанию античным образцам, но и к постижению художественного смысла античной одежды и содержания античного понимания величия. И не только этого величия, но и лежащего в его основе понятия красоты и совершенства, — этому нас может научить фреска, расположенная над описанной выше и изображающая святого Петра, совершающего обряд крещения. Событие это происходит в пустынной гористой местности, мощные формы которой подчеркивают



*Мазаччо. Святой Петр исцеляет больного своей тенью, между 1426 и 1428. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине. Фрагмент*

значительность сцены. Обращенные собрались полукругом возле святого, приступающего к крещению в воде коленопреклоненного человека. Уже все XV столетие восхищалось фигурой обнаженного, кажущегося дрожащим от холода юноши среди свидетелей крещения, — но гораздо большего внимания заслуживает группа святого Петра и коленопреклоненного. И в особенности фигура последнего привлекает наш взгляд. Джотто в «Крещении Христа» изобразил нагого Спасителя: фигуру стоящего аскетически изможденного человека; во фреске же Мазаччо в искусство вновь введено прекрасное мужское тело, подобное античной статуе, введен классический идеал телесной красоты и совершенства. Кажется, будто Мазаччо непосредственно воспользовался античным образцом при изображении тела, — и все же, невзирая на некоторые противоречия, которые становятся заметными лишь при внимательном изучении, вся фигура коленопреклоненного воспринимается в целом как свободное состязание с античным изображением обнаженного тела. Чтобы вступить в подобное состязание с равными силами, недоставало еще, правда, — и об этом свидетельствует «Изгнание из рая» — точных знаний живого организма. Тяжелая, безнадежная поступь людей, оставляющих за воротами утраченное блаженство, кажется неуклюжей; в преодолении этой скованности и состояла проблема, которую предстояло разрешить.



Джотто ди Бондоне. Крещение Христа, 1305. Падуя, капелла Скровены

В заключение этого цикла следовало бы еще раз рассмотреть «Чудо со статиром», а также «Воскрешение царского сына» (последняя фреска лишь начата Мазаччо, закончена же Филиппино Липпи). В «Чуде со статиром» и в написанной Мазаччо части «Воскрешения» (главным образом в правой части композиции, изображающей проповедь святого Петра) художник, очевидно, превзошел и Античность. В фигурах этой



Мазаччо. Воскрешение сына Теофила и святой Петр на кафедре, между 1426 и 1428. Флоренция, капелла Бранкаччи в церкви Санта Мариа дель Кармине

большой композиции перед нами предстает традиционное изображение основателей христианства, но таких, словно их заново создала фантазия, и в чудесном круге фигур, окружающих трон князя апостолов, — достаточно взглянуть на их головы! — уже не древние традиционные типы приближаются к индивидуальности портретов, но индивидуальные люди, живая действительность возвышаются до уровня античного величия и художественной всеприемлемости. Как развивалось бы итальянское искусство, если бы Мазаччо была суждена долгая жизнь? Вопрос этот оправдан, ибо преемники художника не последовали в своем творчестве по пути, указанному фигурами Мазаччо, в которых он достиг апогея своего творчества. К этим предпосылкам снова примкнул только Микеланджело.

## 2. Брунеллески

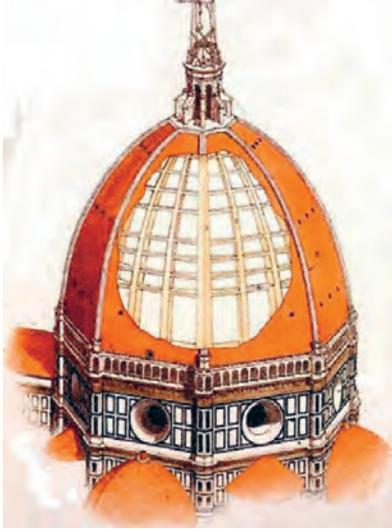
Я начал вторую часть обзора с Мазаччо, и произошло это потому, что мне хотелось сохранить связь между Джотто и последующим развитием проблем живописи. По времени Брунеллески предвдваряет Мазаччо, архитектор предшествует живописцу, — и это характерно. Поколение Джотто не дало великого архитектора. Разумеется, Брунеллески был не только архитектором, но и скульптором — однако прежде всего он был тем, кого мы назвали бы ныне реформатором искусства: человеком, который, сознавая потребности искусства, установил для него новую программу развития. Подобное явление едва ли могло бы стать возможным в средневековую эпоху, где конечные цели искусства были заданы с самого начала, вследствие чего отпадала всякая необходимость в их индивидуальном осознании и оценке.

Если верить старой литературе, то Брунеллески был одним из величайших мастеров Возрождения, человеком, наделенным пылкой фантазией и определившим своим творчеством будущее. То был первый художник, который удостоился биографии, написанной его современником\*; в средневековую эпоху такая

\* Здесь речь идет о биографии, написанной (или отредактированной) Антонио Манетти (1423—1497), который, судя по его словам, действительно знал Брунеллески, умершего в 1446 году. Эта работа, оставшаяся незаконченной, послужила основным источником для Вазари.



Луиджи Пампалони. Статуя Филиппо Брунеллески, нач. XIX в. Флоренция, напротив собора Санта Мария дель Фьоре



Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре, 1414–1436. Схема

честь выпадала на долю героев и святых, в Античности же ею мог быть отмечен разве что поэт, но никак не художник. В другой биографии, принадлежащей перу Вазари, Брунеллески без всяких обиняков представлен нам как основоположник Возрождения и самая значительная личность в его преддверии. Как ни странно, но те художественные деяния Филиппо, которым Вазари придает наибольшее значение, сильно проигрывают при критическом рассмотрении. Участие Брунеллески в возведении купола собора Санта Мария дель Фьоре, расцененное Вазари как гениальное деяние, было, судя по документам, весьма незначительным; что же касается прочих его построек, то речь идет либо о маловажных творениях, либо о законченных только после смерти Брунеллески, — а то, что он как скульптор уступает Донателло, не подлежит никакому сомнению. Противоречие это нетрудно объяснить. Значение Филиппо Брунеллески определяется не столько мощными художественными начинаниями, в которых поколение Микеланджело усматривало предпосылки его бессмертной славы, сколько тем переломом, к которому он побудил все флорентийское искусство. И в этом отношении характерно уже первое произведение, с которым выступил Брунеллески.

В 1401 году во Флоренции руководителями цеха шерстяников был объявлен конкурс. То был древний итальянский, унаследованный от Античности обычай украшения значительных церковных построек металлическими дверями, а дверей этих — пластическим убранством. Предметом соревнования был рельеф для бронзовых дверей, предназначавшихся в дополнение к тем, что были выполнены по проекту Андреа Пизано во второй четверти XIV столетия для флорентийского баптистерия. Требовалось представить изображение сцены жертвоприношения Авраама, — это изображение, выполненное в форме квадрифолия, и должно было украсить собою дверь. Наряду с другими в этом конкурсе участвовали два художника, работы которых сохранились до наших дней: Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Приз получил первый. Вазари полагает — потому, что работа его была совершенней технической, но это, однако, едва ли являлось подлинной причиной. Обеим моделям в равной степени свойственны готическая отправная точка и использование классических мотивов, и обе они



Лоренцо Гиберти. Жертвоприношение Авраама, 1401–1402. Флоренция, Национальный музей



Филиппо Брунеллески.  
Жертвоприношение Иоанна,  
1401–1402. Флоренция,  
Национальный музей

представляют несомненный прогресс по сравнению с искусством треченто. Но если у Гибerti (который даже и в поздних своих произведениях не может и не хочет отречься от готических эмоций) прогресс этот кажется органичным и последовательным продолжением предшествующего периода развития флорентийского искусства, то в произведении Брунеллески с естественной силой пробивает себе путь новый художественный принцип, хотя и проявляющийся в рамках той традиции, которую он сам же и подрывает. В пластическом искусстве XIV столетия в Италии ведущую роль завоевал стиль, берущий начало в произведениях Джотто и стремящийся, подобно своему источнику, к передаче воплощаемых событий на плоскости изображения с помощью тех же средств, что и при живописной передаче: замкнутости пространства, целостности композиции, благозвучия плоскостей, красоты линий и плавности повествования. Этот рельефный стиль, характерным образцом которого могут служить рельефы табернакля церкви Орсанмикеле, выполненные Андреа Орканья, стиль живописный, — хотя живописность здесь понимается



Андреа Орканья. Табернакль,  
1352–1360. Флоренция,  
Орсанмикеле

Филиппо Брунеллески. Мадонна  
с Младенцем, нач. 1400. Фьезоле,  
Музей Бандини



в ином смысле, чем в эпоху барокко, — и нашел свое продолжение в творчестве Гиберти. В противоположность этому работа Брунеллески знаменует собою резкий отказ от традиции. Брунеллески чуть ли не грубо разрывает замкнутую, тонко продуманную и использующую живописные средства воздействия композицию на жесткие, угловатые элементы, — и при этом мотивы, второстепенные по содержанию (обе фигуры слуг слева и справа в углах), совершенно расторгают композиционную связь и приобретают самостоятельное значение, не соответствующее их реальной роли в повествовании. Причина этого станет очевидной, если мы обратим внимание на почти насильственное усложнение пластических мотивов в этих фигурах. Благодаря этим исключительным и сложным мотивам второстепенные фигуры приобретают роль, выходящую за пределы их смыслового значения, или же, иными словами: конкретная формальная проблема становится для художника важнее воплощаемого содержания. Если художественная форма сделалась

у Джотто автономной, то здесь она предстает перед нами как самоцель художественного творчества, причем художник пользуется античными статуями как образцами: приносимый в жертву Исаак копирует одну из фигур с фриза пергамского алтаря, фигура одного из слуг является вольным подражанием знаменитой статуе юноши, вынимающего занозу, а другая, по-видимому, восходит к еще не установленному античному прототипу.

Конечно, аналогичное использование античных образцов происходило и ранее, но в данном случае оно приобретает особое значение. Подобно тому как средневековая латынь была живым языком, так и классическое искусство на протяжении всего Средневековья продолжало оставаться неотъемлемой частью дальнейшего художественного развития вне зависимости от того, далеко ли эта эволюция удалялась от своей исходной точки или же снова приближалась к ней. И все же отношение к классическому искусству оставалось, можно сказать, наивным, и когда в искусстве использовались древние образцы, то это делалось исключительно с позиции средневекового художника и без понимания того, что между классическим и средневековым восприятием было не только различие, но и глубокое противоречие, окончательным последствием которого было полное переосмысление искусства на основе новых духовных начал. Для доказательства этого мы снова могли бы упомянуть Гиберти: хотя в отдельных фигурах — как, например, в Исааке его конкурсной работы — ему и удалось удивительно осознать и воспроизвести античный образец, однако же — по крайней мере, в молодости — художественный принцип, лежащий в основании этого образца, оставался для него чуждым в той же степени, что и для его предшественников. Иначе обстояло дело у Брунеллески. Здесь именно принципиальное различие между классическими произведениями и произведениями его современников обусловило (по причинам, которых мы еще коснемся) новое отношение к Античности. Для Брунеллески Античность была той минувшей эпохой, к которой следовало обратиться искусству. И он пытался подражать не тому, что в Античности отвечало уже пройденному средневековым искусством пути, — для него античные статуи олицетворяли художественный принцип, противоречащий характеру этого раз-



*Лоренцо Гиберти. Сцены из жизни Исаака и Иакова, 1425–1452. Флоренция, баптистерий Сан Джованни*



*Собор Санта Мариа дель Фиоре,  
Флоренция, 1436*

вития, но который, несмотря на это, вновь должен быть введен в пластическое искусство как воплощение задач и замыслов собственно художественного творчества. Таким образом, из автономности искусства, обоснованной Джотто, был сделан новый вывод. Этим и объясняются противоречивые и гениальные искания, отличившие рельеф Брунеллески от ретроспективной гладкости и цельности работы Гиберти, и именно это и послужило причиной приговора, вынесенного членами жюри, которые высказались — подобное случалось и позднее — не против индивидуального достижения, но против нового направления. Брунеллески руководствовался не тем, что воодушевляло его современников в античном искусстве; он добивался нового понимания Античности вопреки общепринятому вкусу и лежащему в его основе пониманию — и благодаря совершенно иному, чем прежде, характеру своих художественных исследований. И именно за это ему и пришлось вначале поплатиться.

Глубоко уязвленный решением комиссии, Брунеллески отвернулся от родного города и отправился в Рим, чтобы изучать там — как гласят дошед-



шие до нас свидетельства — истинное искусство. Самое сильное впечатление в Риме произвели на него античные постройки. Он возвратился на родину лишь спустя много лет — и уже в качестве архитектора. В начале он участвовал (в основном как инженер) в сооружении купола собора Санта Мария дель Фьоре. Замысел этого купола восходил еще к проекту 1367 года и в соответствии со временем своего возникновения был всецело задуман и решен как готический. Конечно, в известном смысле этот купол, высоко вознесенный над городом, представляет собой наиболее значительный памятник итальянской готики, — и Микеланджело использовал его как образец в тот период, когда новые стремления к повышенной одухотворенности искусства вновь сделали доступным понимание готических идеалов.

Первая постройка, в которой Брунеллески проявил себя как реформатор архитектуры, была связана со светским по характеру зданием — портиком Оспедале дельи Инноченти на площади Санта Мария Аннунциата. Речь идет о Воспитательном доме — благотворительном учреждении, обязанном своим возникновением Леонардо Бруни, знаменито-

*Портик Оспедале дельи Инноченти.  
Площадь Санта Мария  
Аннунциата, Флоренция*

му государственному деятелю и гуманисту\*, и впоследствии ставшем образцом для всего мира. Характерно, что первая постройка Возрождения оказалась соединенной со столь современной идеей. И точно так же характерно, что Брунеллески использовал эту утилитарную постройку, чтобы снабдить площадь монументальным украшением — с этой целью он воздвиг в качестве «символа приветливого гостеприим-

Бернардино Поччетти.  
Деталь фрески в Оспедале дельи  
Инноченци, 1610. Флоренция



ства — и солнечного, просторного места ожидания» (Буркхардт) прекрасную колоннаду перед служебными помещениями, вследствие чего они оказались подчиненными в своей планировке этой украшающей их части. То было также новой идеей. В предшествующий период внешний облик утилитарных зданий полностью соответствовал их практическому назначению



Дж. Палацци. Портрет Леонардо  
Бруни в книге Aretini L. *Historiarum  
Florentini populi libri XII. V. II.*  
Traduzione a cura di D. Acciaiuoli,  
Le Monnier. Firenze, 1857

\* Леонардо Бруни (1370(1374)–1444) — литератор, историк и политический деятель. В 1405–1415 годах был секретарем при папской курии, принимал участие в работе Констанцского собора; в 1410–1411 и 1427–1444 годах — канцлер Флорентийской республики. Литературное наследие Бруни чрезвычайно обширно и многосторонне. Бруни — автор исторических сочинений («История Флоренции» (1439) и других), политических трактатов и памфлетов («Похвала Флоренции», «О политическом строе у флорентийцев» и других). С наибольшей полнотой его гуманистический идеал выражен в морально-философских и дидактических произведениях — «Введение в науку о морали» (1420–1424), «Об изучении наук и литературы» (1422–1429), «Против лицемеров» (1417) и других. Бруни выступал и как переводчик античных авторов (Платона, Аристотеля, Ксенофонта, Демосфена, Плутарха), а в своем сочинении «О правильном переводе» одним из первых в европейской культуре попытался разработать теорию перевода. Известен Бруни и как комедиограф и новеллист; ему принадлежат также биографии Данте и Петрарки, написанные на итальянском языке.

и планировке, импозантные же фасады были преимуществом церквей и княжеских дворцов.

Новой прежде всего была форма этого фасада. И дело состояло не в том, что колоннада сама по себе представляла какое-либо новшество — форма эта, унаследованная от Античности, сохранялась в Италии на протяжении всего Средневековья. Новизну здесь составляли облик, который придал колоннаде Брунеллески, и роль, которая отводилась ей в общей композиции. Портик шире самого Воспитательного дома, к которому справа и слева примыкает еще по одному пролету. Так возникает впечатление широкой протяженности, которая выражается также и просторностью пролетов аркад и подчеркивается относительно небольшой высотой второго этажа и непрерывностью горизонтальных членений. В итоге перед нами здание, полностью противопоставленное готическому стремлению ввысь; современникам оно должно было казаться пламенным протестом против готики.

Но продолжим наш обзор. Две крайние арки, поскольку они отделены от остальных каннелированными пилястрами, фланкируют портик. К этому портику ведут широкие удобные ступени. Благодаря этому портик как таковой преобразуется в мотив, полный приветливой грациозности. Колонны стройны и завершаются капителями, формы которых близки к коринфскому ордеру; архивольты просты, но изысканны; над ними, несомый высокими коринфскими пилястрами, проходит архитрав — поверх него располагается поле фриза, по верхнему краю которого поставлены окна, увенчанные фронтонами и отделенные друг от друга ритмически равномерными промежутками. Так возникает композиция, динамичная как в горизонтальном, так и в вертикальном направлениях.

Новшествами здесь являются: 1. Отсутствие готических форм. Программный отказ от готики. 2. Вместо односторонней ориентации здания в вышину или в глубину — объективная ритмическая композиция в плоскости. 3. Составляющие этой композиции: гармоническое взаимоотношение сил, господствующих над материей, самоопора и нагрузка, объективные ритмические членения. 4. Выразительные средства этой композиции заимствованы главным образом из античной сокровищницы форм или по меньшей мере обнаруживают близость к ним. Сред-

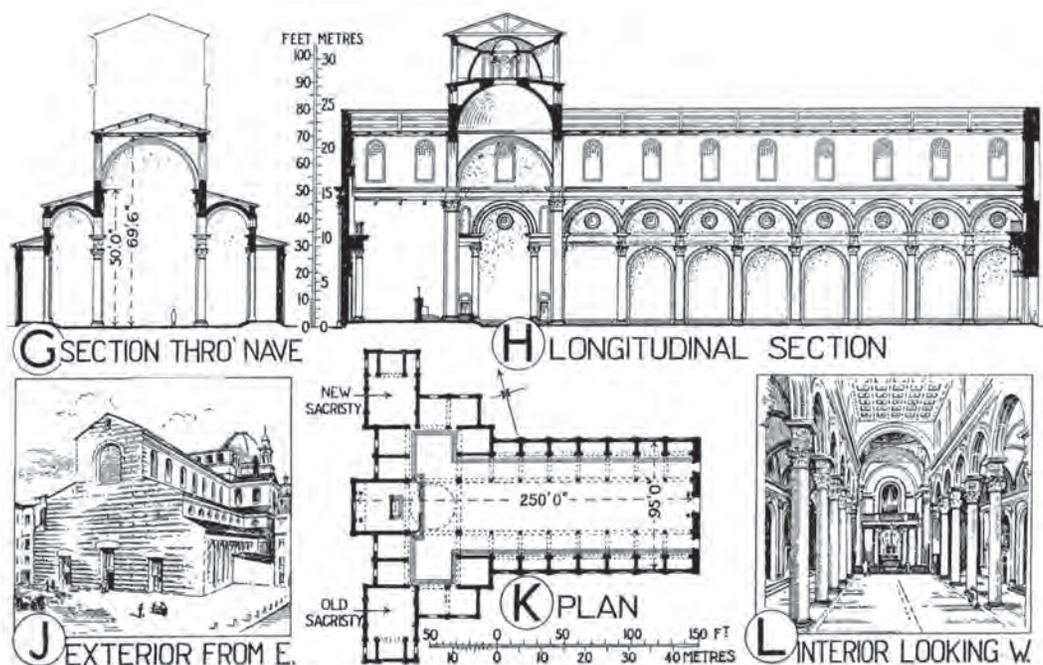


*Лука делла Роббиа. Тондо  
Воспитательного дома, 1419–1445.  
Флоренция*

ства эти воплощают органически тектонические силы, поэтому здесь исчезают богатые скульптурные украшения, характерные для готических соборов. Скульптурное убранство ограничивается лишь медальонами в тимпанах между арками, где впоследствии были помещены знаменитые спеленатые младенцы работы Луки дельла Роббиа, ставшие образцом мастерства для всего Возрождения. В общем и целом — новая архитектурная концепция, значение которой мы должны рассмотреть в дальнейшем.

Следующая постройка, за которую взялся Брунеллески, была церковной. Старая коллегиальная церковь Сан Лоренцо перестала отвечать практическим и эстетическим потребностям, и поэтому несколько патрицианских семейств решили позаботиться о новой постройке. Их возглавил Джованни Медичи — человек, заложивший основы грядущего владычества этого дома. Однако и в последующие времена судьба этой церкви, постройка которой так никогда и не была закончена, оказалась связанной с судьбой династии Медичи, став как бы символом ее положения и значения во Флоренции. Проект был поручен Брунеллески, который, как гласят свидетельства, представил оригинальные и красивые эскизы. Строительство, по всей видимости, началось около 1420 года

Архитектурный план церкви Сан Лоренцо. Иллюстрация из книги: Vanister F. *A History of Architecture on the Comparative Method* (17th ed.). New York, 1946





с боковой капеллы, называемой обычно Старой сакристией. Здесь Брунеллески предпринял оформление внутреннего пространства капеллы в соответствии с новым пониманием архитектурной проблемы. И в этом смысле маленькая капелла достойна почитания как первичное свидетельство нового стиля и — хотелось бы добавить — нового мировоззрения. Интерьер капеллы представляет собой кубическое пространство, по-пуритански простое, расчлененное на три зоны. Нижнюю зону образуют стены, обрамленные каннелированными пилястрами. На пилястрах покоится прекрасный антаблемент, а поверх него — профилированные подпружные арки и стены; паруса между ними переводят кубическое пространство в окружность, на которой покоится полусфера в качестве купола. Стена, примыкающая к церкви, заключает в себе небольшое квадратное помещение для хора, в миниатюре повторяющее планировку главного помещения.

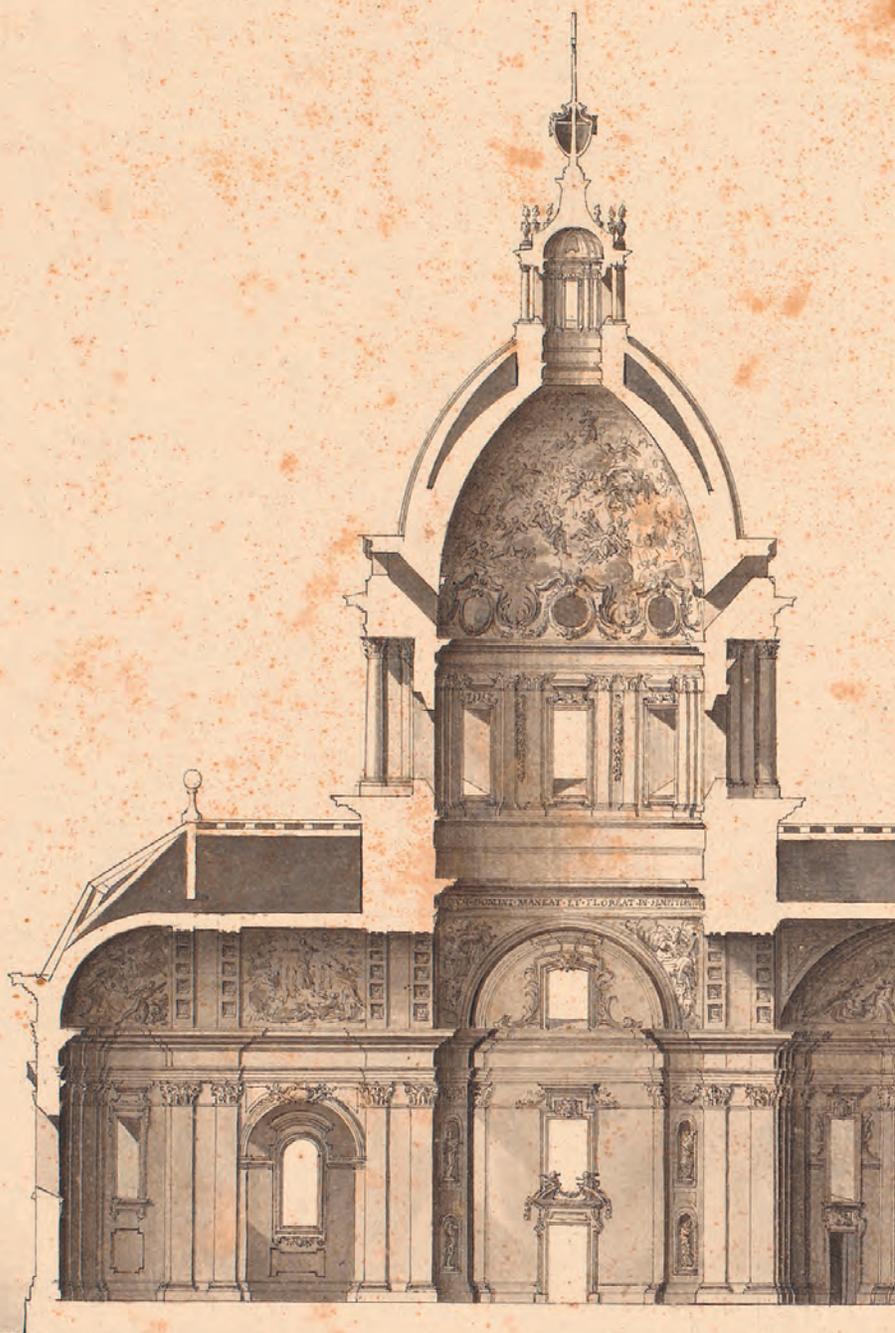
Постараемся же представить себе, каким историческим значением обладает эта постройка для

*Флорентийский баптистерий.  
Фотография из коллекции  
Библиотеки Конгресса, 1890—1900.  
Вашингтон*

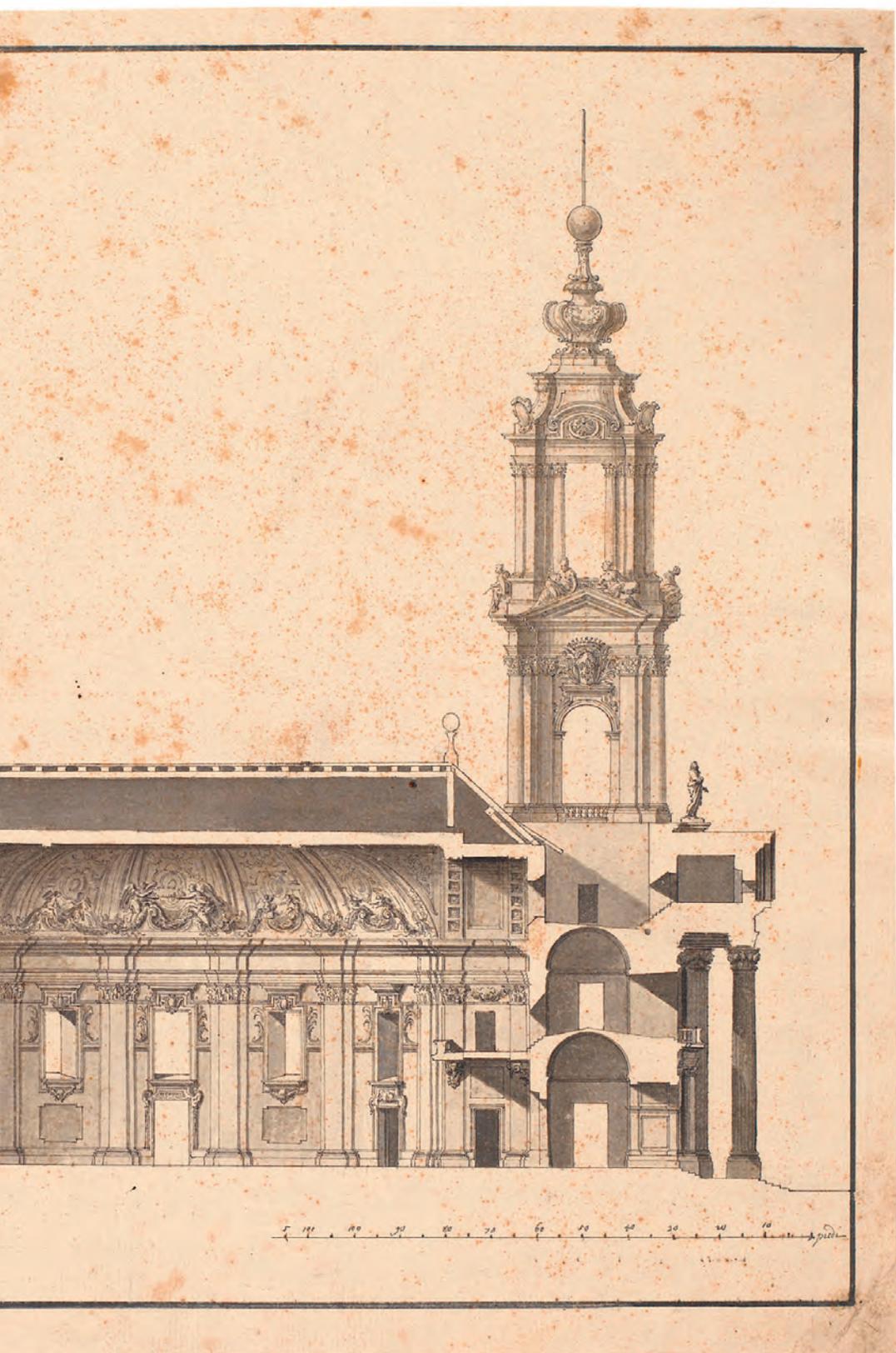
всей эволюции искусства! Огромное новшество заключалось уже в том, что Брунеллески проектировал ее как центрическое купольное сооружение. Конечно, центрические и купольные сооружения сохранялись в Италии дольше, пожалуй, чем где бы то ни было, — и флорентийский баптистерий служит доказательством того, какое значение придавал этой форме разрабатывавший ее романский Проторенессанс. Однако в готический период она совершенно исчезает, — и теперь, когда Брунеллески задумывает свою первую самостоятельную церковную постройку как центрическую, то это вновь знаменует преодоление готики. Ведь готическое здание — так же как и раннехристианская базилика — являлось постройкой динамической, которая посредством ритмического движения своих форм в высотных и глубинных осях должна была направлять взоры и мысли христиан к алтарю и ввысь, — здесь же господствует спокойное, устойчивое бытие, вместо односторонне ориентированного пространства возникает пространство, спокойное во всех своих линиях. Или, точнее говоря, возникает покоящееся пространственное тело. Ибо в то время как в готических интерьерах стены как таковые лишены возможности свободного функционального выражения, но расчленены проемами и кажется, будто их формы растворяются вверху, так что движение опорных столбов протекает в неограниченном пространстве, — у Брунеллески, напротив, основу пространственной композиции образует четко ограниченная и объективная пространственная форма, которую он строит из простых элементов: из сочетания куба с полусферой. И в то же время это — форма, предназначенная для воплощения статического покоя. Расчленение стен подкрепляет эту основную идею. Пилястры с антаблементом образуют цоколь, на котором легко и гармонично покоятся архивольты, направляя внимание к округлости зонтичного купола, общее равновесие сил подчеркивается структурой нижней части здания. Этому равновесию отвечает также и гармония отношений, к которой нигде еще в западноевропейском искусстве не стремились и которой не достигали со времен Античности.

Формы капеллы еще более приближаются к античным, чем формы Воспитательного дома, что

(с. 102–103): Карл Маркус Тошер.  
Реконструкция облика Сан Лоренцо  
во Флоренции, 1730. Лондон,  
Королевская коллекция  
графического искусства



M. Tischer. inv: a 2eb. 1730.



особенно заметно в большей ширине пилястр и антаблемента и в достижении большей пластичности при обработке капителей. За последнее время неоднократно утверждалось, что Брунеллески заимствовал свои формы не из античного искусства, а из искусства флорентийского Проторенессанса и что он почти ничем не обязан Античности, но, напротив, его творчество, скорее, представляет собой органическое продолжение предшествующего развития. Это — заблуждение; здесь следует провести четкое разграничение понятий. О полном возврате к Античности не может быть и речи ни у Брунеллески, ни у его предшественников по той простой причине, что возврат этот вообще был невозможен. Архитектура, современная Брунеллески, основывается на совершенно иных предпосылках, чем древнегреческая и эллинистическая. В классическую эпоху отправным пунктом архитектурного творения является колонна с ее антабментом и ордером, перистиль — или, иными словами, — единственный строительный элемент, благодаря повторению которого возникает архитектурный организм. Христианская же архитектура основывается на развитии строительства, где предпосылками служат пространство и ограничивающие его стены. От этих предпосылок Брунеллески мог оторваться с тем же незначительным успехом, что и современные ему гуманисты — от христианского мировоззрения. И поэтому проблема состояла не в том, чтобы возродить античную архитектуру к новой жизни, но лишь в том, чтобы архитектуру уже сложившуюся преобразить в духе Античности. Как следует понимать это? Нам уже приходилось в обзоре, посвященном живописи, указывать на то, что итальянское искусство со времен Джотто начало стремиться к новой закономерности, построенной не на потусторонней истине, но на чувственном восприятии. Отныне все развитие духовной культуры XIV столетия устремилось к тому, чтобы превратить чувственное восприятие в рациональный опыт, можно было бы сказать: объективную данность мира — в источник и меру познания. И поэтому должен был наконец настать момент, когда в архитектурном творчестве, с одной стороны, нашли художественное воплощение естественные силы, господствующие над материей и воспринимаемые как наиважнейшее содержание архитектурного решения; с другой же сто-



*Микеланджело. Проект фасада  
Сан Лоренцо, ок. 1517. Флоренция,  
Каза-Буонафротти*

роны, объективная форма тела сделалась решающей в этом процессе формообразования; место субъективизма, однозначно ориентирующего средневековое здание и уже ощущаемого как варварский произвол, заняла объективная форма и красота, основанная на гармоническом равновесии управляющих ею статических сил. Но на этих моментах, по существу, и основывалась архитектура Античности, — и поэтому она должна была показаться подлинным откровением человеку, которого веления времени захватили сильнее, чем кого бы то ни было. Здесь Брунеллески и нашел принцип, отвечавший этим велениям, а вместе с тем — и выход из создавшейся в современной ему архитектуре двойственности, заключавшейся в том, что здания, находясь под влиянием северной готики, одухотворяли материю, повинующуюся высшим силам, и в то же время никогда не могли полностью уклониться от античной традиции объективного воплощения материи. Одновременно Античность предоставила Брунеллески художественные средства для того, чтобы в изменившихся обстоятельствах использовать ее

*Базиллика Сан Лоренцо, Флоренция.  
1424—1446*



авторитет. То, что в своих поисках Брунеллески обращался не только к Античности, но и к средневековым произведениям, следовавшим ее образцам, не удивительно, поскольку он искал не просто определенную форму, но художественные правила. Различие по времени и стилю было еще недоступным для уровня исторических познаний его эпохи — и к тому же являлось совершенно второстепенным фактором, ибо Брунеллески стремился лишь к художественной истине и находил ее следы всюду, где они представляли перед ним.

После того, как в первых своих произведениях Брунеллески словно бы сформулировал программу нового метода, он попытался применить его в больших церковных постройках: Сан Лоренцо и Санто Спирито. Здесь самой трудной частью задачи было соединение нового стиля с традиционной базиликальной схемой. Осуществляя свой план, Брунеллески основывался на привычном для Италии XIII—XIV столетий типе церкви нищенствующих орденов: обе постройки представляют собой трехнефные базилики в форме креста, снабженные хоровыми капеллами. Разница заключается только в том, что у Брунеллески капеллы примыкают не только к задней, хоровой стене, но и к продольным частям постройки. Чрезвычайно отчетливо это оригинальное решение проведено в Санто Спирито — здесь боковые капеллы превратились в небольшие апсиды, непосредственно примыкающие к травеям боковых кораблей, благодаря чему возник своеобразный венок капелл, чисто художе-

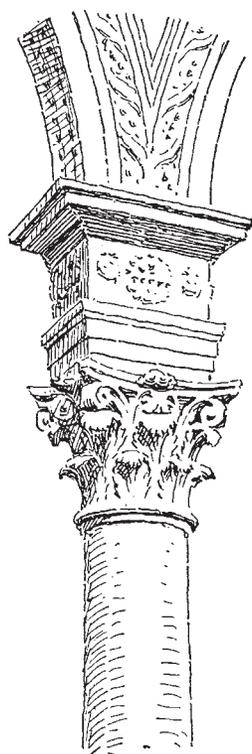


Схема колонны в Сан Лоренцо.  
Иллюстрация из книги: Moore С. Н.  
*Character of renaissance architecture.*  
New York — London, 1905

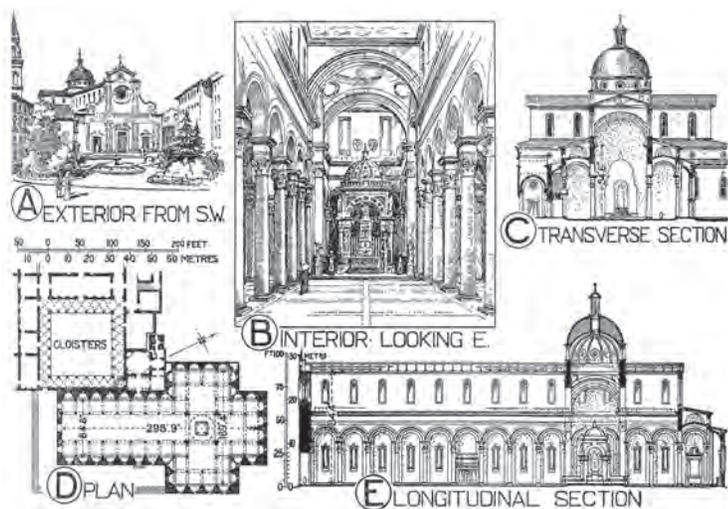


Схема Санто Спирито. Флоренция.  
Иллюстрация из книги: Banister F.  
*A History of Architecture on the  
Comparative Method (17th ed.).*  
New York, 1946

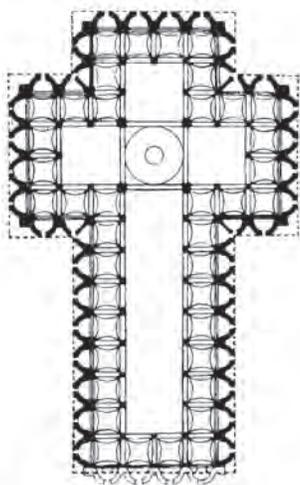


Схема Санто Спирито.  
Флоренция, 1434

ственная функция которого не вызывает никакого сомнения. Вместо готической свободы пространства церковное помещение приобретает устойчивое обрамление, особенно подчеркивающее пространственное единство и замкнутость. Но дело не только в этом. В каждой из этих апсид помещается алтарь: планировка, которая до сих пор никогда не встречалась в подобной связи, но которая оказалась решающей для всей будущности церковного строительства. В художественном отношении эта планировка означала, что отныне и там, где ее применение составит наибольшие трудности — в базиликальных храмах, — целеустремленная ориентация вглубь уступит место равномерной всенаправленности. Отныне церковь обладает уже не единственным религиозным средоточием, к которому устремлены взоры и помыслы, — теперь все пространство впитывает благоговение, и объективно художественное единство вступает на место отвлеченно субъективного. Средоточие этого единства образует отныне не литургический, но художественный момент: купол над средокрестием. Для внутреннего пространства примечателен залообразный характер отдельных его частей. Глубинная протяженность продольного нефа значительно уменьшена — так же как и высота помещения; стрельчатый свод сменяется горизонтальным перекрытием, поскольку здесь необходимо было добиться энергичного ограничения пространства наверху, а устремленные ввысь стены требовали противовеса. Компонентами здания являются пять таких залов — продольный корпус, рукава трансепта, хор, а к тому же еще и подкупольное пространство, — причем все вторят своими очертаниями (по образцу романской связанной системы) квадрату средокрестия, но сами не подразделены: система, основанная на суммировании пространственных единиц. И это суммирование покоящихся архитектурных форм столь же характерно для зданий Возрождения, как для готических соборов — впечатление единого и цельного движения.

Особенно важным было то значение, которое приобрели колонны для композиции здания. Правда, колонны используются, пожалуй, на протяжении всего Средневековья, но постепенно они полностью утрачивают свой первоначальный тектонический смысл и превращаются в подчиненную часть убран-



Фасад базилики Сан Лоренцо  
(современный вид)

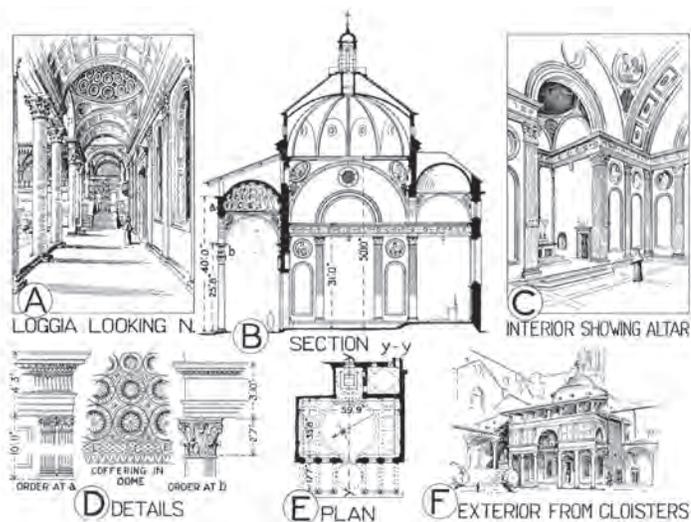
ства, в то время как истинными носителями конструктивного замысла становятся неудержимо растущие ввысь столбы. В Сан Лоренцо и Санто Spirito было восстановлено классическое значение колонны: она вновь выступает здесь перед нами в качестве опоры, несущей всю тяжесть нагрузки. Тяжесть эта — не антаблемент, как в греческой архитектуре, но ограничивающая пространство стена, с которой колонна связана как в статическом, так и в художественном отношениях. Как и во многих раннехристианских постройках, антаблемент у Брунеллески ограничивается узким отрезком, импостом, от которого перекинуты арки, гармонично переводящие тяжесть стен на опоры. Но не только колонна, но и стена приобрела новую художественную функцию. В готике, как уже упоминалось, стена не играла никакой тектонической роли; она покрывалась росписями или же растворялась во множестве архитектурных форм, которые благодаря этому оказывались как бы парящими в свободном пространстве. Здесь господствовало стремление лишить стену всей ее массивности и тяжести, почему она и превращалась в большие окна, а все здание — в чашу столбов, которые либо совершенно не выражали материальную плотность здания, либо выражали ее в незначительной степени. У Брунеллески же стена обрела свои прежние права. От росписей отказались — основное впечатление должен был создавать антаблемент, проходящий над архивольтами, что, с одной стороны,



Ахилл Парбони. Интерьер Санто Спирито. Иллюстрация из книги: Fantozzi F. Nuova guida, ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Ducci. Firenze, 1856

должно было подчеркнуть пространственную замкнутость здания, поскольку этот антаблемент обходит кругом весь церковный интерьер; с другой же стороны, подобное решение позволяло наглядно показать всю тяжесть массива стен. То, что в фасаде Ospedale degli Innocenti было лишь намечено на плоскости стены, приобрело здесь материальную значимость как художественное воплощение естественных сил. К этим моментам прибавляется еще и тенденция к централи-

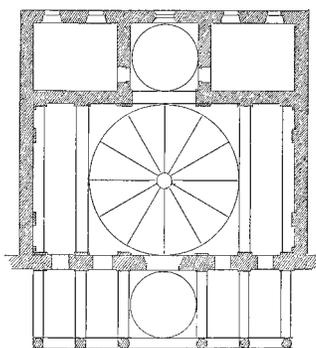
Схема капеллы Пацци. Флоренция.  
Иллюстрация из книги: Vanister F.  
*A History of Architecture on the  
Comparative Method* (17th ed.).  
New York, 1946



зации, ориентирующей все линии и формы на художественное средоточие постройки — подкупольное пространство. Здесь концентрируются горизонтальные ритмические ряды, поскольку система сводов, идущих от полукуполов ниш через сводчатые покрытия боковых нефов вплоть до купола над средокрестием, не только являлась средством художественного усиления, но и создавала ясность планировки и формальную обусловленность, призванные заменить эмоциональность средневековой постройки.

В заключение — еще несколько слов о последних постройках Брунеллески. Поскольку мы уже больше не можем приписывать ему палаццо Питти, то речь главным образом пойдет о Санто Spirито и капелле Пацци при церкви Санта Кроче. Первая постройка — лишь более искусное и более величественное повторение плана Сан Лоренцо. Зато капелла Пацци выказывает нечто новое.

Рассматривая эту постройку, мы прежде всего обращаем внимание на фасад — первый церковный



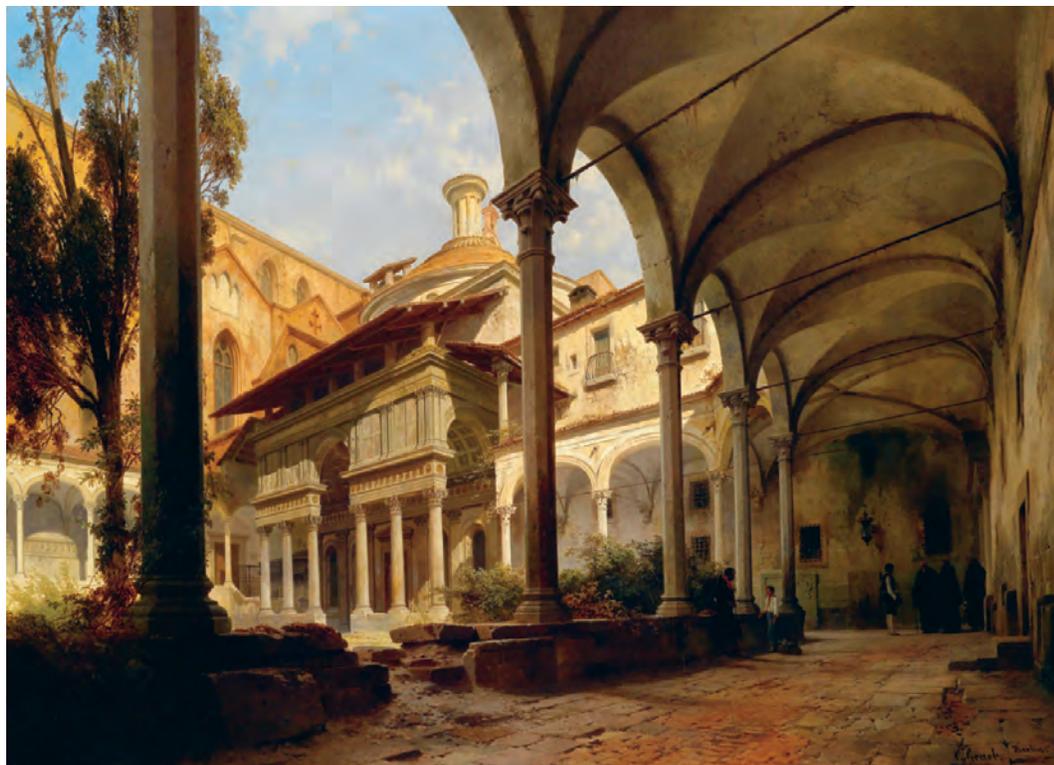
План капеллы Пацци.  
Иллюстрация из книги: Moore C. H.  
*Character of renaissance architecture*.  
New York — London, 1905

фасад Возрождения; к сожалению, он остался незавершенным, но, на наше счастье, современные реставраторы ни разу не коснулись его. Главный мотив фасада — классический колонный ордер, но как разнообразно он использован! Колонны поддерживают антаблемент, впервые со времени Античности полностью выраженный; однако на протяжении, равном двойному интерколумнию, он прерывается порталом в форме триумфальной арки, предваряющим купол. На антаблементе покоится стена аттика, равная по высоте половине колонны, расчлененная изящными двойными пилястрами и простыми крестообразными филенками, и эта стена также увенчивается полным антаблементом. Мы не знаем, что должно было быть надстроено над этим, — возможно, фронтон. Следует упомянуть, что пропорции масс этого антаблемента и антаблемента сдвоенных пилястр несоразмерны: первый из них был задуман как завершение обеих этажей, благодаря чему достигалось большее единство декоративной стены. Здесь наряду с выраженным в колонном ордере соотношением между нагрузкой и опорой все еще господствует и устремление ввысь,



Деталь ордера капеллы Пацци.  
Иллюстрация из книги: Moore С. Н.  
*Character of renaissance architecture.*  
New York — London, 1905

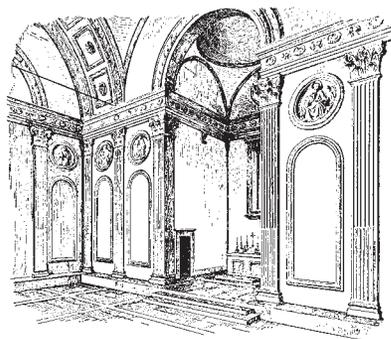
Карл Грэм. Капелла Пацци, 1858



проникающее через нижний антаблемент, продолжающееся в сдвоенных пилястрах и замыкающееся только в завершающем антаблементе. Это означает, что игра естественных сил воплощается не только объективно — в колоннах и антаблементе, как в античную эпоху, но помимо этого — и в субъективно осмысленной стеной композиции.

За фасадом непосредственно следует не внутреннее помещение капеллы, а лоджия, равная по ширине самому зданию и заменяющая готический портал, который должен был направить посетителя к главному алтарю; здесь же, в этом преддверии, возникает самостоятельное пространство как место художественной сосредоточенности, благодаря чему зритель уводится от повседневности к восприятию охватывающей его художественной атмосферы, обладающей особой активностью своего воздействия. Достоинно восхищения то, какими скромными средствами достигается цель этой подготовки к монументальным впечатлениям. В то время как во всей церкви формы используются экономно, стене, находящейся за портиком, присуще большее богатство членений, — в сочетании с прекрасными пропорциями и кассетированным цилиндрическим сводом с куполом перед входом в церковь, она вызывает впечатление величавой торжественности.

В интерьере подхвачен замысел Старой сакристии, усложненный, однако, тем, что к квадрату подкупольного пространства с обеих сторон примыкают прямоугольные отрезки помещения, которые, будучи перекрыты цилиндрическими сводами, образуют поперечную ось здания; по своим очертаниям эта планировка напоминает форму греческого креста. Таким образом, и здесь наличествует завязка сложной композиции, позволяющей выразиться замыслу объединения координированных пространств в единую систему. При этом пропорции несколько изменились. В Старой сакристии пространство строится из трех примерно равных друг другу по высоте зон, — здесь же уровень нижней зоны намеренно увеличен, благодаря чему вместо простой последовательности возникает искусно рассчитанное благозвучие. Впервые в эпоху Возрождения в расчленении стены проявляется гармоническое равновесие между пространством, пластической формой и проемами в стене. Пластическая трактовка стены отчетливее, чем в прежних тво-



Интерьер капеллы Пацци.  
Иллюстрация из книги: Moore С. Н.  
Character of renaissance architecture.  
New York — London, 1905

рениях Брунеллески, становится одной из наиболее важных проблем архитектуры. Эта отделка основывается на следующих четырех моментах: 1. На собственно тектонических формах, превращающих мертвую массу в живое воплощение архитектурных сил. 2. На пропорциях, лишающих эти силы стихийности проявления и устанавливающих художественные границы. 3. На собственно декоративных формах, в которых буйная гипертрофия готики сдерживается соблюдением меры и строгим подчинением тектоническому целому стены. В готике всегда и всюду мог быть добавлен лишний декоративный элемент; здесь же нет ничего лишнего и ничто не может быть смещено или изменено без нарушения объективного единства, преследуемого художником. 4. И фигурная пластика также должна была подчиниться этому принципу. Она уже не подменяет собой массу стены, как в готическом искусстве, но образует часть рельефной формы, в которую превратилась стена. Пластика соотносится с общей композицией стены, а не с контуром нерасчлененной массы, — и пластические формы разрабатываются для определенной плоскости стены, вследствие чего возникает новая двусторонняя обусловленность между архитектурой и пластикой, ставшая в высшей степени плодотворной для обоих искусств.

В капелле Пацци завершается генезис нового стиля. Классическое понимание архитектурной закономерности, бывшее отражением понимания закономерности природной, оказалось соединенным с проблемами христианской архитектуры — и благодаря этому создан новый архитектурный стиль. Решающий момент в выступлении Филиппо Брунеллески заключался в том, что, избежав подражания отдельным античным образцам, он выдвинул эту объективную закономерность античной архитектуры в качестве искомого идеала, резко противопоставив его идеалу готического зодчества. Этот идеал имел гораздо большее стилеобразующее значение, чем те отдельные образцы, которым подражали. И в этом смысле возрождение архитектуры всецело было заслугой Брунеллески. Новая архитектура зародилась во Флоренции и распространилась оттуда точно так же, как в свое время — новая живопись и новый литературный язык, и там, где она появляется, она прямо или косвенно происходит из Флоренции. О предше-



Мазаччо. Портрет Филиппо Брунеллески, между 1423 и 1428. Флоренция, капелла Бранкаччи

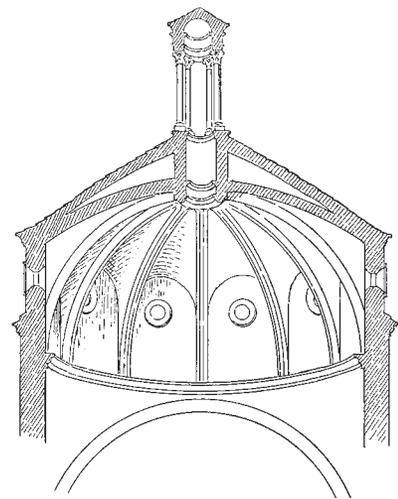


Схема купола капеллы Пацци. Иллюстрация из книги: Moore С. Н. Character of renaissance architecture. New York — London, 1905

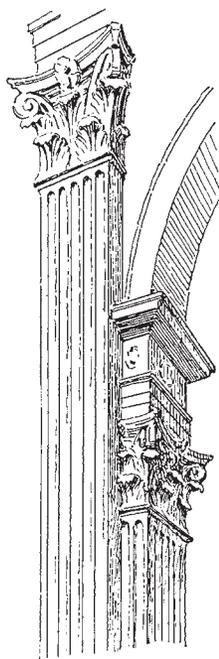


Схема колонны Сан Лоренцо.  
Иллюстрация из книги: Moore С. Н.  
Character of renaissance architecture.  
New York — London, 1905

ственниках Брунеллески не может быть и речи. Ибо он не имел предшественников в самом существе своего дела — в том, что он совершенно сознательно выступил как реформатор со своей доктриной. Это своеобразное положение Брунеллески в искусстве является, кстати, и причиной того, что он был удостоен биографии, словно герой истории церкви или основатель государства.

Его удивительное участие в художественной жизни своего времени действительно отразилось и на живописи, поскольку Брунеллески разработал новую линейную перспективу. Речь здесь идет об установлении правил, согласно которым можно при определенных условиях рассчитать перспективные сокращения пространства и тел; Брунеллески, по-видимому, натолкнлся на эти правила во время своих математических изысканий. Подобное обращение к изучению технических проблем характерно для художников всего его времени. Поколение Данте и Джотто в соответствии с характером духовной культуры Средневековья находило высшее удовлетворение в богословских, теософских, исторических и психологических умозаключениях, — теперь же ведущие художники эпохи занимаются наиболее точными и специальными вопросами человеческого знания: ведь нечто подобное сообщают нам и об Яне ван Эйке. В этом смысле эпоха Возрождения знаменует собой новую и особую стадию того обширного периода развития одного из самых важных течений в истории человеческого духа — научного и философского позитивизма и натурализма, — который начался в эпоху позднего Средневековья и простирается до наших дней. Эта новая стадия состояла в том, что в Италии в начале XV столетия уже не довольствуются только субъективными наблюдениями и опытом, — масштаб истинного и художественно значительного становятся всеобщие, естественные причинность и закономерность, положенные в основу восприятия и опыта. Не подлежит сомнению, что это прокладывало новые пути для всей духовной жизни. Пожалуй, правила линейной перспективы были теоретически известны и в древности, когда искусство уже приблизилось и к их практическому освоению. Однако для того, чтобы применить эти правила в полной мере, необходимо было сначала установить непосредственную связь между мысленной абстракцией



Данте Габриэль Россетти.  
Джотто создает портрет Данте,  
ок. 1859. Гарвадский  
художественный музей



и живописным изображением, — основы этого были заложены в средневековую эпоху, что и привело теперь к объективизации представлений о пространстве. Эта связь субъективного видения с точным расчетом оказалась отнюдь не маловажным обстоятельством для всего последующего развития: она была самым красноречивым доказательством того, что отныне всему искусству будут заданы новые цели, при которых объективно контролируемые решения встанут на место субъективно убедительных. Во всяком случае, огромное значение приобрело начавшееся отождествление искусства с наукой, творчества с познанием. Это оказало также воздействие и на положение искусства и художников внутри социального организма. В сочетании с социальной непредубежденностью, господствовавшей в итальянских коммунах, это привело к тому, что художественное призвание было поставлено на одну ступень с призванием научным и литературным, о чем ранее не могло быть и речи. А осознание различия

*Ян ван Эйк или Губерт ван Эйк.  
Три Марии у могилы, 1425—1435.  
Роттердам, Музей Бойманса —  
ван Бёнингена*

между художественными масштабами прошлого и настоящего вызвало резкое — как никогда ранее — неприятие всего предшествующего искусства, объявленного заблуждением и варварством.

### 3. Донателло

В то время как у Брунеллески и Мазаччо новое искусство кажется духовным деянием, совершаемым внезапно и неожиданно, третий в этом союзе — скульптор Донателло — постепенно приближается к нему в неустанным труде.

Художественной колыбелью Донателло (как и Брунеллески) стала строительная мастерская собора Санта Мария дель Фьоре. В эти годы занимались не только возведением купола, но и скульптурным убранством фасада и колокольни. Соответствующий проект был составлен еще в начальный период строительства, и, таким образом, и фасаду и колокольне предстояло приобрести роскошное скульптурное украшение в готическом духе. Однако лишь часть этих работ была закончена, а завершиться полностью им так и не пришлось: не из-за внешних причин, но потому, что старое истолкование архитектуры и функций подчиненной ей скульптуры успело тем временем потерять право на существование. Своеобразная прихоть истории заключается в том, что благодаря фасаду собора Санта Мария дель Фьоре Донателло снискал свои первые лавры — и ему же было суждено обесценить это выдающееся общественное начинание.

Первыми произведениями Донателло были статуи того типа, который использовался в готическом искусстве для украшения архитектурных сооружений. Наиболее ранние из них — две фигуры пророков для Porta дельа Мандорла — еще обладают отчетливо выраженным готическим характером, им свойствен готический изгиб, да и в трактовке одеяний они, по существу, по-прежнему готичны. Постамент у одной из фигур уже, чем само тело, очертания которого совершенно расплывчаты, а складки одеяния распределены согласно готической схеме. У второй фигуры складки извиваются вокруг выставленной вперед правой ноги подобно виноградной лозе, рукописный свиток раскручивается вверх, словно бы лишенный тяжести, а основ-



Донателло. Иллюстрация из книги Vasari G. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*. Livorno — Firenze, 1768



Фасад собора Санта Мария дель Фьоре на сувенирной открытке нач. XX в.



Донателло. Пророки, 1406.  
Флоренция, Музей Опера-ди-  
Санта-Мария-дель-Фиоре

ная вертикальная направленность тела подчеркивается удлинённостью контура складок, неоправданно связывающих левую ногу с левым локтем. И все же прогресс, достигнутый в этой статуе, весьма значителен. Соскользнувший покров позволяет высвободиться верхней части туловища, одетого в тесно облегающий пурпуан\*, — различие в трактовке тела и одежды играет при этом художественную роль и решительно влияет на весь замысел статуи: телу здесь придается господствующее значение.

Насколько энергично преследовал Донателло новую цель, доказывает статуя Давида в Барджелло, созданная около 1410 года. Верхняя одежда и тело разъединены здесь еще сильнее, тело эмансипируется полностью, а нижняя одежда настолько плотно облегает его, что при поверхностном осмотре фигура может показаться обнаженной. Несомненно, что именно нагая фигура смутно виделась художнику. Если до сих пор мотив постановки нагого тела воплощался, пере-



Донателло. Давид, 1410.  
Флоренция, Национальный музей  
Барджелло

\* Пурпуан (франц. pourpoint) — короткая мужская куртка с узкими рукавами, а иногда и без рукавов, вошедшая в обиход европейцев в середине XIV века.



Статуя Аполлона. Рим. I в. н. э.,  
копия утраченного греческого  
оригинала ок. 470 до н. э.  
до 460 до н. э. Лондон, Британский  
музей

Микеланджело Буонарроти.  
Моисей, 1515. Рим, базилика  
Сан Пьетро ин Винколи



рабатываясь в одетую фигуру, то теперь он становится отправным пунктом и решающим моментом статуйного искусства и в соответствии с этим одеяние превращается в драпировку, сопутствующую телу и поясняющую его. Что подобному решению содействовало античное искусство, подтверждает и голова статуи, обнаруживающая античное влияние. Однако мотив постановки фигуры все еще выдержан в готическом духе, он основан на готической волнообразной линии; твердо стоящей статуе придано готическое устремление ввысь, выраженное благодаря голове великана и одеянию, ниспадающему на землю так, что фигура кажется вырастающей из каменного блока.

В этом и состояла проблема, которую предстояло решить, — проблема воплощения статического покоя и уравновешенности, — и, таким образом, было лишь простым проявлением последовательности то, что следующая статуя, созданная Донателло для собора, представляла собою сидящую фигуру: статуя евангелиста Иоанна. Величественный образ, несомненно оказавший воздействие на «Моисея» Микеланджело. Никакой неустойчивости более: святой весомо восседает на троне, ясно расчлененные формы его тела предельно выявлены, причем масса, ставшая телом, одухотворена благодаря пронизательному выражению глаз святого в той же степени, что и благодаря естественному различию в повороте тела и головы. Одежды ниспадают мощными складками в полном соответствии с его тяжестью, грузно свисают руки, черты лица трактованы крупно, в типизированных формах. Первая статуя Возрождения!

Последовательно закрепляя первый опыт передачи статического покоя, Донателло перешел от изображения сидящей фигуры к изображению фигуры стоящей. Речь идет о созданной в 1416 году статуе святого рыцаря Георгия — самом популярном произведении скульптора. Буркхардт называет его шедевром, и можно было бы безоговорочно согласиться с этим мнением, настолько естественной, зрелой и законченной является эта статуя, кажущаяся произведением скорее старого мастера с обширным опытом, нежели юного бунтаря, скорее завершением, нежели началом художественного поприща. Но при более детальном рассмотрении мы найдем здесь скорее смелую попытку указать новые пути развития скульптуры, чем готовое

решение. Внимательный наблюдатель заметит здесь, пожалуй, некоторые сохранившиеся следы готической трактовки. Доходящий до земли плащ, из которого выступает тело героя в своей ослепительной красоте, является как бы рудиментом драпировки готической статуи. Но и щит отчасти представляет собой рудимент готических доспехов, а в чертах лица чувствуется отзвук готической идеализации. И все же в целом — это произведение нового искусства. Справедливо заметил один новейший автор, что со времени Лисиппа никогда еще с такой убедительностью не изображалась строгая, мужественная сила юности. Уже в одном этом заключается новшество. Готическому искусству также были знакомы образы героев, рыцарей и подвижников во Христе, — и все же облик их не связывался с представлением о прекрасном мужском теле, полном энергии, ибо непоколебимая доблесть, воплощаемая ими, понималась в первую очередь как духовная добродетель, как этический принцип. Эта нравственная характеристика в некоторой степени свойственна и нашей статуе: бестрепетный взгляд святого воителя выражает смелость, чуждую всякой надменности, всякой гордыни (*hybris* по определению



*Зевс (или Посейдон), ок. 460 до н. э.  
Афины, Национальный  
археологический музей*



Донателло. Святой Георгий, 1417.  
Флоренция, Национальный музей  
Барджелло

греков). Но с этим христианским представлением в статуе святого Георгия сочетается классический идеал атлета, а проблема воплощения тела, долженствующего отличить героя также и в физическом отношении, выступила на передний план. В том, как здесь формы тела вырисовываются под кольчугой, проявляется, с одной стороны, продолжение тенденции придавать телу самостоятельность по сравнению с одеждой (возрастающее значение этой тенденции мы могли проследить начиная с первых произведений скульптора), с другой же стороны — обнаруживается такое мастерство в овладении формами, проявление которого в том периоде можно объяснить лишь подражанием Античности. И все же в целом фигура отнюдь не производит впечатления античной! Причина этого заключается не только в одеянии и в ином духовном облике героя, но и в особом, совершенно не античном мотиве постановки фигуры. Юный герой стоит прочно, как скала, широко расставив ноги, — позиция, бессознательно применявшаяся в искусстве, современном Донателло, в тех случаях, когда хотели выразить непоколебимую силу. Напрасно было бы искать подобный мотив постановки в классическом статуарном искусстве: он, безусловно, возбудил бы отвращение в ту эпоху, ибо, подчеркивая с чрезмерной остротой противопоставление духовного и физического начал и обращение персонажа к зрителю, он в то же время был лишен той физической и духовной обособленности, той внутренней замкнутости, которой греки требовали от каждого произведения искусства. Зато мы постоянно находим этот мотив в средневековом искусстве: его возникновение легко объяснимо здесь стремлением воплотить непоколебимость и установить духовный контакт со зрителем. Донателло мог заимствовать его в готическом искусстве, поскольку он вполне соответствовал его художественным намерениям. Здесь надлежало создать тяжелую и мощную, словно бы вросшую в землю стоящую фигуру (подобная же цель преследовалась при создании сидящей статуи Иоанна), и поэтому самым простым и убедительным решением должен был показаться выбор фронтальной точки наблюдения фигуры, твердо стоящей на обеих ногах. Совершенно естественно, что при этом средневековый мотив потерял свой связующий характер. Ведь теперь речь шла не об абсолютной

фронтальности и бесстрастном оцепенении, предоставляющих возможность выражения лишь духовному содержанию, но о покое, который следовало рассматривать как итог физической и духовной индивидуальной активности. Левая нога несколько выставлена вперед, левое плечо и вся левая половина тела немного выдвинуты, шея выпрямлена, но голова, напротив, слегка повернута. Благодаря этому легкому смещению линий и осей аморфная и статичная фигура превращается в полный жизни организм, причем одухотворение его основывается не на одних только духовных моментах, но в не меньшей степени — и на естественном механизме тела, которое, повинаясь воле ваятеля, воплощает состояние покоя, достигаемое путем синтеза различных элементов движения. Здесь чудеснейшим образом соединены автономия тела и почти что средневековая еще строгость композиции, благодаря чему главным образом и создается впечатление естественного величия и благородной соразмерности, напоминающее о вершине первого периода расцвета греческого искусства.

Но ясно, однако, что это не могло быть окончательным завершением. В эволюции, ход которой мы излагаем, крылись две проблемы: с одной стороны, тело, уже добившееся автономии, стремилось к полному признанию своих прав, а с другой стороны, одетая фигура требовала нового решения. Вследствие этого в последующие годы — между 1416-м и 1425-м — возникает целый ряд статуй, принесших новые достижения в обоих направлениях. Прежде всего это — фигура пророка, по ошибке считающаяся портретом гуманиста Поджо Браччолини\*, — с широко расставленными, как у святого Георгия, ногами, но в то же

\* Джан Франческо Поджо Браччолини (1380–1459) — итальянский писатель и историк, политический деятель. С 1403 по 1453 год занимал различные должности в римской курии (последний пост — папский секретарь), в 1453–1458 годах был канцлером Флорентийской республики. Его «История Флоренции» представляет собой продолжение труда Леонардо Бруни. Наследие Браччолини составляют также морально-философские трактаты («О превратностях судьбы», «О благородстве», «О несчастьи государей» и другие), сборник новелл, написанных на латинском языке («Книга facetsий», 1438–1453). «Письма» Браччолини содержат чрезвычайно интересный материал по истории общественно-политической, философской и научной мысли его эпохи. В течение многих лет Браччолини занимался поисками текстов античных авторов; ему удалось обнаружить в Италии, Германии и Швейцарии ряд произведений Платона, Цицерона, Тацита и других.



Донателло. Святой Иоанн Креститель, 1457. Сиена, Дуомо



Портрет Поджо Браччолини. Иллюстрация из книги: Boissard J. J. *Icones quinquaginta virorum illustrium*, 1597

время облаченная в одеяние, обильными складками ниспадающее к земле. Здесь встретились две тенденции: по-первых, натуралистическая, в особенности отчетливо проявляющаяся в отталкивающем уродстве характерной головы, напоминающей позднеантичные бюсты императоров, и в попытке более реальной разработки одеяния в противовес готической условности; во-вторых, стремление вдохнуть широкую струю живого воздействия и ясности в это изобилие ниспадающих форм с помощью простого контура, выразительного наклона головы, а также движения рук — столь же прекрасного, сколь энергичного и соответствующего обеим главным осям фигуры.

Какими гигантскими шагами совершался прогресс в творчестве Донателло, доказывает непосредственно следующая за фигурой пророка бронзовая статуя святого Людовика в Санта Кроче. Характеризовать святого (историческую и к тому же близкую по времени личность) посредством одежды, не соответствующей его эпохе и положению, значило идти вразрез со всей сложившейся художественной практикой, и поэтому Донателло изображает святого в широкой тяжелой мантии, совершенно закрывающей его тело и оставляющей свободными только голову и руки. Можно было бы вспомнить пышные орнаты\*, в которые Ян ван Эйк облачает



Ян ван Эйк. Благовещение. Диптих, ок. 1433—1435. Мадрид, Музей Тиссена-Борнемисы

\* Орнат — литургическое облачение, надеваемое католическими священниками во время мессы; в эпоху Яна ван Эйка представляло собой довольно просторное, ниспадающее широкими складками одеяние.

своих священников. Однако то, к чему стремился северянин с помощью точного воспроизведения явлений в их материально-колористическом облике, у Донателло достигается передачей пластической формы; то, что на севере препятствовало распаду лишь благодаря цельному, всепроникающему и соразмеренному созерцанию природы, здесь объединяется значительностью форм, которые посредством ясной упорядоченности и обозримости при обилии и свободном размещении контура складок находят свое выражение в пластической дифференциации и чудесной замкнутости фигуры и обобщают естественную игру сил в тектоническом покое. И над этой жизнью форм, приравненной к гармоническому бытию, возвышается — так же как и в фигуре святого Георгия — духовная мощь: благородная голова и рука, кротко и вместе с тем величественно поднятая для благословения, придают статуе эффект запечатленного мгновения — словно бы святой, возвращающийся после мессы, приостановился, чтобы проститься со своими прихожанами.

После того как Донателло в те же годы, что и Мазаччо, достиг в изображении одетой фигуры подлинной вершины, являющейся самостоятельной антитезой классическому идеалу, он вновь возвращается к проблемам функции тела. В «Иове», которого из-за формы его головы называют «Зиссоне»\*, скульптора занимает мотив подчеркнутого движения, усугубленной пластической жизни, выраженных как телом, так и одеянием. Тогообразная одежда собирается в мощные диагональные потоки складок, поддерживаемых левым плечом; тело несколько повернуто, словно бы оно противится этой тяжести. Так возникает сложный мотив, требующий более точного знания естественного механизма тела, — и в следующей статуе, изображающей пророка Иеремию, мы видим, как изображение одеяния отступает на второй план по сравнению с изображением тела. Одеядию придано беспокойное движение; носителем статуарного покоя является нагое тело, о положении и формах которого свидетельствуют обнаженное правое плечо, правая рука и доступная наблюдению выдвинутая нога. Здесь уже отсутствует момент распределения тяжести тела, прочно стоящего на обеих ногах, — позиция фигуры соответствует поликлетовским правилам, согласно ко-



Донателло. Пророк Аввакум (Иов?) (Цукконе), 1423–1425. Флоренция, Музей Опера-дель-Дуомо

\* «Тыква» (итал.).



Донателло. Пророк Иеремия, 1423–1425. Флоренция, Музей Опера-дель-Дуомо

торым статуя должна в основном опираться на одну ногу, в то время как другая несет меньшую нагрузку. Эти правила, воспринимаемые как выражение легкого и гармоничного преодоления силы тяжести с помощью чудесного механизма тела, соблюдались во всем античном искусстве. Мотив этот не остался неизвестным и послепантичному искусству: поскольку его можно было найти в любых классических образцах, то на него постоянно обращали внимание. Однако при использовании его в готических статуях речь шла лишь об обогащении арсенала мотивов, вследствие чего довольствовались отдельными намеками на него, — теперь же в творчестве Донателло мы обнаруживаем этот мотив как художественную проблему принципиального значения, последовательно решаемую при разработке обнаженного тела.

Последствием этого практического опыта стала бронзовая статуя Давида в Барджелло, созданная около 1430 года. Ни в одном из своих произведений Донателло не приближался в такой степени к Античности. Герой Ветхого Завета изображен как античный персонаж. Одежду его составляют лишь шляпа, увитая листвой, и богато украшенные поножи; он спокойно стоит в небрежной позе, глядя сверху вниз и воплощая

Донателло. Давид, 1430. Флоренция, Национальный музей Барджелло



то радостное спокойствие, которое поражает нас в греческих произведениях. Так же, как и святой Георгий, Давид соответствует телесному идеалу искусства IV столетия до нашей эры: его статуарный замысел вызывает в памяти фигуры Праксителя. Тяжелая и грузная постанова сменилась легким, изящным движением, основанным, однако, не на общих стилистических предпосылках и не на обобщенной линии движения, как в готическом искусстве, но на естественном мотиве постанова. Какие же новшества знаменует это произведение? Во-первых, наготу. Уже более тысячи лет нагота не играла никакой роли в искусстве, откуда христианское неприятие культа тела изгнало ее, так что она изображалась только там, где содержание изображаемого безусловно требовало этого. Теперь же Донателло — вопреки всем традициям — изобразил обнаженным героя Ветхого Завета, на что до него решались исключительно при изображении декоративных фигурок младенцев и гениев. Весь характер статуи доказывает, что это произошло под влиянием Античности. Нет другого такого произведения Донателло, где одухотворенность была бы с такой силой отеснена на второй план: мальчик-победитель стоит словно бы отрешенно, как если бы речь шла о чем-то само собою разумеющемся, и не только голова с ее идеальной трактовкой, но и все тело следует античным прототипам (тело заимствовано у «Эрота» Праксителя). Но как же могло случиться, что в статуе Давида Донателло настолько вплотную приблизился к Античности, как никогда ни в ранних, ни в поздних своих произведениях? Конечно, культ тела в античном его понимании не воскрес в эти дни. Но мы должны уточнить, что здесь наблюдается возникновение нового понимания значения тела для искусства скульптуры. Гениальное деяние Донателло состояло, во-первых, в том, что он осознал первостепенное значение этой проблемы и отразил эту позицию в своих произведениях, а во-вторых, в том, что решение этой проблемы он связал с античными достижениями. Каждое движение тела состоит из почти необозримого количества всеобщих или локально ограниченных, типических или индивидуальных моментов проявления, и выбор моментов, являющихся наиболее важными и наиболее выразительными для пластического воплощения функций механизма тела в его отношении к статуарному



*Пракситель. Эрот. Римская копия II в. н. э. Неаполь, Национальный археологический музей*



Марко ди Бартоломео Рустичи.  
Ротонда Брунеллески.  
Иллюстрация из хроники,  
1425–1450

движению членов и суставов, как раз и был той задачей, на решении которой греки столетиями сосредоточивали свои художественные силы. Благодаря накопленному при этом опыту они достигли в изображении человеческого тела почти что недостигаемой вершины, некоей нормы; Средневековье пренебрегло этим бесценным сокровищем — и поэтому обретение его заново и соединение с развитием нового искусства явилось гениальным деянием и заслугой Донателло точно в такой же степени, в какой заслугой Брунеллески — обогащение христианской архитектуры классическими принципами и формами.

Нечто грандиозное заключается в том, как изобразительные средства искусства были одновременно умножены тысячекратно именно в той точке, к которой направлялись устремления. Кажется, будто целый мир разделяет ранние готизированные произведения скульптора и эту статую, мотив ее постановки, отражающийся на всем положении тела и на мускулатуре вплоть до мельчайших деталей, воздействие всех суставов, всех пластических форм во взаимосвязи с этим мотивом на сознание зрителя, — и, действительно, целый мир лежит между ними: достижения Античности, позволившие не повторять пройденный путь с самого начала. Как и вся античная образованность, они стали новым достоянием западной культуры, фундаментом, на котором можно было строить дальше. Таким образом, фигура эта завершает период закладывания основ Возрождения — и в то же время знаменует начало новой эпохи в истории итальянского искусства.

#### 4. Другие современные направления

Плодом реформ, осуществленных тремя этими людьми в течение первых тридцати лет XV столетия во Флоренции, стало искусство Возрождения. Однако, прежде чем продолжать обсуждение процесса дальнейшего его развития, было бы полезно бросить взгляд и на прочие направления в итальянском искусстве тех лет. Ибо искусство основоположников Возрождения было, разумеется, не единственным в те годы: наряду с ним развивались и другие направления, лишь постепенно вытеснявшиеся новым стилем.

За исключением творчества Пизанелло, находившегося под сильным влиянием северного искусства и все еще тесно связанного с элементами стиля треченто, а также и творчества Джентиле да Фабриано, оказавшего влияние на Пизанелло, во всей Италии в первые десятилетия XV столетия едва ли было еще что-нибудь, что могло бы по своему значению сравниться с событиями, происходившими во Флоренции. И все же в самой Тоскане помимо творчества великих основателей нового стиля мы обнаруживаем явления, которые должны быть упомянуты хотя бы из-за влияния, оказанного ими на последующее развитие.

И в первую очередь нам следовало бы назвать здесь Якопо делла Кверча из Сиены. Искусство этого гениального мастера — своеобразный двойной анахронизм: отчасти оно отстает от своего времени, но отчасти же и опережает его примерно на столетие.



Пизанелло. Дама и кавалер, 1433–1438. Шантильи, Музей Конде



Джентиле да Фабриано. Коронация Девы Марии (Гений чистой красоты), ок. 1420. Лос-Анджелес, Центр Гетти

Якопо делла Кверча. Надгробие  
Иларию дель Карретто, 1408.  
Лукка, собор Святого Мартина



Превратностями своей судьбы Кверча напоминает готического каменщика; он бродит с места на место, перебираясь туда, где для него находится работа, и творит в своем родном городе, в Лукке и во Флоренции, а затем и на севере Италии — в Ферраре и Болонье. Следствием этой беспокойной жизни было то, что многое в творчестве Кверча — как и у Микеланджело — осталось незавершенным, многое же производит впечатление грандиозного эскиза.

Он начал совершенно в духе готики, ибо, несмотря на воспринятых из Античности путти, держащих в руках гирлянды, его прекрасное надгробие Иларию дель Карретто в соборе Сан Мартино в Лукке — готическое по форме и по художественному выражению. Готичен основной мотив саркофага с лежащей на нем фигурой покойной, готично ее одеяние, голова идеализирована. Еще отчетливее свидетельствует о тесной связи с традицией большой мраморный алтарь в Сан Фреддиано в Лукке, созданный в 1413—1422 годах. Пределла украшена рельефами в стиле треченто; в декоративном построении, в хрупких, изогнутых фигурах, в вертикализме, в традиционности целого проявляется готическое ощущение в своем чистейшем и блистательнейшем выражении, и ничто здесь, кажется, не возвещает о том перевороте, который непосредственно вслед за этим совершился во Флоренции. Однако при более детальном рассмотрении перед нами и в этих ранних работах предстает дух, смело и революционно вступающий на новый путь, — но только в ином направлении, чем у флорентийских мастеров, следующих принципам классического искусства. Можно было бы сказать — в противоположном направлении, ибо в то время как флорентийцы превознесли в качестве высшего мас-

штаба художественного творчества объективную, данную в природе закономерность, — Кверча, насколько это было возможно в его время, игнорировал всякий объективизм и предоставил субъективным выразительным моментам почти неограниченную власть. Насыщенная динамика форм и линий, беспокойное чередование света и тени еще сильнее, чем обычно в позднеготическом искусстве, оказываются свободными от какого бы то ни было непосредственного подражания природе и становятся по суверенному произволу самостоятельными мотивами движения и формальными элементами. Еще яснее это своеобразие заметно в более поздних произведениях Кверча, самым выдающимся из которых является пластическое убранство собора Сан Петронио в Болонье, созданное после 1425 года и уже обнаруживающее влияние нового флорентийского искусства. Так, Мадонна с тимпана напоминает расположением складок статую евангелиста Иоанна Донателло, причем классическая трактовка одеяния не помешала скульптору сочетать с нею удивительное смещение осей фигуры, препятствующее созданию античного равновесия и вызывающее почти барочное напряжение во всем статуарном мотиве. Стоящая рядом статуя святого Петрония обнаруживает влияние фигур кампанилы собора Санта Мария дель Фьоре и святого Людовика. Однако то, что в этих произведениях воспринимается как объективный реализм, достигший во всех своих деталях уровня монументального воздействия, у Кверча, с одной стороны, связывается с выражением духовной приподнятости, но, с другой стороны, усиливается до той пластической динамики масс, при которой статуарное величие заключается прежде всего в том, что нерасчлененная масса в целом наполняется пульсирующей пластической жизнью и становится способной вызвать у зрителя ощущение статуарности.

Наиболее гениальными, однако, здесь являются рельефы, которыми Кверча украсил пилястры, обрамляющие портал и архитрав; они изображают сцены Сотворения мира и детства Христа и принадлежат к числу самых поразительных творений среди всего, чем мы обязаны итальянскому искусству.

Прежде всего здесь бросается в глаза большое упрощение композиции. Исчезли всякие аксессуары, столь излюбленные мастерами позднего тречен-



Якопо делла Кверча. Центральный вход в собор Сан Петронио, 1420-е. Болонья



Якопо делла Кверча. Святой Петроний. Базилика Сан Петронио, Болонья. Иллюстрация из книги Gustavo S. *La patria, geografia dell'Italia. Provincia di Bologna*, Unione Tipografico-Editrice. Milano — Roma — Napoli, 1900

Якопо делла Кверча. Архитрав  
двери собора. Базилика Сан  
Петронио, Болонья. Иллюстрация  
из книги Gustavo S. *La patria,  
geografia dell'Italia. Provincia di  
Bologna*, Unione Tipografico-Editrice.  
Milano — Roma — Napoli, 1900



то. Брунеллески также отказался от них в своем конкурсном рельефе, но его преемники вновь начинают использовать их — мы будем иметь возможность видеть это на примере Гиберти — и развивают эту черту на основе новых принципов. У Кверча не только предметное воплощение, но и изображение пространства сводится к минимуму. Оно ограничивается скудными намеками; фигуры заполняют плоскость изображения и выделяются лишь на рельефном фоне, как в произведениях Никколо и Джованни Пизано, — таким образом, что создается впечатление, будто Кверча именно к этим мастерам и вернулся. Однако его трактовка рельефа иная, она, скорее, напоминает греческий рельеф — с той, разумеется, разницей, что у греков фон составляла нейтральная поверхность рельефа, у Кверча же фон воздействует как само пространство — не объективная его реконструкция, как у флорентийских современников Кверча, но как отрезок безграничного пространства, который не характеризуется детально, чтобы не ослабить впечатления от фигур. Лишь фигуры и составляют единственную господствующую художественную цель пластического изображения. Не подлежит никакому сомнению, что они уже основываются на достижениях нового флорентийского искусства. Изображение первой человеческой четы, изгоняемой из рая, находится в ближайшей связи с фресками капеллы Бранкаччи, а ангелу в его характерной позе предшествует в качестве про-

Якопо делла Кверча. Фонтан  
Радости, 1419. Сиена



тотипа святой Георгий Донателло. И тем не менее элементы нового восприятия и художественного овладения природой не представляют для Кверча самоцели. В гораздо большей степени таковой является драматическое движение, господствующее в композиции. Подобно окаменевшему року стоит перед воротами рая ангел — и в страстном духовном и физическом порыве гонит сопротивляющегося Адама и испуганную Еву в земную юдоль. Однако суть здесь заключается не только в этой драматизации действия, не только в передаче того духовного волнения, которое изображаемое событие вызывает у заново переживающего его художника и которое зритель должен ощутить! Наряду с этим произведение, где подавляются все прочие моменты, должно пробуждать пластические представления, управляемые суверенной волей художника, полностью избежавшего копирования окружающей действительности. В этом плане Кверча пользовался и античными образцами. Подобно его флорентийским современникам, Кверча воспринимал эти образцы в качестве источника пластического опыта, — и то, как он использовал этот источник, показывают, например, заимствованные в античном искусстве формы обнаженных фигур в «Грехопадении». Но, несмотря на эти заимствования, фигуры здесь совершенно не античны. Их тесный духовный контакт — выражающий в данном случае безмолвное увещивание — противоречит Античности в такой же степени, что и утрированная динамика всего мотива в целом и отдельных членений. Вместо гармонического созвучия контуров фигур здесь использована их контрастная взаимосвязь; отдельным же мотивам — в частности, правой руке Адама — свойственна такая выразительность, подобную которой невозможно найти ни в одном из произведений классического искусства. К этому присоединяется еще и широкая, свободная трактовка тел, чуждая всякой попытке фиксировать равномерную степень пластической разработки во всех членениях; фигуры объединяются в большие плоскости и линии так, как этого требует экспрессия движения в целом. Грудная клетка Адама разделена на крупные секторы благодаря мощному развитию мускульной массы, шея его чрезвычайно удлинена, а очертания фигуры Евы обобщены в левой части одной только цельной линией контура. Так возникает



Мазаччо. Изгнание из рая, 1426–1427. Флоренция, капелла Бранкаччи



Якопо делла Кверча. Грехопадение. Рельеф главного портала церкви Сан-Петронио, 1430. Болонья



Якопо делла Кверча. Мадонна с Младенцем, 1540–1559. Флоренция, базилика Санто Спирито

пафос, не встречаемый ни у кого из итальянских современников Кверча, — равный ему мы обретем лишь в творчестве Микеланджело.

Так готика вновь породила здесь очень большого художника; его творчество как бы вклинивается в Новое время — и вместе с тем показывает пример того, как достижения объективизации мира, сходной с той, что исповедовало Возрождение, могут быть совмещены с субъективным мировоззрением, присущим Средневековью. Творчество Кверча — художника, сформировавшегося уже после завершения эпохи, давшей ему жизнь, — не оказало на искусство кватроченто никакого влияния: стиль, созданный Донателло, повсюду вытеснил его следы. Но когда период нового кватрочентистского натурализма оказался исчерпанным и на передний план вновь выступили великие идеалистические проблемы, творчество Кверча также обрело голос и встало у колыбели нового идеалистического периода, участвуя в той борьбе между духом и материей, что составляет содержание всего развития искусства европейских народов в послеантичный период.

В несколько ином направлении — но также минуя границы нового стиля — воздействовало искусство XIV столетия на другого выдающегося флорентийского художника. Речь идет о Лоренцо Гиберти — ювелире, скульпторе, архитекторе и литераторе; его конкурсный рельеф для бронзовых дверей баптистерия уже упоминался нами. Рельефы этих дверей, над которыми Гиберти работал двадцать лет, — так же как и созданная в 1414 году для церкви Орсанмикеле статуя Иоанна Крестителя — всецело выдержаны в духе готики и Джотто.

Только в произведениях двадцатых и тридцатых годов у Гиберти обнаруживается воздействие нового стиля, причем впервые, пожалуй, — во второй бронзовой статуе в Орсанмикеле, изображающей святого Матфея. Воздействие это сказывается в характере архитектурного обрамления (связь которого с творчеством Брунеллески несомненна), а также и в самой статуе — здесь ощущается преемственность по отношению к предшествующим ей произведениям Донателло. Это, безусловно, красивая и интересная фигура, однако ей недостает силы и оригинальности творений Донателло; статуя испытывает сильное



Лоренцо Гиберти. Рельеф северной двери баптистерия, 1423–1427. Флоренция. Фрагмент

влияние и со стороны античных образцов, но в ней выражено гораздо более поверхностное отношение к Античности, чем в произведениях Донателло. В значительно меньшей степени здесь проявляется и борьба за новые проблемы; складки одеяния плоски, они скорее красивы, чем мощны, им менее присущи та самостоятельная и убедительная характерная жизнь и то подчеркнутое пластическое воздействие, которое мы можем наблюдать у Донателло. В то же время обращают на себя внимание два других момента: несомненное стремление к изяществу и благозвучию линий — и сознательная архаизация. Линии и формы не только выражают пластическую энергию, но и обладают декоративным значением, возникающим под влиянием ритмики ренессансной архитектуры, и гармонически включаются в систему вертикалей и горизонталей обрамления. Столь же очевидно и стремление по возможности точно подражать в иконографическом плане классическим статуям.

Оба эти признака — причем в еще более развитой степени — мы обнаруживаем во вторых бронзовых дверях, которые Гиберти создал для баптистерия и которые — как предполагают, по выражению Микеланджело — были названы «Porta del Paradiso», вратами рая. Правда, работа над ними была начата в 1425 году, но закончена лишь в 1452-м и, таким образом, по существу, относится ко времени, последовавшему за периодом основания нового стиля (что часто забывается). Произведение это исключительно богато новыми мотивами, технически выполнено мастерски и, конечно, чрезвычайно красиво. Наиболее характерно здесь то, что двери эти представляют собой наиболее ранний образец пышной ренессансной декорации. В десяти квадратных полях — традиционная форма квадрифолия была отвергнута — представлены сцены из Книги Бытия; в роскошнейшем обрамлении этих сцен сочетаются фигуры, медальоны, мотивы цветов и плодов. Здесь речь идет о чем-то ином по сравнению с языком форм Брунеллески, стилизованным под Античность; здесь подражание античным образцам выражается не только в функциональных формах, но также и в тектонически несущественных украшениях. Гиберти был помимо всего прочего еще и коллекционером, и сокровища его собрания отразились в мотивах этих обрамлений. В этих заимствова-



Лоренцо Гиберти. Святой Матфей, 1419–1423. Флоренция, собор Орсанмикеле



Лоренцо Гиберти. Северная дверь  
баптистерия («Porta del Paradiso»),  
1423–1427. Флоренция



Лоренцо Гиберти. Врата фая.  
Иллюстрация из книги: *Gustavo S.  
La patria, geografia dell'Italia.  
Provincia di Firenze. Torino Unione  
Tipografico-Editrice, 1894*

ниях по-прежнему нет речи о стремлении к равноправному состязанию с Античностью, присущему Донателло, — в них выражены чисто предметная соотнесенность, литературное по содержанию восприятие Античности и сознательное намерение добиться эффекта, однородного с воздействием классических произведений искусства: черты, которые мы могли бы наблюдать в литературном творчестве гуманистов, современных Гиберти.

Таким образом, Античность выступает здесь перед нами в качестве нового элемента культуры. Однако теперь уже не одна только формальная проблема становится важной для художника, но и весь

предметный субстрат античной культуры, знание, содержащее в себе все эти реалии и воспринимаемое как средство обогащения собственной духовной жизни. Особой новизны это явление также не составляло, но приобрело отныне гораздо большее значение, ибо основывалось уже не на случайных импульсах — их период миновал, — но на развившемся из них стремлении преодолеть с помощью углубления исторических познаний разрыв между древней и новой культурами (полностью осозанный в эти годы) и возродить для современности классическое культурное достояние.

В подобной тенденции не было, естественно, такого сильного контраста с готическим искусством, как в стремлении Донателло или Брунеллески к античным принципам. Напротив: преследуемая цель заключалась в соединении новых достижений с готикой, — недаром ведь тот же Гиберти преклоняется в своих «Комментариях» перед искусством треченто в не меньшей степени, чем перед Античностью. И эта позиция с полной очевидностью проявляется в его творчестве даже и там, где оно полностью примыкает к искусству Возрождения. Исчезает пуританская строгость тектоники Брунеллески, — к ней возвращаются лишь в конце столетия. Гиберти заменяет ее избытком декоративных форм, берущих свое начало отчасти в античном искусстве, отчасти в наблюдениях природы и послуживших первоосновой того пышного стиля, который к середине столетия становится популярным во всей Италии.

Подобное сочетание старых форм с новыми достижениями проявляется и в рельефах. Так, мы находим (в «Жертвоприношении Авраама», например) элементы стиля Джотто в ландшафте и в отдельных фигурах, а кроме того — и натуралистические наблюдения («Каин и Абель», фигура пашущего крестьянина); мы могли бы чуть ли не шаг за шагом проследить проникновение новых стилистических форм в работу по мере ее продвижения. Тречентистский рельеф, использовавший живописные средства воздействия, обогащается перспективным пространственным эффектом, группы фигур искусно распределяются рядами, уходящими в глубину просторных сценических площадок, — и исключительно обильной становится сокровищница новых мотивов, обязанных своим возникновением античным образцам, готической традиции и творениям нового стиля.



Лоренцо Гиберти. Святой Стефан, 1428. Флоренция, собор Орсанмикеле



Лоренцо Гиберти. Голова бородатого мужчины, 1420-е. Варшава, Национальный музей

Перед нами предстает здесь новый тип художника (ставший до некоторой степени характерным для этого периода), иной, чем тот, представителями которого были «отцы»: его отличает не страстная борьба за новый художественный символ веры, но стремление черпать из всех источников, высокоразвитая приспособляемость и эклектическая разносторонность; он довольствуется тем, что следует новым принципам Возрождения в определенных основных элементах композиции и в живописном решении — и заполняет созданный таким способом каркас почерпнутыми из различных источников плодами своей фантазии. Но и это явление имело определенное значение; благодаря ему новое искусство не было обречено впасть в ту схематическую односторонность, которая в Античности стала следствием концентрации художественных усилий на определенных формальных проблемах; для искусства оказались сохраненными и размах силы воображения, достигнутый в готическую эпоху, и высокоразвитая овеществленная связь с природой, и радость от повествования и воплощения, вследствие чего с самого начала с новым стилем переплеталась универсальность интересов, неведомая античному художественному творчеству и воспринимав-



Лоренцо Гиберти. Каин и Авель.  
Фрагмент барельефа северной  
двери баптистерия («Porta del  
Paradiso»), 1423–1427. Флоренция

шая все усвоенное в классических образцах как некий резонатор, как средство для использования и дальнейшего развития в более широкой области, чем в классическом искусстве.

Но к этому присоединяется и еще одно обстоятельство. Уже в ранних произведениях Гиберти мы могли бы обратить внимание на то, что для него превыше всего стояли грация и прелесть форм. В этом отношении он был наследником художников эпохи треченто, и главным образом — сиенцев. Но, в то время как эти художники находили пленительность и красоту преимущественно в сочетании духовной и физической идеальности, центр тяжести у Гиберти перемещается в сторону последней, а духовная несколько отстывает: материальная красота форм приобретает руководящую роль, а античный идеальный тип — характер установившегося представления о красоте и пленительности. Художник стремится к этому идеализированному совершенству не только в каждой фигуре, в каждой голове, но и в каждой линии; он придает меньшее значение тому обстоятельству, что они являются неизбежным следствием лежащих в их основе телесных функций, выражающих новую художественную истину: сверх того, они должны доставлять и эстетическое наслаждение.

И, таким образом, в поколении первых мастеров Возрождения Гиберти был идеалистом, платоником: представителем того течения, которое наряду с реалистическим никогда не иссякало в будущем, с тем чтобы в начале XVI столетия достигнуть огромной значимости в творениях Рафаэля и воздействовать благодаря им на весь ход последующего развития.

Мы должны назвать здесь еще третьего художника, сыгравшего особую роль по сравнению с основателями нового стиля: Фра Анджелико да Фьезоле. Нам нет нужды долго останавливаться на отдельных фазах эволюции его творчества. Он прожил долгую и размеренную жизнь — и был скорее приверженцем, несколько стоящим в стороне, чем соратником, участвовавшим в решении новых проблем. Когда новый стиль проник всюду, он последовал ему в изображении пространства, в замысле композиции и фигур, а напоследок — и в колорите, но, однако, не позволил себе полностью раствориться в этом стиле и принести ему в жертву те свойства своего творче-



Лоренцо Гиберти. Святой Матфей. Собор Орсанмикеле, Флоренция. Иллюстрация из книги: Gustavo S. *La patria, geografia dell'Italia. Provincia di Firenze*. Torino Unione Tipografico-Editrice, 1894



Лоренцо Гиберти. Автопортрет. Деталь бафьельса «Врата рая», 1425–1452. Флоренция, баптистерий

Фра Анджелико и Филиппо Липпи.  
Поклонение волхвов, 1440—1460.  
Вашингтон, Национальная галерея  
искусства



ства, которые были для него важнее прогресса в художественном познании природы и овладении ею и которым он оставался верен в течение всей своей жизни.

Свойства эти вытекают в первую очередь из того религиозного чувства, что он умел вкладывать в свои фрески. У его современников религиозный момент не играл существенной роли — не из-за их нерелигиозности, а вследствие того, что чисто художественные задачи были для них важнее всего прочего. У этого доминиканца дело обстоит иначе. Он пишет произведения, исполненные благоговения, — все остальное для него второстепенно и должно подчиняться основному назначению его творчества: назначению вызывать религиозные чувства. Для этого он пользуется частично старыми, а частично и новыми средствами. Репертуар его невелик. Чаще всего он изображает Мадонну или распятого Христа или же повествует о простых событиях из жизни Спасителя, его Матери и святых; ему свойственно также влечение к воплощению сцен Страшного суда. Все это Фра Ан-

Фра Анджелико. Страшный суд,  
1451—1453. Флоренция, Музей Сан  
Марко





Фра Анджелико. Коронация Девы Марии, 1434–1435. Флоренция, галерея Уффици

Анджелико пишет в идеальном стиле, восходящем отчасти к искусству последователей Джотто, отчасти же к еще более древнему, перекликаясь при этом со средневековым восприятием. С особым пристрастием он избирает золотой фон для своих образов святых; его Мадонны фронтальны в своем иератическом покое, его большие композиции располагаются, как правило, в строгой симметрии масс. Его повествования просты почти до наивности — чудесное в них нерасторжимо связано с естественным, причем Фра Анджелико изображает чудесное как человечески близкое и захватывающее событие.

При этом воздействие произведений Фра Анджелико совершенно иное по характеру, чем у его средневековых предшественников. Это объясняется рядом причин: во-первых, отсутствием монументальности, это явствует уже из одного их формата; по большей части это небольшие изображения, воплощающие не истины, возвышенные предметы или громогласные свидетельства, но то, что впоследствии стало обозначаться выражением «сердечные излияния». Во-вторых, отсутствием героичности и патетичности, ибо Фра Анджелико придавал гораздо большее значе-



Фра Анджелико. Святой Антоний отказывается от золота, 1435–1440. Хьюстон, Музей изящных искусств

ние радости от простого чувственного переживания, чем великие интерпретаторы религиозных сюжетов предшествующего столетия. Это отнюдь не односторонняя радость от чувственных явлений, ибо она простирается и на идеалистические и натуралистические моменты. Так, Фра Анджелико изображает, например, Страшный суд и вечное блаженство избранных, причем в основном он придерживается композиционного шаблона, разработанного для этой гигантской темы в средневековую эпоху. Однако внимание художника захвачено не ужасными событиями *Dies irae*, Дня гнева: произведение это знаменито благодаря изображению рая, в котором ангелы и святые ведут хоровод. Все дышит здесь светлой радостью существования: цветущие луга, сверкающие краски, фигуры, полные величайшей юношеской пленительности и грациозности. Именно подобные фигуры, возможно, и прославили более всего Фра Анджелико. Их генеалогия уводит нас далеко в Средневековье; они основаны на том



Фра Анджелико. Страшный суд, ок. 1450. Берлинская картинная галерея. Фрагмент



Фра Анджелико. Снятие с креста,  
1437–1440. Флоренция, монастырь  
Сан Марко

сочетании духовной и телесной красоты, каким готическое искусство начало отмечать свои идеальные типы. Но то, что в готическом искусстве производит впечатление бесплотной материи, превращается у Фра Анджелико в гимн чувственной красоте, очищенной глубоким внутренним настроением. Фигуры его воздействуют на нас благородными утонченными формами, роскошными одеяниями, блистающими красками, гармоничными линиями. Однако он идеализирует не для того, чтобы довести форму до ее высшей значимости, но для того, чтобы выразить душевную красоту при помощи форм. Подобным же образом складывается его отношение к наблюдениям над природой. Справедливо отмечалась полнота наблюдения и изображения природы, выраженная в его произведениях. С какой удивительной любовью, напоминающей современных ему нидерландцев (от влияния которых он, пожалуй, не был свободен), пишет Фра Анджелико широкие ландшафты — как, например, в «Снятии со креста» во Флоренции; характерно, что он был первым из художников эпохи кватроченто, у которого мы можем обнаружить точное, «портретное» воспроизведение определенных пейзажей. Или же он включает в свои произведения фигуры, выхваченные прямо из жизни, изображает убогие лачуги и пышные здания,



Фра Анджелико. Святой Петр,  
1441–1442. Флоренция, монастырь  
Сан Марко

драгоценные материи, блеск украшений, изобилие растительных форм. Или на склоне лет он состязается со своими флорентийскими современниками в искусстве запечатлевать объекты в зеркале более убедительной художественной нормы. Но даже и это выглядит у него (можно было бы сказать: *ad majorem Dei gloriam*\*) по-прежнему как украшение его идеализирующего стиля, назначение которого остается неизменным и служит не воспроизведению природы и ее закономерностей, но пробуждению чувства благоговения.

Этой цели служит духовное по преимуществу содержание его произведений. Содержание это очень просто, оно далеко от того многообразия драматических эмоций, которое имел в своем распоряжении Джотто. Фигура святого мученика Петра, написанная Фра Анджелико над порталом монастыря Сан Марко, могла бы служить примером всего его творчества. Тихая праздничная торжественность и отрешенная от действительности созерцательность наполняют излюбленные художником фигуры и изображаются с такой проникновенностью, как никогда ранее, и до нынешнего дня способствуют величайшему воздействию его произведений, в особенности же там, где и все окружение способствует этому. Высокая поэзия заключается в том, как святой Доминик погружен в свои размышления или поклоняется распятому Спасителю, или же в том, что Благовещение изображается как возвышенная церемония, полная глубочайших эмоций. Эта поэзия кроется не только в воплощаемом материале, как в средневековую эпоху, но в не меньшей степени и в той субъективной интенсивности, с какой художник проникается поэзией, чтобы с ее помощью возвысить над повседневностью все изображаемое им. В этом и состояла черта новизны в творчестве Фра Анджелико: упрочение поэзии в индивидуальной духовной жизни, осуществленное Петраркой за столетие до того в светском поэтическом творчестве, не было абсолютно новым для живописи на религиозные сюжеты, но здесь — превзойдя, быть может, все достигнутое ранее — оказалось благодаря этому не только решающим для будущего религиозной живописи, но и позволило посредством нее (ибо область воздействия этого вида искусства была несравненно обшир-

\* К вящей славе Божьей (*лат.*).

нее, чем у произведений новой светской поэзии) сделать доступным для самых широких масс чувство поэтичности. И поскольку мы и сегодня считаем духовную настроенность предпосылкой любой поэзии, то вполне объяснимо то, что произведения Фра Анджелико находят отклик и у современного зрителя. Поэтому, говоря о зачинателях лирики Нового времени, мы должны упомянуть наряду с Петраркой и монаха из Сан Марко.



Фра Анджелико. Сцены из жизни отцов пустынников, 1420. Будапешт, Музей изобразительных искусств



Фра Анджелико. Смиренная Мадонна, ок. 1440. Амстердам, Рейксмузеум



III  
IN PARTIBUS\*

\* За пределами (лат.).



Наряду с ведущими мастерами во второй трети XV столетия во Флоренции работали художники, которые продолжали развивать утвердившиеся принципы и с энтузиазмом стремились к решению новых задач. Так, Паоло Учелло с фанатическим рвением сосредоточился на перспективных построениях, Андреа дель Кастаньо — на изучении статуарных проблем, изображении драпировок и обнаженного тела, а Беночцо Гоццоли старался развить до совершенства и сочетать с декоративной роскошью и ярким колоритом наглядную и предельно детализированную характеристику воплощаемого: направление, зародившееся в эпоху треченто, обогащенное благодаря Пизанелло и Джентиле да Фабриано новыми наблюдениями и наконец примкнувшее к искусству Возрождения с помощью Гиберти. К этому же направлению принадлежал также и Фра Филиппо Липпи, бывший несколько

Паоло Учелло. Низвержение с коня предводителей сиенцев Бернардино делла Карда, 1456–1460.  
Флоренция, галерея Уффици



старше Беноццо по возрасту и испытавший более сильное влияние Фра Анджелико и Мазаччо. Все это были люди прилежные и талантливые, но не гениальные; мы не можем задерживаться на них, ибо с их творчеством не связаны решающие нововведения.

## 1. Произведения Донателло после 1430 года

Зато последующему развитию Донателло мы обязаны принципиальными нововведениями. Мы проследили эволюцию его творчества вплоть до бронзового «Давида», произведения, сыгравшего решающую роль в двояком отношении, ибо оно приближается к классической статуарной норме, как ни одно из предшествующих ему, и в то же время закладывает основы для дальнейшего изучения обнаженного тела. В обоих этих направлениях от «Давида» исходят новые линии развития: вначале во флорентийском, а вскоре и во всем итальянском искусстве. Поразительно, однако, то, что сам Донателло, по-видимому, в ближайшие годы и десятилетия не следовал по этому новому пути. После того как он достиг новой выразительности и совершенства в бронзовом «Давиде», свободно стоящие статуи, бывшие до этого главными его произведениями, внезапно полностью исчезают в его творчестве; в тридцатые годы им не было создано ни одной статуи, и это явление не может быть объяснено недостатком задач, имевшихся, как и прежде, в достаточном количестве, но требует иного разъяснения. Мы получим его, рассмотрев последовавшие за «Давидом» произведения скульптора.

Наиболее крупными работами, выполненными Донателло в начале этого периода, были певческая трибуна в Санта Мария дель Фьоре и кафедра собора в Прато. В противоречии с традицией, требовавшей изображения здесь сцен из жизни Христа, Донателло украсил парапеты кафедры и трибуны хороводом детских фигур, выразивших скорее праздничное настроение, чем проникновенное отношение к вере и к истории спасения, — и в этом отчетливо проявилось изменение художественного настроения. В живописном же плане выбор подобного материала для воплощения был привлекателен для Донателло по той причине,



Донателло. Кафедра собора  
Санто-Стефано, Прато.  
Открытка, 1948

Донателло. Певческая трибуна,  
ок. 1433. Флоренция, Музей Санта  
Мария дель Фьоре



что позволял ему изобразить множество обнаженных тел. Но в данном случае задача эта была решена иным образом, чем в «Давиде»: неистовство движений, представляющее здесь перед нами, весьма далеко от классического покоя и гармонической уравновешенности статуи. Это — буйство прыжков, пляски, погони; напрасно было бы искать подобное в античном искусстве. Донателло не удовлетворился обособлением определенных статуарных проблем, свойственным Античности, но пошел гораздо далее, стремясь изобразить предельное многообразие движений, проистекающих из участия в совместном действии. Благодаря этому он добился в изучении движений человеческого тела большего прогресса по сравнению с Античностью: несмотря на античные мотивы, фигуры производят совершенно неантичное впечатление. Вряд ли мы найдем здесь где-нибудь прямое подражание античным образцам — его место заняло изучение природы с позиции тех всеобщих принципов, которыми мы обязаны античному статуарному искусству.

Латиф сражается с кентавром.  
Парфенон, ок. 447—433 до н. э.  
Лондон, Британский музей



Удивительна также и форма рельефа. Если у мастеров эпохи треченто и у Гиберти плоскость

фона была отправным пунктом пространственного изображения, то здесь она образует стену, перед которой разыгрывается хоровод на небольшой реальной сценической площадке, ограниченной спереди нижним и верхним краями изображения и расстановкой колонн. Благодаря этому живописное начало в передаче пространства, господствовавшее до сих пор в рельефах, уступает место статуарной проблеме; с другой стороны, здесь проводится более резкая граница между архитектурой и пластикой. Начиная с позднеримского периода оба эти искусства были неразрывно связаны между собой в течение всего Средневековья, вследствие чего отсутствовала монументальная скульптура, совершенно независимая от архитектурного произведения (не считая малых форм и отдельных исчезнувших исключений, имевших, однако, лишь сюжетное, но не особое художественное значение). Утрачено представление о произведении искусства, обладающем реальным и художественным существованием и, подобно некоему фетишу, независимом от всего прочего: в искусстве раннего Средневековья и в романском скульптура украшает стены, будучи связанной и слившейся с плоскостью, в готическом же искусстве она своими объемами подменяет стену и включается при этом в систему движущихся масс, совокупность которых воплощает постройку. К скульп-



Лоренцо Гиберти. Соломон и царица Савская. Северная дверь баптистерия («Porta del Paradiso»). 1423–1427. Флоренция



Донателло. Авраам собирается принести в жертву Исаака. 1408–1421. Флоренция, Дуомо

туре этого рода, подчиненной архитектонике, и принадлежали статуи, создававшиеся Донателло в молодости. Однако он шаг за шагом преодолевал их готический основной характер, их архитектурную связанность (представлявшую собой не что иное, как связанность идеальную) и разрабатывал их как воплощение внутренних, автономно действующих сил, черпающих в себе самих свои начала и границы, пока наконец не добился полного приближения к Античности и не создал статую, которая была совершенно замкнутым миром, олицетворением игры физических сил, уподобленной гармоническому равновесию. Но здесь он достиг той точки, где приближение к Античности должно было обрести конец, — и поворот назад был неизбежен. Однако наподобие того, как в архитектуре с любыми попытками воскрешения классических принципов всегда сочеталось христианское восприятие архитектуры как искусства пространственной композиции, точно так же и в статуарном искусстве уже навсегда была исключена возможность возвращения к античным представлениям. Этому противостояло то принципиальное преобладание духовных моментов, духовного познания, которое было достигнуто благодаря христианству и которое уже не могло быть устранено. Несмотря на большую объективность и изолированность художественного содержания, абсолютная действенность существования навсегда осталась чуждой этому комплексу художественных моментов: возникновение статуи, заменившей бы в качестве Божественного творения самого Бога (причем без связи со зрителем и со своим окружением), находилось вне пределов возможностей, заложенных во всем этом мировоззрении. Таким образом, лишь посредством предельного сближения с Античностью можно было разрушить средневековую связь скульптуры и архитектуры, — но, поскольку это было фактически бесцельно, Донателло не создавал более фасадных статуй, и все убранство флорентийского собора осталось незавершенным. Однако подобная эмансипация статуарного искусства не являлась решением, которым можно было бы удовлетвориться, но, напротив, она послужила началом нового развития, в процессе которого предстояло найти, во-первых, новые отношения между пластическим творением и его пространственным окружением, а во-вторых, между пластическим творе-

нием и зрителем (воспринимающим субъектом как мерой всех вещей). Если бы Донателло остановился на том, чего он достиг в бронзовом «Давиде», то за этой статуей последовали бы лишь повторения; но Донателло тотчас же преодолел эту стадию и принялся за поиски нового сочетания, при котором скульптура не растворяется в архитектуре, но явственно приобретает особую функцию: сочетания, где оба искусства противостоят друг другу как самостоятельные и равноправные стороны и в то же время объединяются как части пространственной композиции, ориентированной и задуманной в расчете на зрителя.

Воздействие кафедры и певческой трибуны было чрезвычайно велико; благодаря этим произведениям возникло множество мотивов движения, распространение которых мы могли бы наблюдать во всем итальянском искусстве. Уже сам предмет изображения указывает на пути этого распространения. Едва ли найдется второй мотив, столь популярный в последующее время, как эти декоративные детские фигурки. Путти превращаются в символ неомраченной радости жизни, что было характерно для той эпохи. Путто становится добрым духом мастерских кватроченто, товарищем игр младенца Христа и приближенным святых; верный спутник человека от колыбели до могилы, путто оплакивает его на смертном одре, возлагает венки на его могилу и возвещает славу покойному. Путто играет большую роль и в декоративном убранстве церквей, порхая на алтарях и дарохранительницах и взбираясь по завиткам пилястр; с детской веселостью путто играет с себе подобными или поет под аккомпанемент лютни или мандолины. Путто оживляет фонтаны и цоколи статуй, украшает книги и утварь — и повсюду выполняет функцию *décor*\* готического искусства, что является плодом нового отношения к природе. Популярность путто (исключая даже сюжетные моменты) основана главным образом на том, что бла-

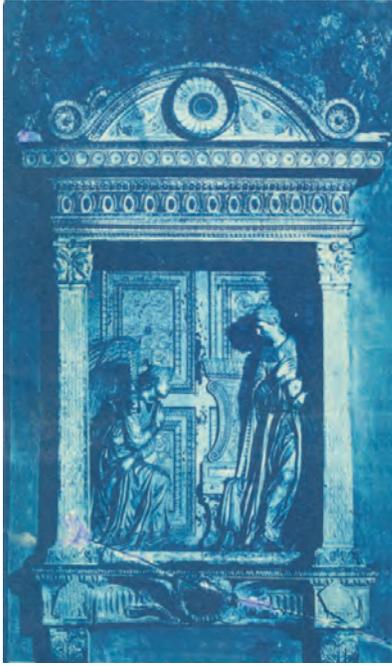
\* Элементы свободной фантазии в готическом декоре.



Андреа Мантенья. Путто.  
Фрагмент фрески во Дворце дождей,  
1474. Венеция

Донателло. Мадонна ди Читерна,  
1415—1420. Читерна, церковь Сан  
Франческо





Донателло. Благовещение Кавальканти. Флоренция, Санта Кроче. Фото из архива Музея Бруклина, 1908



Донателло. Танцы путти, 1433–1439. Флоренция, Национальный музей



Донателло. Благовещение Кавальканти, 1435. Флоренция, Санта Кроче. Фрагмент

годаря ему появилась возможность безобидного изображения наготы в рамках церковного искусства — и поэтому в преобладании этого мотива заключается одновременно и грациозная прелюдия к развитию, достигшему конечной цели в симфониях обнаженных тел, созданных Микеланджело.

К этой фазе развития творчества Донателло также относится красивый и впечатляющий рельеф «Благовещение» в церкви Санта Кроче. То, о чем говорилось по поводу рельефа кафедры, выразилось здесь еще отчетливее: статуарное воздействие фигур в свободном пространстве, по отношению к которым архитектура означает лишь обрамление. Рама здесь является вместе с тем и задним планом пространства: с его помощью фигуры сочетаются в зримом единстве. Простая композиция в высшей степени наполнена движением и статуарной жизнью. Движение здесь тройственное: пересечение рамой указывает на только что происшедшее нисхождение ангела и на отступление Марии в бессознательном испуге при виде его — движение, создающее дистанцию. Но в то же время Мария склоняется, чуть отвернувшись от ангела, преклонившего перед ней колени, взгляды их встречаются, изъявление Божьей воли и покорность ей связывают фигуры не менее прочно, чем рама, которая их обрамляет. И наконец, благодаря тому что ангел изображен в профиль, а Мария — за исключением головы — в фас, создается движение в глубь композиции. Так к простой игре сил изолированных фигур присоединяются мотивы движения, вытекающие из духовной и пространственной связи фигур, причем скульптор не ограничивается намеками на эти моменты, но последовательно проводит их как в форме тел, так и в одеяниях. В полном соответствии с этим развитием, оставившим позади себя Античность, осуществляется и формирование черт лица у обеих фигур, возвышенная красота которых является лишь еле слышным отголоском классических воспоминаний. Тип этих лиц по своей формальной сути и по одухотворенности — целиком плод художественного развития тех лет: современность, идеализированная по примеру Античности. Можно было бы указать и на детские фигурки в венчающем элементе обрамления рельефа. Они полностью осознают событие, при котором присутствуют; это проявляется в испуганном выражении их поч-

ти плачущих лиц и в том порыве, с каким один мальчик хватается за другого. Однако в этом кроется нечто большее, чем просто милая жанровая деталь: здесь подчеркивается то, что во внимание приняты и место установки пьютти, и кульминационный момент события, — и это в такой же точно мере выходит за пределы художественных воззрений Античности.

Таким образом, все эти произведения показывают нам, что Донателло использовал опыт, воспринятый у Античности, для решения проблем, принципиальное значение которых было впервые осознано только в послеантичный период развития. То были: выходящее за пределы круга античных проблем отношение к многосторонности природы, пространства и времени как решающих компонентов композиции, а также и новое отношение к архитектуре, — следовательно, те свойства, предпосылками которых являются как субъективное осознание мира, так и восприятие его как объективной данности.

Следующее из числа крупных произведений Донателло этого периода — бронзовые двери в Сан Лоренцо, созданные около 1440 года, — менее известно, но столь же интересно и значительно. Донателло разделил четыре створки на пять прямоугольных полей каждую и украсил их фигурами апостолов, мучеников и праведников в плоском рельефе. Это — своеобразное убранство, кажущееся на первый взгляд монотонным, в особенности по сравнению с современным ему великолепием «Врат рая» Гиберти. Однако при детальном рассмотрении мы замечаем, что Донателло удалось сообщить этим фигурам исключительную жизненность и большое разнообразие, возникающие благодаря сочетанию физических действий с сильными духовными аффектами. В новых и новых вариантах здесь изображаются живые диалоги, внезапные реакции, увещевания, страстные споры, причем парность фигур усиливает впечатление от движений. Это также не что иное, как преодоление Античности с ее традиционными мотивами движения и покоя при помощи подчеркнутого духовного напряжения, сказывающегося в большей телесной экспрессии. Эти адепты Христа обнаруживают свое несомненное духовное родство с пророками и сивиллами Джованни Пизано: специфически послеантичный элемент сильного внутреннего оживления и психическо-



Донателло. Двери базилики Сан Лоренцо, ок. 1440. Флоренция



Донателло. Апостолы, ок. 1440. Двери базилики Сан Лоренцо, Флоренция. Фрагмент



Джованни Пизано. Поклонение волхвов, 1301–1310. Пистойя, кафедра в Сант Андреа

го контакта снова резко проявляется в них, но только в новом облике и в новой форме. Форма эта, пожалуй, заимствована у Античности, но отражает теперь не только простую телесную функцию, но одновременно с этим — и в несравненно большей степени, чем когда бы то ни было в Античности, — внутреннее движение, что снова должно было привести к преодолению античных элементов. Чистому объективизму классического искусства было суждено все вновь и вновь превращаться в нечто типическое, во всеобщую норму, в формальный канон. Казалось, что новому итальянскому искусству, следующему античным принципам, в этот период будет свойственна подобная же эволюция, и все же дело до этого так никогда полностью и не дошло, ибо возвращению к Греции постоянно противодействовал основной духовно индивидуализирующий



Лоренцо Гиберти. Деталь барельефа восточных врат, 1425–1452. Флоренция, баптистерий

принцип христианского искусства, в соответствии с которым внутренний мир человека, определяющийся его духовным достоянием, был важнее совершенного тела — или, по крайней мере, столь же важен. Этот закон эволюции проявился также и в творчестве Донателло. Святые персонажи на дверях сакристии едва ли имеют что-либо общее с классицизмом двадцатых годов, это — грубые фигуры, галерея характернейших образов и лиц, словно бы выхваченных из жизни; при взгляде на них ни на минуту не приходится сомневаться в том, что для их создателя индивидуальная характеристика была важнее всякого обобщения. Стоя на краях полей, фигуры выделяются в плоском рельефе на гладкой поверхности фона, причем любой намек на пространственную глубину отсутствует. Но и обрамление лишено избытка декоративных форм, наблюдаемого у Гиберти, — Донателло пренебрегал им, ибо оно отвлекало внимание зрителя от фигур. Точно так же вместо сильнейшего выделения

фигур из основной плоскости здесь господствует удивительная экономия в разработке рельефа, позволяющая осознать намерение скульптора: двери должны производить впечатление твердых плоскостей, металлических плит, декор которых не переступает границы плоскостного убранства.

Между тем Антонио Манетти, друг и биограф Брунеллески, сообщает, что из-за этих дверей возник ожесточенный спор между строителем сакристии и Донателло. Речь шла об архитектурном обрамлении дверей, которое состояло из колонн и простого фронтона — и фактически выпадало из общего характера всей постройки, представляясь по сравнению с тщательно обдуманной гармонией целого лишь своеобразным выделением подчиненных деталей. Боде замечает, что подобное обрамление было здесь просто необходимо, ибо в противном случае двери совершенно затерялись бы со своими маленькими фигурами в большом пространстве. Однако именно в том, что обрамление вместе с дверями — составляя не что иное, как пластическую композицию, — эмансипируется подобным образом, и заключался прогресс, исходивший от Донателло и к которому Брунеллески не хотел или не мог быть причастным. Без этого энергичного округлого пластического обрамления воздействие фигур Донателло растворилось бы во впечатлении от всего здания, — благодаря же ему эти фигуры стали средоточием композиции, самостоятельной по отношению к зданию: композиции, для которой скульптор избирает пластическую форму так, как этого требует данная композиция и связанные с нею художественная целесообразность и последовательность.

Результатом всех этих усилий переходного периода оказываются большие произведения в Падуе. В 1443 году попечительство церкви Санто, наиболее популярного места паломничества в Италии, начало переговоры с Донателло о скульптурном украшении хора, и в том же году Донателло с целым штатом сотрудников принялся за работу. Свою деятельность он начал с того, что создал для главного алтаря распятие в натуральную величину и не дошедшую до нас фигуру Бога Отца. В ходе работ проект был изменен — возможно, по совету самого Донателло. Было решено снести старый алтарь и воздвигнуть большой, свободно стоящий, новый главный алтарь, что и было осуществ-



Донателло. Символ евангелиста-математика, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто

Донателло. Оплакивание Христа,  
1455—1460. Лондон, Музей  
Виктории и Альберта



лено в течение шести лет. Алтарь этот стал одним из важнейших произведений эпохи Возрождения и знаменовал наступление нового периода — в особенности для искусства Северной Италии. Наряду с обильным мраморным декором алтарь украшали семь бронзовых статуй величиной с человеческий рост: Мадонна и шесть святых, — а также и двадцать два бронзовых рельефа, на которых были изображены поющие ангелы, символы евангелистов, «Оплакивание Христа», «Ессе Ното» и деяния святого Антония Падуанского\*.

К сожалению, мы не знаем в точности, как выглядела в целом композиция, объединявшая эти статуи. Алтарь был разобран в XVII столетии, а статуи рассеяны по всей церкви. Как ни странно, но ни одного изображения алтаря не дошло до нас или, по крайней мере, пока еще не найдено — случай в высшей степени прискорбный и почти необъяснимый, если учесть в особенности, сколько изображений совершенно незначительных построек и их деталей сохранилось в рисунках, в отображении интерьеров в живописи или в иллюстрациях в местной литературе. В прошлом столетии была предпринята попытка реконструкции алтаря, но, к сожалению, она оказалась неудачной, ибо то, что создал вопреки предостережениям историков искусства архитектор Бойто со своеволием всезнайки, характерным для «исторически настроенных» худож-

\* Антоний Падуанский (1195—1231), монах, в 1220 году перешедший из ордена августинцев к францисканцам и ставший после этого странствующим проповедником. Канонизирован в 1232 году.

ников прошлого столетия и современности, является чрезвычайно посредственной работой в традиционном церковном стиле того времени, в которой творения Донателло использованы иногда абсолютно бессмысленным образом и которая не заменит нам даже и тени первоначального облика памятника. Более близко подводит нас к этому облику попытка реконструкции, предложенная Детлефом фон Хадельном, — в ее основу положены рабочие счета и художественные аналогии\*. Из этих счетов следует, что алтарь нес колонную надстройку, и в этой связи автор реконструкции обращает внимание на то, что тип алтарей в Северной Италии в корне изменился вскоре после возникновения главного алтаря в Санто. Вместо многочастного позднеготического полиптиха появилось архитектурное единство в виде обрамления окруженной святыми Мадонны. Наиболее ранний пример этого мы видим в композиции, которую Мантенья создал для главного алтаря церкви Сан Дзено в Вероне после 1453 года, — здесь наличествуют колонное



Андреа Мантенья. Алтарь церкви Сан Дзено, 1457–1460. Верона



Донателло. Смерть Христа, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто

\* В немецком издании здесь дается ссылка на источник: *Detlev von Hadeln, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua // Jahrbuch d. k. Preußischen Kunstsammlungen. XXX. 1909. 35 ff.*

расчленение и надстройка, вполне соответствующие тому, что может быть выведено из рабочих счетов главного алтаря в Санто и согласовано с сохранившимися его частями. Венчающий элемент здесь подобен упоминавшемуся нами в рельефе «Благовещение» в Санта Кроче, — а аналогичное расположение мы находим вдобавок и в терракотовом алтаре работы одного из учеников Донателло, Джованни да Пиза, в церкви Эремитани в Падуе. Если к тому же принять во внимание большую зависимость Мантеньи от Донателло, то можно, пожалуй, согласиться с Хадельном в том, что знаменитое произведение Донателло располагалось подобно алтарю в Сан Дзено, — и хотя его попытка реконструкции уязвима во многих деталях, но в целом она дает нам представление об облике алтаря в том виде, как он был создан Донателло.



Донателло. Чудо с говорящим Младенцем, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто

Мы остановились на этом вопросе потому, что он в высшей степени важен для оценки значения главного алтаря в Санто для истории эволюции искусства. Но, прежде чем детально разобрать этот вопрос, рассмотрим вначале составные части алтаря. Чрезвычайно своеобразна здесь Мадонна. Она изображена так, словно собирается приветствовать толпу паломников в то мгновение, когда она поднимается со своего трона, чтобы показать младенца Иисуса благочестивым посетителям. Ребенок стоит в складке ее одеяния — мотив, воспринятый впоследствии Микеланджело, использовавшим его с особым пристрастием. Фигура младенца необычайно мала, как у современных Дона-

телло нидерландских мастеров; правда, язык форм обнаруживает античную школу, но здесь изображен не юный герой, а настоящий ребенок — и точно так же Мадонна предстает перед нами простой девушкой. Повсюду мы могли бы наблюдать новый, отвернувшийся от Античности реализм: в формах тела, в мягком, изобилующем складками одеянии, одинаково чуждом как любой античной, так и любой готической драпировке, в задумчивом выражении лица Мадонны, в боязливом жесте ребенка. Возможно, прежний алтарь был украшен византийской Богородицей с Младенцем на коленях во фронтальном положении, строгой и неподвижной, — этому образцу часто подражали в Северной Италии вплоть до Джованни Беллини; и Донателло, быть может, последовал этому образцу, причем обогатил его новым содержанием, состоявшим помимо нового языка форм в том разнообразии движений, которым Донателло обычно наполнял старую застывшую схему. Фигура Богородицы с легкостью отделяется от прочного, массивного трона, подчеркивая и поясняя преодоление грузного одеяния; она склоняется вперед при подъеме, в то время как ребенок совершенно лишен тяжести и словно бы парит в воздухе: кратковременное движение, возникающее из определенной, ограниченной во времени ситуации и заменившее собой всеобщую норму движения. Зачатки подобного явления мы могли уже наблюдать в предшествующих рельефах, но тем не менее здесь налицо гигантский шаг вперед: сочетание этих моментов со свободной постановкой статуи. Некое царственное величие заключается в этом легком подъеме, некое чувство внутреннего достоинства, основанное не на кристально чистой вневременной образности (как в Античности) или на абстрактной ассоциации (как в Средневековье), но на суверенном и свободно выраженном акте воли. Мадонна не только полна достоинства, но и милостива, то есть акт ее воли не изолирован духовно, а обращен к посетителям церкви. При этом — хотя речь идет о бронзовой отливке, не препятствующей свободной композиционной трактовке статуи, — фигура Мадонны скомпонована в виде единой, нерасчлененной массы. Мы встречаемся здесь со статуарным решением, одинаково далеким как от классического, так и от средневекового искусства и в то же время — связанным и с тем



Донателло. Мадонна Пацци, 1420.  
Берлин, Музей Бодэ



Донателло. Мадонна и святые, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто



Донателло. Святая Юстина, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто



Донателло. Святой Даниил, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто

и с другим. С Античностью его связывает объективность в передаче форм и положенная в ее основу закономерность, а со Средневековьем — одухотворенность и соотнесенность со зрителем, новизна же заключается в попытке согласовать оба эти элемента или, иными словами, — в стремлении сочетать объективную верность действительности с ее субъективным эмоциональным, чувственным и рассудочным восприятием и истолкованием.

Мадонна была окружена шестью святыми. Они изображены фронтально, как готические статуи, но вместе с тем они сочетаются с Мадонной в композиционном единстве. По тому, как три фигуры поворачивают головы налево, а три — направо, мы могли бы предположить, что они симметрично располагались по обе стороны Мадонны. Они стоят спокойно, но их покой — не неподвижность, характерная для готики, и не общепринятый в античном искусстве мотив постановки; умиротворенность проистекает здесь из ощущения праздничности момента, под влияние которого подпадают все участники этой сцены приема и которое находит у каждого из них свое индивидуальное выражение: как благородный приветственный жест у Юстины и Даниила, как благословение у святого Людовика, как чрезвычайно серьезный, почти строгий взгляд опущенных глаз святого Проздокима. Святой Антоний, патрон церкви, взирает поверх стоящих вблизи, словно бы он пересчитывает своих приверженцев и призывает их подойти поближе; святой Франциск опустил глаза в глубоком смирении и покорности: он потрясен мыслью, что ему позволено в столь торжественное мгновение пребывать в присутствии Богоматери. При этом речь идет не только о намеках на эти эмоции: вся постановка фигур, все движения соответствуют ситуации. Так, при взгляде на святого Франциска возникает ощущение, будто он только что подошел и неслышно застыл, чтобы принять участие в праздничной церемонии, причем плавный поворот его фигуры дает понять нам, что ее покой — лишь временно прерванное движение. В противоположность античному искусству, мотивы движения которого были обусловлены физическими порывами, мы видим, что здесь мотивы эти находят выражение благодаря участию в одухотворенной ситуации, соединяющей группу со зрителями. Подобная связь посредством

духовного элемента господствует также и в статуях, украшающих фасады готических соборов, но, в то время как там речь идет об общей одухотворенности, о равномерном возвышении надо всем мирским и бренным, здесь мы имеем дело с подлинно торжественным моментом, выхваченным из потока событий, духовная ценность которого связывает Мадонну с ее приближенными; с другой стороны, эта реальность не остается в рамках простого жанроподобного факта, как у современных Донателло нидерландских мастеров, но связывается с художественной универсальностью и закономерностью и возвышается таким образом в сферу всеприемлемости и идеальности. Сказанное относится и к формообразованию. Как далек святой Франциск от идеализированного типа эпохи треченто или от классических шаблонов! Это — монах, современный Донателло, с резкими чертами лица, строгий по отношению к себе и к другим, реформатор — фигура, изображенная с захватывающим реализмом и все-таки представляющая собой нечто большее, чем просто точное воспроизведение случайного человека: воспроизведение, перенесенное в сферу художественной абстракции и благодаря этому изъятые из повседневности. Таким образом, здесь были созданы новые типы святых персонажей, подчинившие своему влиянию итальянское искусство (а отчасти и искусство севера) вплоть до появления Микеланджело и не исчезнувшие с ним, но, напротив, сыгравшие ту же роль для всего последующего развития, что и греческие творения V столетия до нашей эры для искусства Античности или готические XIII столетия — для искусства позднего Средневековья.

В этот же период была создана и другая свободно стоящая статуя: конный памятник Гаттамелате. Памятник стоит на площади перед церковью Санто на очень высоком цоколе, что указывает на то, что он по своему масштабу должен быть соотнесен со зданием церкви. Конь — сильное, прекрасное животное, при взгляде на которое можно было бы предположить влияние бронзовых коней Сан Марко. Сам всадник — олицетворение силы, привыкшей к победе и уверенной в ней. Он — так же как и конь — мастерски проработан во всех деталях и тем не менее рассчитан на общее воздействие на дальнем расстоянии.

То был античный обычай — воздвигать для общего обозрения статуи знаменитых людей, памят-



Донателло. Святой Франциск, 1447–1450. Падуя, алтарь церкви Санто



Донателло. Памятник Гаттамелате, 1444. Генуя. Фото Давида Линдсея, 1903



Конная статуя Марка Аврелия.  
Современная копия статуи  
II в. н. э. Рим, Пьяццо Нуово



Теодорих Великий. Иллюстрация  
в немецкой летописи XII века.  
Библиотека Лейденского  
университета. *Cassiodori  
Senatoris Vita. Hugonis de S. Victore  
Eruditionis didascalicae. Tractatus  
theologici. Manuscript on vellum,  
1176–1177*

ники, обусловленные определенным назначением. Правда, идея увековечения может быть прослежена и далее в глубь веков вплоть до искусства Древнего Востока: пирамиды воздвигались не только как склепы, но и как памятники славы, как отчеты грядущему времени о всемогуществе фараонов, — и монументальное прославление властителей относится к числу наиболее важных задач древнего искусства Передней Азии. У греков апофеоз власти сменяется увековечиванием победителей Олимпийских игр, героев, государственных деятелей, ученых и поэтов. Создавались памятники телесной красоте и совершенству, ценившимся в качестве мерил так высоко, что с ними сопоставлялись и изображения богов, — или же с помощью статуй стремились сохранить память о заслугах выдающихся людей перед обществом. Так возникают памятники в нашем понимании этого слова — обычай, сохранившийся и в Римской империи, с той только разницей, что в соответствии с развитием римской идеи государства на месте участников спортивных состязаний или героев в области духа оказываются высшие представители или функционеры государственного аппарата, причем, однако, почитание телесных и физических достоинств укоренилось так глубоко, что в течение длительного времени могущество властителей отмечается их подчеркнутым личным превосходством над остальными людьми. При этом по мере развития римской культуры, вскоре принявшей милитаристский характер, властитель стал изображаться на коне, то есть так, как привыкли его представлять — во главе победоносного войска. Эта традиция сохранялась долго; еще в VI столетии остготский король Теодорих\* приказал воздвигнуть себе в Равенне конный памятник, впоследствии перенесенный по воле императора Карла Великого в Аахен, — но затем подобные памятники исчезают, ибо то, что они олицетворяли, потеряло всякое значение. Телесное превосходство стало презираться, земная власть начала рассматриваться как орудие Господней воли, духовные же деяния ценились лишь постольку, поскольку они

\* Теодорих Великий (ок. 454–526) — вождь германского племени остготов. В 488 году перешел Альпы и после многолетних походов создал обширное королевство (со столицей в Равенне), в которое входили Италия, Сицилия, Далмация и Прованс. Стремился сохранить многие римские традиции в управлении государством и законодательстве.

служили познанию Бога и распространению учения о спасении. Характерно, что в средневековых источниках об интеллектуальных или физических достоинствах (если таковые вообще упоминались) сообщалось лишь посредством совершенно традиционных фраз, заимствованных по большей части у классических авторов, в то время как о жизни святых и об их деяниях сохранились многочисленные, полные фантазии памятники литературы и искусства. То были настоящие герои Средневековья, их жития являлись наиболее подходящим материалом для воплощения средствами искусства, а церкви — памятниками их славы. Однако и они могли пользоваться этим преимуществом благодаря не только своим собственным заслугам, но и милости Божьей — и в соответствии с этим их изображали не в отрыве от всего, не изолированно, но в сочетании с домом Господним, где эта милость сообщается человеку и соединяется с тем чувством духовности, которое церковь пробуждает в душе христианина. Но потребность быть увековеченным не только путем канонизации исчезает полностью лишь на короткий период — в эпоху наивысшего расцвета трансцендентного мировоззрения; эта потребность принадлежала к числу элементов, унаследованных Средневековьем от Античности. В поисках выхода из создавшегося при этом противоречия с новыми предпосылками вечной жизни изображения заказчиков включались на узаконенном основании в сонм церковных героев, или — что было чаще — сооружались надгробные памятники, и в этих внешне скромных напоминаниях о брэнной оболочке бессмертной души находили удовлетворение не только благочестие, но и светская жажда славы. Мысль о том, что это делается из благочестия, во славу Божью, но не ради славы земной, позволила вскоре уделять все большее место элементам светских воспоминаний — и вследствие этого начало исподволь развиваться искусство памятника, который значительно сильнее подчеркивал соотносительность прославляемого и оплакиваемого с земной жизнью, скорее его мирское значение, чем его отношение к потустороннему миру, благодаря чему локальная и сюжетная взаимосвязь со священным церковным единством ослабевала все более. Так, например, — укажем лишь на результат этого развития — надгробные памятники веронских тира-



Квадрига святого Марка. Венеция. Иллюстрация из книги: Ogetti U. *Monumenti Italiani e la Guerra.* A cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina. Milan, 1917



Бамбергский всадник. Бамбергский собор, втор. пол. XIII в.



Надгробный памятник одному из веронских тиранов, 1330–1443. Венеция, Санта Мария Глорियोза деи Фрари



Донателло. Памятник Гаттамелате, 1444. Генуя

нов стоят уже не в церкви, но возле нее, мемориальные статуи отделены от саркофагов и, будучи конными статуями, наделены всеми характерными чертами светского рыцарства. До полного разделения гробниц и статуи и уничтожения связи между статуей и церковью оставался всего лишь один шаг. Первый из этих моментов осуществлен в памятнике Гаттамелате, второй еще нет, ибо связь с церковным зданием хотя и ослабла, но не оборвалась полностью. Таким образом, именно в этом моменте, который Буркхардт считал особенно характерным для Возрождения, — то есть в мысли о личной славе — едва ли кроется какой-либо разрыв со Средневековьем; в этом плане мы, скорее, имеем дело со звеном единой цепи, уходящей далеко в прошлое в такой же точно степени, в какой она может быть прослежена и в будущем.

И все же статуя Гаттамелаты означает нечто новое — но только в ином отношении. Кто здесь изображен? Предводитель военного отряда, кондотьер\*, известность которого едва ли бы намного переступила границы специальных исследований, если бы он не был увековечен этим памятником: сын булочника из Нарни, получивший прозвище Гаттамелата («пятнистая кошка») из-за своей хитрости, добивавшийся успеха в жизни всевозможными способами и лишь на склоне лет ставший командующим войсками Венецианской республики (что не представляло собой ничего грандиозного). Небольшие отряды наемников, с помощью которых итальянские коммуны вели между собою войны, были всем чем угодно, но только не содружеством героев, а общественное положение их предводителей было немногим выше, чем положение полезного слуги высшего ранга. То были скорее фольклорные, чем подлинно исторические герои, — фольклорные прежде всего потому, что они были воплощением нового идеального человеческого типа, который мог вызывать всеобщий интерес и занимать воображение благодаря силе воли и внешнему блеску, умению полагаться лишь на собственные силы и смотреть жизни прямо в лицо. В этом, однако, заключается своеобразное явление. Дело не в том, что эпоха Возрождения была

\* Гаттамелата (собственно Эразмо да Нарни, ок. 1370–1443) — кондотьер, выдвинувшийся на военной службе у пап Мартина V и Евгения IV; в 1434–1441 годах командовал венецианскими войсками в войне против Милана. В 1438 году был возведен в ранг генерал-капитана и причислен к нобилем.

особенно богата замечательными личностями; другие эпохи — и прежде всего Средневековье — также изобиловали ими, и в этом и заключается романтическая ошибка Буркхардта, приписавшего их Возрождению. (Однако Дитрих Шефер, желавший опровергнуть Буркхардта, также впадает в ошибку, утверждая, что в средневековую эпоху просто не умели изображать подобных людей, ибо в таком случае остается необъясненным, почему же ни одной попытки этого рода не было сделано.) Суть вопроса заключается, однако, не в возникновении нового типа человека, а в новой ориентации духовных интересов. Прежде всего совершенно противоречит духу Средневековья та новая значимость и та заинтересованность, которые оказались связанными с активными силами человека в его отношении к жизни: с суверенностью мышления и воли — и с вытекающими из них поступками. То, что средневековый человек хотел и совершал, казалось в его время результатом сверхъестественной причинности, следствием Божественного провидения, по отношению к которому и самый выдающийся человек являлся лишь орудием. Святой Франциск — изберем в качестве примера особенно часто упоминаемую историческую личность — предстает перед нами в его житии и в искусстве Джотто отнюдь не в облике фигуры главного алтаря Донателло: не сознательным реформатором, не человеком, который благодаря познаниям, воле и энергии даровал Церкви новые пути, но мечтателем, которым правит Божественный промысел. В эпоху же кватроченто, напротив, обнаружили и высоко оценили силы, заложенные в человеке как в разумно мыслящем и действующем по своему собственному свободному усмотрению существе. Подобно тому как попытались изучать и изображать силы живого организма в качестве решающего момента при передаче тел в их закономерности, а затем возвысили эти силы до уровня единственного значащего мерил художественной истины, точно так же стали придавать решающее значение естественным силам духовной жизни — свободной воле и разуму как источнику самоопределения человека, то есть тем силам, которые были особенно ярко выражены у людей склада Гаттемелаты, окруженных множеством опасностей, которые грозили им со стороны и врагов и друзей. Поэтому такие фигуры приближаются к идеалу, пленявшему



Донателло.  
Святые  
Людовико,  
Иустина,  
Франческо,  
Мадонна  
с Младенцем,  
Антонио,  
Даниэль,  
Фросдоций,  
1447—1450.  
Падуа, алтарь  
церкви Сан  
Антонио



Ульрих фон Гуттен. Иллюстрация из книги: Winkworth C. *Christian Singers of Germany*, 1869



Гермес Бельведерский.  
Копия греческого оригинала  
VI в. до н. э. Музеи Ватикана

воображение людей той эпохи: нечто подобное наблюдается позднее по отношению к Ульриху фон Гуттену и Гёцу фон Берлихингену в период Реформации или к Людовику XIV в XVII столетии. При этом речь идет не столько о моральной неразборчивости, которую имеют обыкновение полагать характернейшей чертой мнимого сверхчеловека эпохи Возрождения и которая на самом деле выступает, скорее, как побочное явление, соответствующее общему духу развития, сколько (и притом в гораздо большей степени) о принципиально новом ощущении веры в собственные силы, об автономии воли и поступков, занявших место прежней сверхъестественной обусловленности и находящихся в памятнике Гаттемелате художественное выражение с помощью образа, вызывавшего наиболее сильные отклики в воображении людей той эпохи. Это, без сомнения, соприкасалось с Античностью, ибо в классических произведениях находили воплощение люди свободные по сравнению со средневековой скованностью, — и они должны были казаться мерилom новой оценки человека итальянским приверженцам Античности, реально осознавшим основной позитивный принцип классического искусства. И все же это — нечто совершенно иное, чем в Античности, где свобода была естественной и служила повсюду предпосылкой черт, ценимых в человеке, в то время как у Донателло она составляла непосредственную духовную суть изображения. Если в античных статуях монументализировалось прекрасное тело или воспоминание о духовном значении, то здесь ставилась цель создания не только фигуры идеальной в телесном отношении и не только памятника духовной деятельности, но, так сказать, идеальной духовной фигуры, отражения определенной настроенности и душевного своеобразия, возвышенных до уровня всезначимости, как в готических статуях, с той только разницей, что здесь увековечены не христианские добродетели, а духовные свойства земной жизни. И поэтому они в той же мере не абсолютны, что и античный идеал телесного совершенства: не единственное непреходящее мерило, но лишь одна из комбинаций духовных свойств, временно рассматриваемых как идеал и долженствующих позднее уступить свое место другим.

Особое положение, занимаемое памятником Гаттамелате среди подобных ему произведений и де-

лающее его едва ли не единственным в своем роде, заключается в совпадении и гармонии между этой новой концепцией и связанной с нею чисто формальной задачей. Можно было бы попытаться рассматривать последнюю как истинный повод к созданию памятника, ибо, после того как игра естественных сил в динамическом организме стала важнейшей проблемой и целью воплощения тел, задача сочетания в замкнутом художественном единстве двух тел (одного воздействующего главным образом вертикально, другого — горизонтально, одного управляющего, другого управляемого) должна была совершенно естественным образом возникнуть перед художником и привлечь его. То, что Донателло подхватил ее первым, свидетельствует о его гениальности, — и с этих пор она не перестает занимать художников. И все же никогда больше не было достигнуто такого гармонического равновесия сил в такой степени, как здесь, хотя возможно, впрочем, что к нему и не стремились, — и поскольку с ним соединялось подобное же равновесие духовных сил, то в результате возникло произведение, которое могло бы показаться *sui generis*\* непревзойденным и единственным допустимым вариантом решения этой проблемы. Однако вследствие того, что герой памятника представлял собой конструкцию некоего характера (то есть символизировал субъективное этическое понятие), а вместе с тем и форма памятника по-прежнему оставалась связанной со зданием церкви (то есть с более крупным материальным и пространственным комплексом), то и решение это оказалось лишь переходным этапом в развитии искусства, причем суть его состояла не в создании непреходящей нормы, как в Античности, но в закреплении развивающегося освоения окружающего мира субъективным сознанием.

После того как мы обсудили отдельные фигуры главного алтаря и современную ему конную статую, мы снова можем вернуться к структуре алтаря в целом. Выше отмечалось уже, что наиболее точное представление о ней может, по-видимому, дать алтарный образ Мантеньи в Сан Дзено в Вероне, причем, однако, следует учесть, что картина представляла живописцу большую свободу во многих отношениях и что произведение Мантеньи, как более позднее по



Донателло. Памятник Гаттамелате на фоне базилики Сан Антонио. Падуя

\* Своего рода (*лат.*).

Андреа Мантенья. Политих,  
между 1457 и 1460. Верона,  
базилика Сан Дзено



времени, было, естественно, и более развитым. Основу композиции алтаря образуют ритмические ряды фигур, параллельные плоскости изображения или заднему плану. У Мантеньи смягчено строго фронтальное чередование рядов, возникшее еще в раннехристианском искусстве и на протяжении всего Средневековья представлявшее собой один из наиболее важных композиционных принципов, значимость которого объясняется, во-первых, потребностью соединить святые персонажи со зрителем, а во-вторых, стремлением положить в основу композиции абстрактные и идеальные связи вместо связи материальной; фигуры у Мантеньи сопоставлены не только между собой, но и с глубиной изображения, в то время как у Донателло, несомненно, соблюдалась строгая рядоположенность. Но уже и здесь, так же как и у Мантеньи, Мадонна несколько возвышается над остальными фигурами, превращаясь в доминанту, вследствие чего роль ее приобретает объективное выражение и в формальном плане. Однако связаны были фигуры не этим расположением, но — что было еще ощутимее — колоннадой, в которой они находились. Едва ли это могло бы удивить нас в живописи, где уже и ранее — не только на севере, у нидерландцев, но и в Италии — наблюдались попытки связать Мадонну и ее окружение с помощью целостной пространственной декорации; однако в свободных пластических фигурах явление это поражает и наглядно демонстрирует принципиальное различие в характере развития нового и классического статуар-

ного искусства. Различие это состоит в том, что при замысле и выполнении новых скульптурных произведений учитывается не только создание пластического комплекса как такового, но и связь этого комплекса с окружающим его пространством. Но теперь это было уже не свободное беспредельное пространство, как в готике, а пространство, ограниченное сценической площадкой, и речь идет не только о воспроизведении отрезка природы, который должен был сообщить фигурам, ландшафту или архитектуре впечатление эквивалента действительности, но — в гораздо большей степени — и о чисто формальных связях, о художественно неотъемлемых отношениях фигур и пространства в их соотносительности друг с другом и со зрителем. То был конечный итог того развития, начало которого мы наблюдали в рельефах певческой трибуны флорентийского собора и кафедры в Прато, и в «Благовещении» в Санта Кроче.

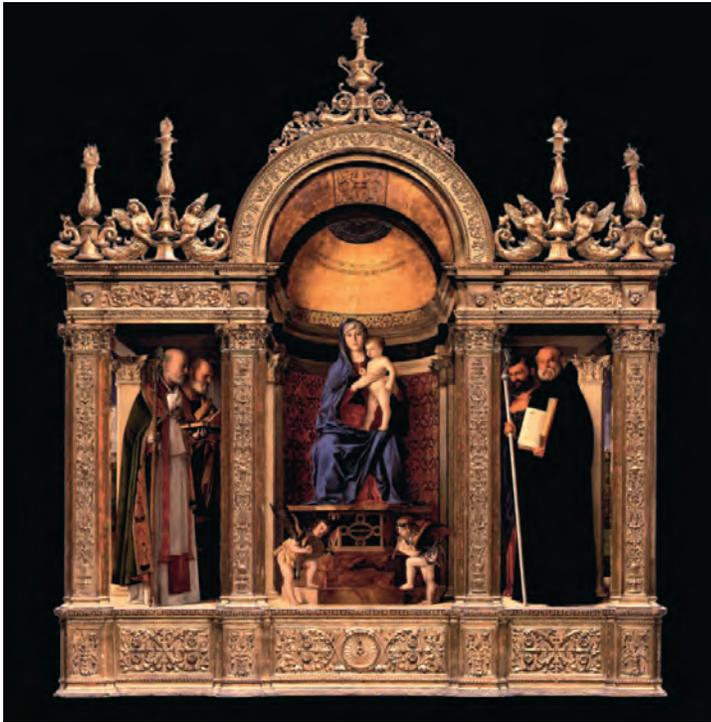
Помимо связи с изображенным пространством, фигуры, как уже упоминалось выше, соединены духовным контактом. Унификация рядов статуй с помощью духовных моментов в готическом искусстве была субъективной, то есть любая из фасадных статуй готических соборов обращалась к зрителю независимо от других, и он ощущал их равнозначную одухотворенность, связывая ее в своем сознании в неразрывную духовную общность. Этого было уже недостаточно для эпохи Возрождения, когда возникает желание выразить объективную причину ощущений и благодаря этому соотносить святых друг с другом и с Мадонной в объективном единстве, средоточие которого служит источником благоговейных эмоций, наполняющих все святое собрание.

Вследствие этого возникла композиция нового алтарного образа с Мадонной, возвышающейся над алтарем на троне в зале или же на фоне ландшафта, который отграничен от сцены *sacra conversazione*<sup>\*</sup>, но проникнут тем же торжественным настроением, что и все святое сообщество. (Но и ангелы, которые резвятся или музицируют на ступеньках трона, восходят к Донателло, только он — поскольку при нем еще не было завершено развитие этого локального единства — помещает их не прямо на троне, но у ног святых, у цоколя колонн.) Таким образом, великий скульп-

► Джованни Беллини.  
Музицирующие ангелы. Фрагмент  
алтаря Сан Джоббе, 1480. Венеция,  
галерея Академии

\* Святого собеседования (*лат.*).





Джованни Беллини. Мадонна, 1488.  
Венеция, Санта Мария Глорियोза  
деи Фрари

птор создал тип композиции, которой мы обязаны в дальнейшем наиболее великолепными произведениями религиозной живописи. Этот тип заимствует у него Мантенья, а влияние Мантеньи разнесло его по всей Северной Италии. Самые прекрасные творения Джованни Беллини — Мадонна в Санта Мария Глорियोза деи Фрари и Мадонна в Сан Дзаккария — следуют этому композиционному типу; мы находим его в самых прелестных алтарных образах Карпаччо и ему же обязаны Мадонной Джорджоне из собора в Капельфранко. Но и в Болонье в произведениях Франча и в Умбрии в алтарных образах Перуджино мы снова встречаемся с ним; через Умбрию он попадает во Флоренцию, где Фра Бартоломео, Рафаэль и Андреа дель Сарто совершенствуют его. После этого творчество Микеланджело несколько оттесняет его на задний план, но к концу XVI столетия он снова приобретает значение и вместе с искусством контрреформации распространяется по всему католическому миру, где он и по сей день не исчезает из церковного искусства.

Как и пределла в алтарном образе Мантеньи, цоколи статуй в алтаре Донателло также были украшены повествовательными сценами, которые не только играют роль обрамления, но и обладают само-

Джованни Беллини. Мадонна, 1505.  
Венеция, церковь Сан Заккария



Донателло. Исцеление гневливого сына, 1447—1450. Падуя, алтарь церкви Сан Антонио



стоятельным значением. Самые значительные из них — четыре рельефа, изображающие деяния святого Антония. По всей видимости, они были созданы в последний период работы Донателло в Падуе и, таким образом, могут служить введением к стилю мастера в его старческие годы.



Донателло. Исцеление гневливого сына, 1447—1450. Падуя, алтарь церкви Сан Антонио. Фрагмент

Рельефы эти своеобразны во многих отношениях. В то время как до сих пор Донателло — лишь за немногими исключениями — использовал в рельефных изображениях всегда чисто скульптурные решения, здесь он попытался (подобно тому как это уже делал до него Гиберти) состязаться с живописью в этих сценах из жития с их повествовательными и историческими моментами. Исторические повествования всегда были одной из главных задач христианского искусства — и Донателло и в этом отношении оказался зачинателем новой эпохи. Он изображает большие сцены, далеко простирающиеся вглубь; здесь взору открываются как архитектурные интерьеры, так и ландшафты. Возможно, что первым по времени возникновения был рельеф «Исцеление гневливого». Сцена обрамлена странной архитектурой (изображающей, по-видимому, открытую арену), а в центре ее виден лежащий на земле мальчик, пытавшийся отрубить себе ступню, которой он ударил свою мать. Святой опустился перед ним на колени и, словно врач, хлопчет над поврежденной ногой. Обе эти фигуры окружены кольцом зрителей, другие подходят к ним или наблюдают издали, но здесь присутствуют и безучастные к событию жанровые персонажи. Едва ли в этом рельефе найдется нечто от строгого эпического стиля, отличающего творения Мазаччо; его сменило изобилие второстепенных фигур и пространное изложение ситуации, сопровождаемое интенсивной динамикой движений. К этому присоединяется еще

и широкая перспектива. До сих пор Донателло, как правило, избегал изображать в рельефах перспективы ландшафтов или интерьеров, поскольку это только помешало бы статуарному воздействию его фигур; там же, где он делал это — как, например, в рельефе с танцем Саломеи на купели сиенского баптистерия, — он расчленил пространство с помощью перегородок, благодаря чему получал неглубокую переднюю сцену для фигур, воздействующих резкой пластичностью, и добивался ясной расчлененности рельефа в глубину. В целом же он избегал живописного рельефа, свойственного, например, Гиберти, и если теперь он отводит столько места живописности в падуанских рельефах, то это лишь свидетельствует о новом повороте в его развитии. К фигурам переднего плана примыкает пространство, мастерски выполненное с точки зрения соблюдения перспективы, — и в этом отношении произведение Донателло оставляет далеко позади себя все современное ему искусство, включая в особенности работы Гиберти, у которого речь шла о более или менее вольной транскрипции пространственных ценностей, намеренно уплотняемых им в плоскости, тогда как Донателло придерживался той определенности, которой требовало достижение Брунеллески и которая была внесена в живопись стараниями Мазаччо. Но теперь возникла трудность в сочетании фигурной рельефной композиции с широкой перспективой. Если бы Донателло несколько более сдвинул фигуры к среднему плану (как это делали живописцы), то они сильно проиграли бы в своей рельефности, а выбор степени их пластичности был бы намного ограниченнее. Поэтому Донателло обрамляет главную группу кулисами, плавно переводящими взгляд зрителя в глубину, но ставит главную группу у переднего края изображения и так уплотняет ее, что она прикрывает собою пустой центр.

Противоречие, возникшее благодаря этому, могло побудить Донателло к тому, чтобы в следующем рельефе попытаться найти иное решение. Речь идет о «Сердце скупого». Святой Антоний предсказал, что сердце скупца находится в его сундуке, в то время как в его теле вместо настоящего сердца лежит камень. Если в «Исцелении гневливого» господствует концентрированное движение, то здесь — бурное, вздымающееся и ниспадающее движение. Два встречных по-

Донателло. Воскрешение Друзианы,  
1434—1443. Флоренция, Старая  
сакристия в Сан Лоренцо



тока движения сталкиваются в середине изображения, подобно тому как это происходит порой во фресках Джотто. На одной стороне рельефа множество зрителей опускается на колени в восторженной покорности и в ожидании чуда, а на другой — многие в величайшем возбуждении толпятся возле святого, целуя края его одежды, мешая ему и пылко жестикулируя. От стоящих слева фигур движение ниспадает до неподвижности мертвеца и благоговейности двух фигур, склонивших колени перед святым, — а затем резко вздымается вверх в фигуре самого Антония. Эта в высшей степени драматическая сцена обрамлена со всех сторон более спокойными встречными акцентами: слева — мужчинами, вынимающими сердце из сундука, справа — зрителями, несколько менее причастными к событию, а на заднем плане — священником и его спутниками, явившимися благословить покойного. Если в молодости Донателло, состязаясь с Античностью, доводил до классической завершенности определенные изолированные мотивы движения и покоя и если во всем современном ему итальянском искусстве композиция является суммой последовательно присоединенных и сочетающихся между собою от-

дельных решений, то здесь на передний план выступает новый принцип: движение масс, основанное не только на сложении отдельных фигур, но и охватывающее многоликую толпу подобно урагану и находящее индивидуальное выражение в каждом из участников действия. Однако этим окончательно разрушались чары Античности, ибо для того, чтобы изобразить подобное, любой установившийся в воображении формальный канон должен был смениться безграничным использованием сокровищницы природы. То, что Донателло уже попытался выразить в бронзовых дверях Сан Лоренцо, а именно вывести мотивы движения из подчеркнутых аффектов, здесь уже переросло стадию обращения к отдельным фигурам, перенесено на множество выхваченных из жизни персонажей и еще более усилено. Так возникает изобилие персонажей, полных драматической динамики и в то же время демонстрирующих превосходство нового опыта в передаче природы, так Донателло подводит итог труда всей своей жизни применением метода, дотоле неизвестного искусству.

Эти массы сделались одновременно и основным элементом рельефной композиции. Донателло вновь отказался от протяженности перспективы вглубь; прочная стена замыкает собой задний план. Пространство получает благодаря этому ограничение, и теперь появляется возможность заполнить его расчлененными в глубину движущимися массами, по сравнению с которыми архитектурное распределение означает всего лишь подчиненное сопровождение движения вглубь. Для того чтобы разграничить отдельные группы, пришлось уничтожить изокефалию (до сих пор ей отдавалось предпочтение как опоре ясного соотношения между вертикалями и горизонталями), и в результате этого в композиции внедряется развивающийся мотив движения. Подобно тому, как в тридцатые годы Донателло первым начал заполнять пространство рельефа отдельными фигурами, так и теперь он прибегает с этой целью к изображению охваченных движением человеческих масс; в этом он далеко опережает свое время и создает произведение, полностью осознанное и оцененное лишь в первые десятилетия XVI столетия.

Один из двух остальных рельефов является, по всей видимости, работой учеников Донателло. Другой, вне всякого сомнения, — его собственное и в выс-



Донателло. Чудо с ослом,  
1447–1450. Падуя, алтарь церкви  
Сан Антонио

шей степени своеобразное произведение: «Чудо с ослом». Когда жители Римини отказались поверить в таинство пресуществления, в церковь вошел осел и благоговейно преклонил колени перед причастием. Этот несколько причудливый сюжет Донателло воплотил достойным восхищения способом. И вновь внимания здесь заслуживает в первую очередь передача пространства. Как и в «Сердце скупого», художник и в этом рельефе изобразил замкнутую архитектуру, но здесь она еще более замкнута и целостна. Конструкция, подобная триумфальной арке, образует три зала, которые напоминают базилику Константина. В среднем из них поставлен алтарь. Сзади эти залы ограничены: внизу — стенами, а сверху — решетками, позволяющими видеть сквозь их просветы дальнейшие помещения. Характерный признак состоит в том, что здесь отсутствует подражание действительности; архитектура подчиняется нуждам фигурной композиции, которую она расчленяет и сводит воедино; пространство решительно ограничено одновременным подчеркиванием устремления вглубь. Композиция целиком заполняет полученную таким образом пространственную сценическую площадку; но в то время как в обоих ранее созданных рельефах протяженность фигурной композиции в глубину еще не вполне согласовалась с протяженностью архитектуры, здесь подобное несоответствие устраняется благодаря незначительной глубине изображенного помещения и новому расположению фигур. Ибо если в ранних рельефах Донателло избирал центр перспективы, находящийся

в самой плоскости изображения, в «Чуде с причастием» он изображает события с позиции зрителя, наблюдающего их снизу. Благодаря этому он избегает сочетания равномерно располагающихся фигур с поверхностью земли (что доставляло в рельефе большие трудности), и вместе с этим — поскольку некоторые из передних фигур он ставит выше — Донателло добивается еще и возможности равномерно понижать фигуры по мере их углубления, чем создается иллюзия непрерывной протяженности композиции в глубину. Композиция подобного рода, полностью построенная на определенной, необычной точке наблюдения, оставалась неизвестной Античности, поскольку ей были чужды столь субъективные моменты. Первым, кто испробовал нечто подобное, был Мазаччо в «Троице» из Санта Мария Новелла, но там ему все же пришлось считаться с расположением фрески, в то время как Донателло мог применить этот способ изображения в рельефе без учета места размещения вследствие его всеобщих композиционных преимуществ. К тому же речь шла не об отдельных фигурах, как у Мазаччо, но о многофигурной композиции. Насколько этот принцип оказался плодотворным для итальянского искусства, показывает нам его дальнейшее развитие. Мантенья заимствовал у Донателло последовательно выраженную нижнюю точку наблюдения, и это привело его от фресок в церкви Эремитани к плафонной росписи в Камера дельи Спозии, первому опыту иллюзионной живописи, которая, расширяя реально существующую архитектуру с помощью архитектуры написанной, завоевала благодаря Корреджо весь мир и в XVII—XVIII столетиях достигла своего апогея.

Но и другой композиционный момент оказался весьма действенным. Мы имеем в виду фигуры, полностью поставленные на край изображения перед архитектурой, словно бы отделяющиеся от переднего плана изображения и служащие тому, чтобы подчеркнуть непрерывность пространства и его устремление вглубь. Быть может, Донателло получил импульс к этому от римских триумфальных арок, где — как, например, в арке Константина — отдельные фигуры стояли перед плоскостью стены и ее рельефами. Как бы то ни было, но и этот способ изображения был воспринят позднейшим искусством и оказался развитым в особенности в венецианской живописи, как мы можем



Андреа Мантенья. Мученичество святого Кристофа. Копия фрески церкви Эремитани, между 1457 и 1500. Париж, Музей Жакмаф-Андре



наблюдать это в произведениях Веронезе и Тинторетто. Достаточно было бы указать на обрамление средней части изображения фигурами, стоящими на возвышении, — способ, к которому особенно часто прибегал Тинторетто в своих произведениях на темы из жизни святых; это непосредственно привело к криволинейной композиции, сыгравшей основополагающую роль для искусства барокко.

Как и в «Сердце скупого», так и в этом рельефе, в его пространственном обрамлении встречаются две мощные волны движения. С обеих сторон врываются две толпы людей, до крайности взволнованных происшедшим событием, — и останавливаются там, где их удерживает архитектура. В центре композиции господствуют свободное пространство и покой, олицетворяемый фигурой святого. Течение людских волн разбивается о материальные границы и о духовное событие. Подобно тому, как в арке Тита или в других римских триумфальных рельефах историческое событие во всей его динамике словно бы разворачивается перед глазами зрителя, так и в этом рельефе перед ним происходит духовное свершение чудесной и знаменательной сцены. Этой бурной драматической конфликтности, с которой воплощена здесь жизнь, противостоит монументальное архитектурное членение; словно устойчивая форма некоей трагедии, она связывает свою временную и предметную исключительность с объективной формальной красотой и благодаря этому — несмотря на небольшие размеры изображения — возвышает события до монументальных масштабов. Таким образом именно этот рельеф сделался для итальянского искусства колыбелью нового большого монументального стиля композиции.

По возвращении во Флоренцию Донателло, уже достигший семидесятилетнего возраста, отлил удивительную скульптурную группу: «Юдифь и Олоферн». Сюжет этот был популярен во флорентийской живописи — и все же выбор его для пластического произведения вызывает недоумение. Довольно часто высказывалось мнение о том, что Донателло привлекала проблема соединения двух тел в слитную скульптурную группу: проблема, решение которой было достигнуто греческой скульптурой лишь в самом конце ее развития; говорилось и о том, что эта первая по-



Арка Константина. Рим.  
315 г. до н. э.



Донателло. Юдифь и Олоферн,  
1455. Флоренция, палатца Веккьо

пытка Донателло не увенчалась успехом. Пытаются — хотя, разумеется, напрасно — найти такую точку наблюдения, при которой оба тела сочетались бы в виде цельной, органически завершенной массы с единым силуэтным воздействием. Героиня рывком подняла Олоферна за волосы с подушки и зажала его тело между коленями; один удар мечом уже нанесен, и теперь она замахивается вторично — напоминая, по мнению Юсти, жену мясника, отрубавшую для клиента кусок мяса. Ноги убитого болтаются в воздухе, связь между фигурами скорее предметная, чем обоснованная пластической необходимостью, и если исходить из определенной точки наблюдения, то тела пересекают друг друга довольно некрасивым способом; устойчивость поз как стоящего, так и сидящего тел ослабляется эластичностью подушки. Все это едва ли является следствием неудачи или неумения. Посмотрим на группу внимательнее! Ударение здесь, по-видимому, поставлено не на значительной пластической концепции, но на натуралистическом воздействии. Роскошные одежды Юдифи представляют собой шедевр предметной верности природе, а в фигуре Олоферна вместо атлетического идеала нам предлагается реалистическая передача жирного дряблого тела пьяного развратника. Мастерство, с которым выполнены отдельные детали, видно хотя бы при взгляде на ноги Олоферна.

Группа была отлита в качестве украшения фонтана во дворце палаццо Риккарди, из четырех кистей подушки вытекала вода, — и, следовательно, группа была рассчитана на то, что при обходе фонтана взору со всех позиций откроется что-либо интересное и достойное внимания. И все же группа эта отнюдь не похожа на произведение прикладного искусства: в венчающей ее верхней части тела героини, в ее мужественной голове со впалыми щеками и глубоко посаженными глазами заключен мощный пафос. Таким образом, здесь, как в готическом искусстве и в полном противоречии с Античностью, сочетаются предметный натурализм и духовная мощь, — и то, что группа эта недолго простояла в тихом дворцовом дворе, ясно показывает, насколько Донателло соответствовал художественному восприятию своей эпохи и своей родины: она была поставлена перед палаццо Веккьо как символ города и находилась там до тех пор, пока не вынуждена была уступить место «Давиду» Микеланджело.



Донателло. Мария Магдалина, ок. 1455. Флоренция, Музей Санта Мария дель Фьоре



Донателло. Иоанн Креститель,  
1438. Венеция, Санта Мария  
Глорियोза деи Фрари

Еще резче выступает перед нами этот поздний натуралистический стиль в статуе Марии Магдалины во флорентийском баптистерии (около 1455 года) или в «Иоанне Крестителе» (1457). Редко где в искусстве, пожалуй, с такой беспощадной верностью природе изображается изможденное, подорванное самоистязанием и уподобившееся скелету женское тело, как в этой фигуре, и ничто, кажется, не может быть столь далеким от сознательного следования классическому влиянию, чем та звериная шкура, в которую одета кающаяся грешница. Ее образ воплощает покаяние и экстатическую преданность — как и подобные ей фигуры XVII столетия. Еще резче воздействие фигуры Иоанна Крестителя: потерявшего человеческий облик, с волосами, никогда не знавшими бритвы, одетого в рубище, с свалившимися глазами, с распухшими губами, нескладно раскрывшимися — *vox clamantis in deserto*\* — для слов предостережения. Достаточно одного взгляда на статую Давида, чтобы оценить разрыв в восприятии, отделяющий классический стиль Донателло от этого натурализма. Это — документ самого безжалостного реализма даже и по сравнению с искусством севера.

Последними произведениями мастера были две кафедры в Сан Лоренцо. Они очень просты по своей архитектурной форме и сплошь покрыты рельефами. Не все они принадлежат самому Донателло; большая часть их выполнена учениками, но то, что вышло из рук мастера, может быть сравнимо с последними творениями Тициана, Микеланджело и Рембрандта, ибо здесь сосредоточен опыт долгой жизни — словно бы старец, перешагнувший за рубеж восьмидесятилетия, еще раз хотел запечатлеть образы, волновавшие его воображение. Иногда это — плоские рельефы, которые обретают глубину с помощью фигур, поставленных перед реальными архитектурными элементами. Донателло чудесным образом оживляет плоскость легкими углублениями и выпуклостями, или же посредством немногих пластических намеков, как бы волшебством, он передает какой-нибудь драматический мотив — например, положение во гроб. Или же он варьирует другой мотив (словно бы желая умножить избытие своих решений) и увеличивает — вопреки евангельскому тексту — в сцене на Масличной горе

\* Глас вопиющего в пустыне (лат.).

число спящих до одиннадцати, благодаря чему усиливает впечатление ночного покоя, среди которого лишь единственный человек бодрствует в муках. С неслыханной смелостью в «Снятии со креста» Донателло перерезает кресты, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на сцене скорби внизу, где разыгрывается трагическое событие, подлинная полифония страдания во всех оттенках его проявления — от немого отчаяния и до самого дикого выражения страстей.



Если здесь движение усилилось, то в последних рельефах — в трилогии воскресения Христа, например — оно господствует безраздельно. Пространственное воздействие стало простым, почти что примитивным: Донателло изображает сцены словно бы в виде аппликаций на гладком фоне и разделяет их с помощью массивных архитектурных элементов. В лимбе перед нами предстает слитная масса людей, а среди них — огромная фигура Христа; ее движение сообщается всему, вследствие чего возникает дикая сумятица. В «Воскресении» изображен контраст между спящими и восставшим к новой жизни Христом:

*Донателло. Снятие с креста,  
1460–1465. Флоренция, церковь  
Сан Лоренцо*

выходя из могилы, он всей тяжестью опирается на край гроба левой ногой и медленно подтягивает к ней правую. Земная тяжесть еще господствует над ним, но вскоре — и это ясно видно — он отрешится от нее и свободно воспарит в пространстве. В последней сцене Христос прощается со своими учениками. Он парит над ними почти бестелесно, воздействуя как рельефный фон, и все остальные фигуры возносятся — и духовно и телесно — воедино с ним так, что изображение оказывается наполненным единым мощным устремлением ввысь. Эти три изображения образуют некую трилогию благодаря тому, что здесь запечатлен переход от телесного к бестелесному. В «Сошествии в ад» Христос предстает перед нами как мощная динамичная фигура, что заставляет нас вспомнить средний период творчества мастера; в центральной сцене у Христа — облик изможденного человека, все еще отягощенного натуралистически переданной телесной массой, которая, однако, будучи брэнной оболочкой, безвольно следует чуду и духу, и лишь в последней сцене у него — стройная, лишенная тяжести парящая фигура, легкий изгиб которой является напоминанием о юношеском готическом стиле. Донателло меняет даже типы — и усиление у него выражается также и композиционно, в восходящей диагональной линии. Так завершает он свою жизнь и свое творчество пластическими видениями, вставшими на место верности природе, закономерности и исторической истине.

## *2. Флорентийские мастерские*

Когда умер Донателло, Леонардо было уже четырнадцать лет, так что первые сильные художественные впечатления, полученные Леонардо в юности, могли исходить от последних произведений великого скульптора. Эта почти непрерывная череда подлинно великих мастеров, простирающаяся от начала XV и до конца XVI столетия, кажется нам еще более важным фактором для оценки роли итальянского Возрождения в истории искусства, чем всеобщий расцвет искусства в эту эпоху. По сравнению с творениями ведущих мастеров все остальное может отойти на второй план. И поэтому мы также можем ограничиться тем, что вкратце наметим характерные черты



Андреа Мантенья. Христос  
Страдающий Искупитель,  
1495–1500. Копенгаген,  
Государственный музей искусств

развития художественной жизни, сложившиеся тем временем во Флоренции и во всей остальной Италии. Эту новую характеристику определяют два момента.

Первый из них заключается в том, что в продолжающемся процессе развития Возрождения стали действенными те области страны, роль которых до сих пор сводилась исключительно к восприятию новых явлений искусства. Это в первую очередь Венеция и Умбрия. Мы уже имели случай отметить сильное влияние, оказанное падуанскими произведениями Донателло на творчество Мантеньи. Молодой живописец перенял у скульптора достижения флорентийского искусства, а поскольку он и сам был высокоодаренным художником, то его творчество явилось источником нового развития искусства Северной Италии, которое

с этого момента вступило в соревнование с флорентийским, опираясь на общие с ним принципиальные основы. Но не столько даже определенное событие, сколько постоянные связи этих областей способствовали присоединению Умбрии к Флоренции и возникновению там особого направления. А под конец, в последней четверти столетия, приобрел некоторое значение и Рим, в особенности благодаря слиянию самых различных направлений.

Вторым моментом была совершенствующаяся организация художественного труда. В средневековую эпоху почти все художественное творчество было сконцентрировано в соборных строительных мастерских; там создавались самые ценные произведения искусства и самые совершенные образцы, оттуда выходили самые значительные художники (что мы и видели на примере Донателло). Теперь же появляются большие самостоятельные мастерские, где сосредотчивается художественная работа, воспитываются молодые художники и совершается решающий прогресс. Но наравне с этим следует упомянуть и о существовании творческих индивидуальностей, занимавших особое положение в художественной жизни своей эпохи и находившихся вне любых форм организованной деятельности.

Удивительное явление в этом плане представлял собою человек, которого можно с одинаковым успехом назвать как философом, так и художником, как поэтом, так и ученым: Леон Баттиста Альберти. Он происходил из знатной семьи и был настолько высокообразован, насколько это было возможно в его эпоху. Уже в своей юности он получил превосходнейшее образование; затем он учился в Падуе и в Болонье всему, чему тогда вообще можно было научиться. Он был выдающимся гуманистом, одним из первых в XV столетии, кто одинаково свободно владел как греческим, так и латинским языком: он изучал юриспруденцию и теологию, был выдающимся математиком и астрономом и вместе с кардиналом Альбергати\*

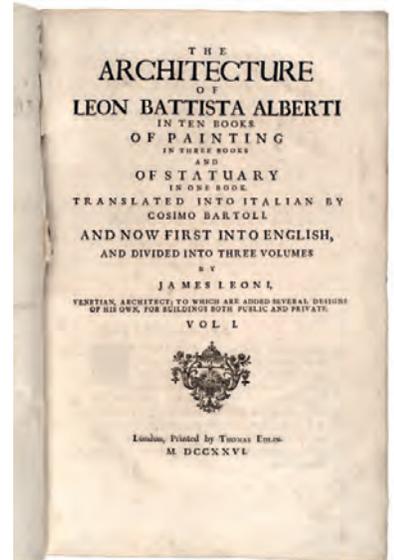


Леон Баттиста Альберти.  
Книжная гравюра, 1868

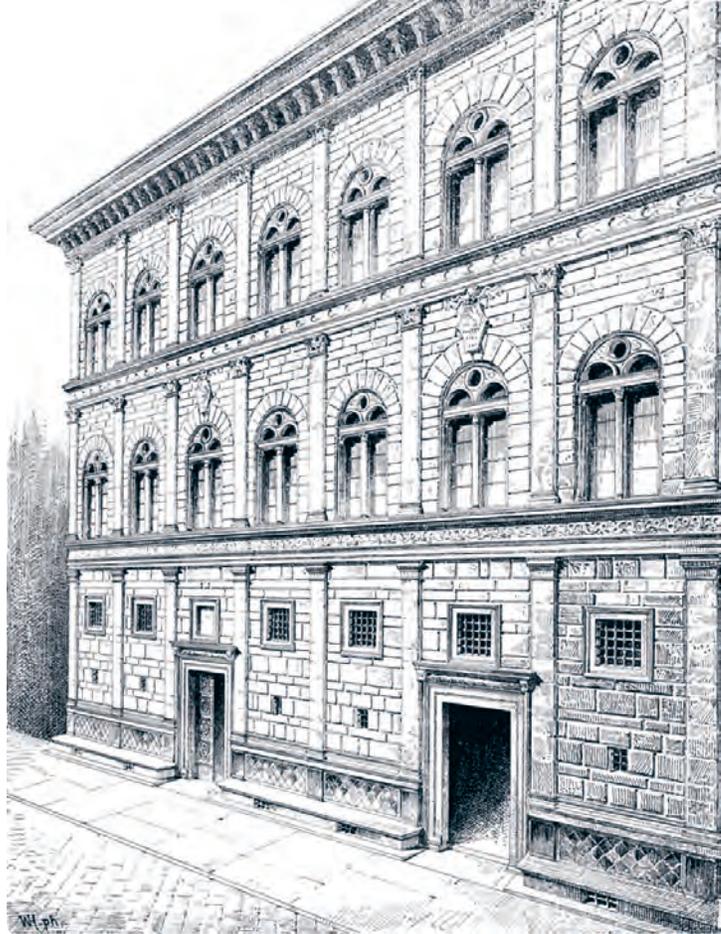
\* Никколо Альбергати (1375–1443) — видный церковный деятель, болонский епископ, затем кардинал. Представлял в качестве легата папский престол в ряде европейских стран. Поддерживал дружеские связи с выдающимися учеными, писателями и художниками; в его свите помимо Альберти состояли многие гуманисты — например, Томмазо Парентучелли (будущий папа Николай V), Энеа Сильвио Пикколомини (будущий папа Пий II) и другие.

предпринимал далекие путешествия, побывал в Нидерландах и в Германии. Этот художник — или ученый — весьма примечателен тем, что он первым, следуя примеру Витрувия, сочинения которого были обнаружены в начале XV столетия, создал в своих разнообразных трактатах широко задуманную теорию искусства, которая коренным образом отличается от того, что характеризовало предшествующую ей литературу по искусству и которая — по крайней мере, в основных чертах — оставалась вплоть до XVIII столетия образцом для любых теоретических занятий вопросами искусства. До Альберти существовали в основном лишь сборники рецептов, технические руководства, ибо духовное содержание художественного творчества, будучи определено с самого начала, не могло быть предметом теоретических рассуждений. Даже «Комментарии» Гиберти, поскольку они не биографичны, еще сохраняют, по существу, характер технического трактата. Но теперь, ввиду того что искусство благодаря реформе, совершившейся в первой половине XV столетия, превратилось в самостоятельное орудие познания мира, стало возможным связать это новое познание со всем тем, что было заложено от философской мысли в новом мировоззрении. Поэтому трактаты Альберти по искусству представляли попытку сочетать практические советы с наблюдениями широкого плана и согласовать таким образом весь материал культуры его времени с новыми художественными устремлениями. Разумеется, было бы ошибочным полагать, что учение и формулировки Альберти имели решающее значение для развития нового художественного идеала; они были экстрактом того, что художники достигли в самых характерных своих областях проявления, — и это явствует уже из хронологических сопоставлений.

В своей художественной практике Альберти был дилетантом; его привело в искусство не воспитание, а пристрастие. Он занимался живописью и скульптурой, но эти его опыты не сохранились; позднее он вступил на поприще архитектора, и здесь мы можем до некоторой степени проследить его художественную деятельность. Он лишь создавал проекты для своих покровителей, безвозмездно, осуществлялись же они другими, — и не всегда бывает легко определить, что именно в зданиях, приписываемых Альберти, действи-



Титульный лист английского издания трактата Леона Баттисты Альберти по архитектуре, 1776



Фасад палаццо Ручеллаи.  
Флоренция. Иллюстрация из книги:  
Lübker W., Semrau M. Grundriß  
der Kunstgeschichte. Esslingen, 1908

тельно исходит от него. С наибольшей вероятностью мы можем установить его авторство в отношении двух зданий. Прежде всего — это палаццо Ручеллаи во Флоренции, спроектированное им в сороковых годах. Это — дворец, непосредственно следующий обычному флорентийскому типу дворцовых построек в своем членении на этажи и в обобщающем, сильно выдвинутом венчающем карнизе. Новизна здесь проявляется в последовательном ритмическом членении посредством пилястр во всех трех этажах: это явление создало школу. Мы находим здесь дорические пилястры в нижнем этаже, ионические в среднем и коринфские в верхнем — градация, берущая начало в Античности и свидетельствующая об учености Альберти. Значителен также и незаконченный фасад так называемого Tempio Malatestiano\* (церкви Сан Франческо в Римини), выполненный им для Сиджизмондо Малатеста\*\*;

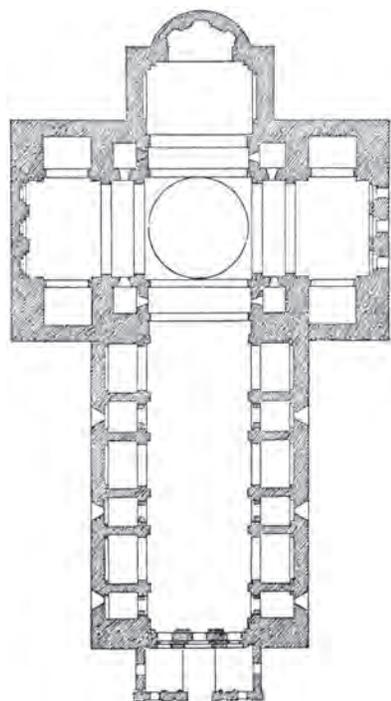
\* Малатестианского храма (итал.).

\*\* Сиджизмондо Пандольфо Малатеста (1417–1468) — правитель Римини с 1432 года, знаменитый кондотьер. Стремился превратить свои владения в один из очагов ренессансной культуры, поддерживал связи со многими учеными, литераторами и художниками, собирал книги и произведения искусства.

авторство Альберти подтверждается здесь документально. Впервые в истории архитектуры интерьеру здания противопоставляется совершенно самостоятельная фасадная стена, разделенная, словно в светской постройке, на два этажа, без учета внутреннего церковного пространства. Нижний этаж представляет собой подражание арке Августа в Римини, причем подражание не ограничивается, как у Брунеллески, следованием общим конструктивным принципам: здесь делается попытка приблизиться к прототипу и в пропорциях — и добиться монументальной мощи римского памятника. В этом широко задуманном подражании мы распознаем ту же гуманистическую тягу к антикизации, обстоятельство, проявляющееся одновременно и в произведениях Мантеньи. Таким образом, Альберти как архитектор подводит нас к тем мастерам, которые на рубеже столетий способствовали формированию архитектурного классицизма в его узком смысле. Альберти, должно быть, разработал также и величественный план церкви Сан Андреа в Мантуе. Но поскольку строительство этой церкви продолжалось до конца XVIII столетия, то едва ли удастся определить, как был первоначально задуман проект; это следует особенно подчеркнуть, ибо неоднократно делались попытки отнести именно Сан Андреа к числу наиболее значительных свидетельств нового архитектурного стиля.

Альберти значителен потому, что он был первым, кто объединил новое искусство со всей образованностью, накопленной новой культурой, первым представителем нового типа художника, для которого характерна универсальность духовных устремлений: это — мыслитель, переступивший пределы ограниченной области своей художественной деятельности и ставший авторитетом в самых широких сферах духовного прогресса.

Косвенно это развитие оказалось благоприятным для крупных флорентийских мастерских. Разумеется, старейшие из них были предназначены для более или менее чисто практических надобностей, для работы в какой-нибудь одной области искусства. Наиболее известной из них была мастерская семьи художников делла Роббиа. Ее основатель — Лука делла Роббиа, бывший несколько моложе Донателло, обладал в молодости достаточным честолюбием, чтобы конку-



Леон Баттиста Альберти. План церкви Сан Андреа, Мантуя. Иллюстрация из книги: Moore С. Н. *Character of renaissance architecture.* New York — London, 1905

Лука делла Роббиа. Певческая трибуна для флорентийского собора, ок. 1438. Флоренция, музей Опера-дель-Дуомо



ризовать с ним. Однажды это ему едва не удалось. Он также создал певческую трибуну для флорентийского собора и так же, как и Донателло, украсил ее детскими фигурками. Однако здесь отсутствует гениальная новизна того вакхического детского танца. К детям присоединяются поющие и музицирующие мальчики и девочки; их формы благородны, одеяния стилизованы под Античность, а головы их свидетельствуют об обстоятельном изучении природы и заставляют вспомнить их северных собратьев в Гентском алтаре. Это — самое раннее и в то же время самое значительное произведение Луки делла Роббиа. К нему примыкают еще некоторые интересные работы — например, гробница, ставшая образцом пластики надгробий. Но затем Лука делла Роббиа превращается в настоящего фабриканта, и все, что он производит, остается лишь массовой продукцией, несмотря на весь присущий ей высокий вкус. Он совершенствует техническую новинку, опыты над которой уже проводились в мастерской Гибerti, а именно глиняные рельефы с цветной глазурью. Эти глазурованные рельефы великолепно подходили для архитектурного декора — в особенности после того, как каменотесные работы утратили свое значение с появлением новой архитектуры, а задача скульптуры, по существу, свелась к тому, чтобы гармонически оживлять глухие плоскости, не нарушая цельности впечатления. Еще большее распространение способ этот получил благодаря изготовлению дешевых рельефов на религиозные сюжеты, предназначавшихся для



Мастерская Луки делла Роббиа. Рондо «Поклонение пастухов». Флоренция. 1460–1470. Лондон, Музей Виктории и Альберта

частных капелл и для установки на уличных перекрестках. В большинстве случаев они изображают Мадонну с Младенцем, а иногда и другие подобные же простые сюжеты. Очарование образов, тонкое чутье, проявляемое при размещении композиции в рамках архитектуры или на плоскости изображения, обильный орнамент из цветов и плодов — характерные черты, отличающие первые работы мастерской в этой технике. В ее дальнейшем совершенствовании участвовали Андреа делла Роббиа (племянник Луки), семеро его сыновей, среди которых наиболее одаренным был Джованни, и другие мастера. С эволюцией этого способа были нарушены естественные границы его применения: стали изготавливаться настоящие картины из глазурованной глины — вещи, которые в лучшем случае заслуживают интереса коллекционеров.

Таковую же роль, что и мастерская делла Роббиа, играли различные «боттеги» каменотесов, откуда выходили многочисленные фигуры для надгробий, портретные бюсты и рельефы с Мадоннами, — например, мастерские Бенедетто да Майяно, Дезидерио де Сеттиньяно, Антонио Росселлино или Мино да Фьезоле. Их работы важны в том отношении, что они распространяли новый стиль по всей Италии; но с точки зрения эволюции они едва ли играют значительную роль.

Несравненно более важными были мастерские, где выполнялись не определенные предметы широкого спроса, но самые различные технические и художественные работы. Здесь ведущее положение принадлежало мастерской братьев Поллайоло и в особенности — мастерской Верроккьо, которую можно было бы назвать высшей школой флорентийского искусства в последней трети XV столетия. Вначале — несколько слов о первой мастерской, как возникшей ранее. Оба брата, Пьеро и Антонио Поллайоло, пользовались славой знаменитых художников, как можно заключить из обилия полученных ими заказов; подобно их учителю Гиберти, в юности они прошли выучку ювелирному искусству, но в их мастерской осуществлялись самые разнообразные работы: любого вида скульптуры, бронзовые отливки, картины, ювелирные изделия, эскизы для шпалер, произведения прикладного искусства. Здесь впервые во Флоренции стали выполняться гравюры на меди; зани-

мались братья Поллайоло и чеканкой медалей. Из их произведений сохранилось не так уж много, и большая часть производит на первый взгляд несколько ремесленное впечатление. Требуется более детальное исследование — и прежде всего изучение сохранившихся рисунков, — чтобы по достоинству уяснить значение их деятельности.

Самыми ценными работами, вышедшими из этой мастерской, были две папские гробницы, впоследствии перенесенные из старого в новый собор Святого Петра: одна гробница — папы Сикста IV, другая — Иннокентия VIII. В обоих памятниках бросается в глаза отказ от архитектурных эффектов, обычных для того периода и ожидаемых именно в папских гробницах. Памятник Сиксту IV состоит из возвышающейся надгробной плиты с лежащей на ней фигурой папы. Стенки саркофага в изобилии

Антонио дель Поллайоло.  
Надгробие Сикста IV, 1484—1493.  
Ватикан, базилика Святого Петра



украшены аллегорическими сценами, но в целом надгробие кажется несколько вычурным и производит впечатление скорее гигантского ювелирного изделия, чем произведения пластического искусства. Бедность выдумки характеризует и второй памятник, изображающий папу дважды: благословляющего *in cathedra*\* и, так же как и в первом надгробии, окруженного аллегорическими добродетелями, а затем — мертвого, лежащего на саркофаге. Однако при более детальном рассмотрении мы обнаруживаем в обоих памятниках многое заслуживающее внимания: восхитительную технику, уверенность рисунка и поразительную верность натуре. Достаточно только приглядеться к лицу Сикста! Это — захватывающий портрет, во всех своих чертах воспроизводящий лицо покойного и в рисунке, и в лепке; что же касается гробницы Иннокентия, то мы знаем, что здесь художник пользовался посмертной маской. И с какой точностью и мастерством воспроизведены подушка, тиара и облачение!

\* С кафедры (лат.).

Учитывая эти три момента: технику, рисунок и изучение модели, мы можем с легкостью добиться понимания того, что более ценилось в мастерской, из которой вышли надгробия, и на чем основывается подлинная ценность ее продукции. Мы уже отмечали, что при поверхностном осмотре эти памятники производят не особенно благоприятное впечатление и что фантазии в них отводится незначительная роль. Как далеки они в этом отношении от поэтической и драматической сути предшествующего искусства! Приведем в качестве другого примера «Мученичество святого Себастьяна» Антонио Поллайоло в Лондонской национальной галерее (1475) — едва ли картина эта вызовет интерес своим содержанием; с таким же успехом можно было бы изобразить стрельбу по мишеням. То, что причина этого кроется не в художественном неумении, подтверждают картины других мастеров этого периода, в которых мы сталкиваемся с подобным же равнодушием к воплощаемому сюжету. Отнюдь не содержание волновало художника: оно было лишь желанным предлогом для изображения нескольких обнаженных или полуобнаженных фигур.

Изучение обнаженного тела, значение которого как одной из главных задач западноевропейского искусства незадолго до этого разъяснил Донателло, должно было вначале пройти стадию постепенного практического освоения и стать всеобщим художественным достоянием. Флорентийские художники с пламенным рвением взялись за эту задачу, и в тех мастерских, где не только изготовляли серию определенных художественных произведений, но и разрабатывали общие принципиальные основы художественного творчества, задача эта, как явствует из сохранившегося эскизного материала, оказалась важнейшим объектом художественной деятельности. Неустанное изучение нагого тела, его механического и анатомического строения, зарисовки с натуры — так можем мы представить себе основную работу этих мастерских, по отношению к которой законченное произведение означало словно бы лишь отчет о пройденном пути. Только так и следует воспринимать «Мученичество святого Себастьяна»: как демонстрацию этюдов обнаженной натуры, где религиозный сюжет служит всего-навсего предлогом. Но порою отказываются даже и от любого предлога, и сюжет всецело подчиняется формальной



Антонио и Пьеро Поллайоло.  
Мученичество святого Себастьяна,  
1475. Лондонская национальная  
галерея



Антонио Поллайоло. Битва десяти обнаженных, 1470—1475. Канзас-сити, Музей искусства Нельсона-Аткинса

Антонио Поллайоло. Битва Геракла с гидрой, ок. 1475. Флоренция, галерея Уффици



проблеме, занимающей художника. Пример тому — гравюра на меди, так называемая «Битва десяти обнаженных»: сопоставление натуральных этюдов, изображающих обнаженных мужчин в различных позах и телодвижениях, почти во всем воспринимаемое как простое копирование фигур и объединенное в рыхлую композицию. Такие рисунки, размноженные в гравюрах, были распространены повсюду, что было очень важно, так как благодаря этому результаты художественной работы быстро становились общим достоянием: явление, представляющее собой характерную черту итальянской художественной практики вплоть до конца XVI столетия. В такой же точно степени эта условность сочетания изображения нагого тела с любым хоть сколько-нибудь подходящим сюжетом бросается в глаза как в картинах, так и в бронзовых статуэтках. Назовем в качестве примера картину в галерее Уффици, изображающую битву Геракла с гидрой; хотя в ней и наличествует интересный ландшафт, но он ни в коей мере не связан с изображенным здесь нагим персонажем. Или, например, прекрасный образец мелкой бронзовой пластики: поединок Геракла и Антея, где две обнаженные фигуры столь же условно соединены в скульптурную группу.

Наряду с этим художественная деятельность сосредоточилась и на изучении одеяния. Согласно принципам нового искусства одежда должна была не выражать всеобщие моменты движения, а лишь следовать своей естественной функции и закономерности, — и, таким образом, стало уже невозможным довольствоваться некоторыми общими заимствованными у Античности схемами: необходимо было ревностное изучение природы, причем речь шла не о предметном или колористическом реализме, но о том, чтобы сообщить формам одежды максимально большую ясность и убедительность. Сохранились многочисленные рисунки, из которых явствует характер этого развития. Драпировку располагали на станке, и мастер с его учениками копировали ее, чтобы



Пьеро Поллайоло. Умеренность.  
Из серии «Добродетели», 1469.  
Флоренция, галерея Уффици

уяснить себе связь отдельных элементов. Порою картины представляли собою не что иное, как демонстрацию подобных этюдов. Таковы, например, «Добродетели» Пьеро Поллайоло — застывшие чопорные куклы, всего лишь носительницы богатых, искусно подобранных мотивов одеяния.

С этой новой ролью натуральных этюдов оказалась теснейшим образом связана роль рисунка в целом. Рисунок становится важнейшим и почти преобладающим средством художественного воплощения. Зарисовки с натуры приобретают большое значение еще в позднеготическом искусстве — как в творчестве нидерландских мастеров, так и у Пизанелло и у его итальянских последователей. Но в тот период речь шла лишь о том, чтобы почерпнуть из бесконечного многообразия окружающего мира как можно большее количество новых мотивов с целью предметного обогащения искусства. У флорентийцев же на передний план выступает интенсивность зрительного восприятия. Здесь все словно бы протекает в четырех стенах мастерской: избираются немногие объекты, но они постоянно изучаются до тех пор, пока в их форму не вникают полностью. Подобной концентрации было в то же время присуще некое абстрагирование. Северные художники начала XV столетия принимали во внимание не только проблему формы, — их понимание верности природе было несравненно обширнее и распространялось также и на цвет и на пространственную связь форм. Во флорентийских мастерских факторы эти едва ли играли какую-либо роль: здесь целиком господствует стремление сообщить изображению форм абстрактную ясность с помощью возрастающего осознания их естественных функций. Изображение пространственных естественных связей находится за пределами круга интересов этих мастеров, да и цвет для них является совершенно второстепенным фактором. Вместо насыщенных, глубоких, рассчитанных на сильное воздействие тонов, применявшихся Мазаччо, или же ярких и сверкающих красок Фра Анджелико появляется коричневый, почти нейтральный общий тон, главной задачей которого является акцентирование рельефности форм.

Но зато на передний план выходят чисто артистические задачи. Не только в данном конкретном случае, но и повсюду, во всей художественной прак-

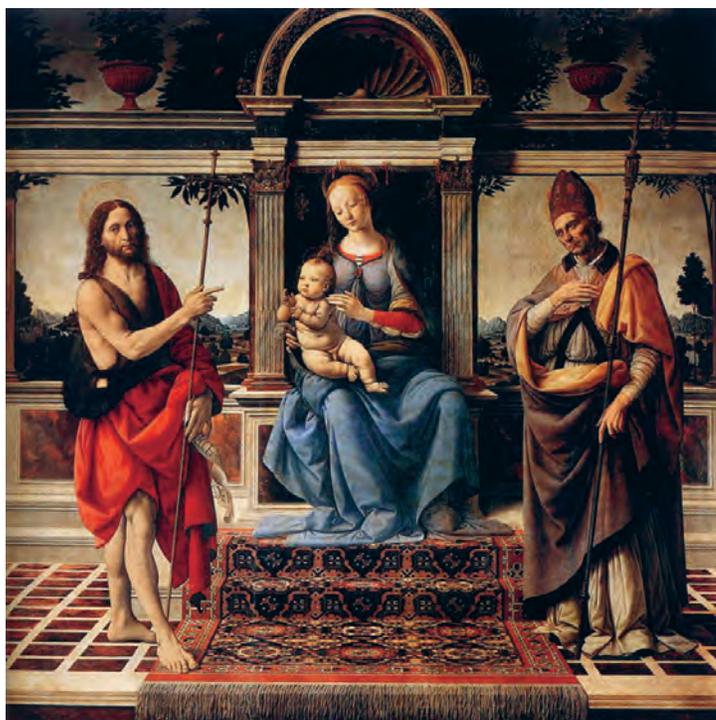
тике того периода умы занимает более вопрос «как», чем «что», формальная проблема волнует более, чем духовное содержание произведения, и в этом, быть может, и крылась изначальная причина интенсивных занятий техническими проблемами — занятий, которым, разумеется, вскоре суждено было приобрести еще и новое значение.

Ибо то, что мы могли наблюдать в мастерской братьев Поллайоло в качестве результата новых потребностей искусства, предстает перед нами в другой мастерской как свободное проявление всеобъемлющего духовного фактора, обусловленного новой ролью искусства в жизни. Речь идет о несколько позднее основанной, но обладающей несравненно большим значением мастерской Верроккьо. Среди художников — так же как и среди ученых — встречаются люди, значение которых определяется не столько их собственным творчеством, сколько их личным воздействием на других. Подобной личностью и является Андреа Верроккьо. То был высокоодаренный скульптор и живописец. Хотя его деятельность охватывала более чем тридцатилетний период, сохранилось не так уж много произведений, в отношении которых авторство Верроккьо точно установлено; можно перечислить их по пальцам — картины и скульптуры, вместе взятые, причем, вдобавок, некоторые из них закончены его учениками. Но каждое из произведений Верроккьо яснее, чем все другие, показывает нам путь, пройденный за это время флорентийским искусством. К числу наиболее известных из них принадлежит бронзовый «Давид», находящийся в Барджелло.

Андреа Верроккьо.  
Мадонна с Младенцем, 1470.  
Берлинская картинная галерея



Андреа Верроккьо. Мадонна  
ди пьяцца, между 1475 и 1483.  
Пистойя, Дуюмо



Это — тот же мотив, который воплотил Донателло в известной своей фигуре, и сравнение двух произведений, разделенных промежутком в пятьдесят лет, напрашивается само собой. В обоих случаях требовалось изобразить характерное юношеское тело в качестве символа внутренней энергии, оживляющей тело и пробуждающей в нем игру сил. Донателло обрел форму для этой игры естественных сил в Античности. Каким образом изобразить юношеское тело так, чтобы изображение соответствовало эмпирическому и рациональному обоснованию форм, — так можно было бы сформулировать замысел, положенный в основу его «Давида», благодаря которому статуя обрела характер некой всеобщности, нормативности и героической идеализации — и явственно приблизилась к Античности. В противовес этой более обобщенной трактовке Давид у Верроккьо представляет собой индивидуальный организм, определенного юношу с угловатыми и неразвитыми формами и даже, пожалуй, несколько непропорциональными — какого-нибудь ученика из флорентийской художественной мастерской, вылепленного с натуры в свободной, менее нормативной позе, чем юный герой Донателло. Несмотря на это, фигура совершенно не производит впечатления жан-



Андреа Верроккьо. Давид,  
1473–1475. Флоренция,  
Национальный музей

ровой, — здесь несомненно ощущается, что художник стремился к чему-то большему, чем к простому изображению с натуры первого попавшегося паренька.

В чем же состояло это «большее»? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны несколько вернуться в прошлое и постараться отчетливо уяснить, что же именно происходило до этого момента в итальянском искусстве XV столетия, — происходило, так сказать, *sub specie aeternitatis*\*.

Мы могли бы четко охарактеризовать сущность великой реформы, результатом которой оказался новый стиль Возрождения, как отречение от готики, как преодоление ее потусторонних интересов и сверхъестественных закономерностей — и как обращение к Античности с ее ценностями и правилами, обусловленными исключительно чувственным восприятием. В этом смысле новое искусство казалось его основателям чем-то совершенно новым, сравнимым лишь с Античностью и не имеющим ничего общего со Средневековьем, — и в понимании этого явления новое искусство также фактически создало новую эпоху. И все же было бы ошибочным воспринимать положение дел так, словно бы все созданное на протяжении средневековой эволюции оказалось неэффективным. Напротив, средневековое представление об отношениях между человеком, произведением искусства и окружающим миром не утратило своей ценности, но лишь развилось в ином направлении. Характерен в этом отношении прослеженный нами жизненный путь Донателло. Корни его творчества уходят в готический натурализм, от которого Донателло обратился к Античности, преподавшей ему определенные и в целом новые задачи воспроизведения природы, а когда он овладел классическим опытом решения этих задач, то вновь — в поздние свои годы — вернулся к натурализму, став одним из величайших его представителей в скульптуре. Но это — не просто образец индивидуального творческого развития, речь здесь, скорее, идет о процессе, в большей или меньшей степени происходившем во всем тогдашнем итальянском искусстве. Повсюду начинают искать содействия в поисках истины не столько у Античности — как в начале этого столетия, сколько у природы — как в позднеготическом искусстве, причем, разумеется, исходят из сово-

\* С точки зрения вечности (*лат.*).

Андреа Верроккьо. Младенец, 1473—1475.  
Музей изобразительных искусств  
Сан-Франциско





Андреа Верроккьо. Памятник Никколо Фортегуэрри, 1480-е. Пистойя. Фрагмент



Андреа Верроккьо. Иллюстрация из книги Vasari G. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*. Livorno — Firenze, 1768

купности несколько иных предпосылок, что можно охарактеризовать как изменение творческого метода.

Искусство Возрождения также принадлежит к тому великому художественному движению, которое возникло в XII столетии и благодаря которому познание и изображение природы стало одной из главных задач искусства. Только путь, пройденный Возрождением, иной. Если в средневековую эпоху всякое постижение природы есть часть постижения Божества, то отныне наблюдению, бывшему вследствие такого понимания поистине безбрежным, приходит конец, и внимание концентрируется на определенных явлениях, благоприятствующих достижению ясности и упорядоченности впечатлений от окружающего мира. Таковыми являются естественные и объективные причинные связи. Но благодаря этому из готического натурализма развился натурализм иного рода, отличающийся тем, что он был сосредоточен на определенной универсальной проблеме наблюдения и в пределах этой проблемы не довольствовался живостью субъективного впечатления, а искал объективного мерила. Для этого Античность предоставила ему прототипы, но они вскоре были превзойдены — и началось изучение явлений, находящихся вне классических норм, что составляло, следовательно, не только средство достижения формальной завершенности изображения, но — в гораздо большей степени — эвристический принцип, средство более глубокого проникновения в самую суть, в причинность основных организмов чувственного мира посредством художественного созерцания и обогащения, благодаря этому, субъективных поисков истины и миропонимания.

Такое проникновение в сущность и в конструктивную основу формы приводит к тому, что в произведениях, подобных «Давиду» Верроккьо, изображение преодолевает случайные моменты, свойственные воплощаемым моделям, и возвышается — духовно и художественно — в сферу общезначимости. В этом отношении также выражается прогресс, отделяющий эту статую от произведения Донателло и от Античности. Моделировка стала несравненно более точной, здесь нашли выражение мельчайшие углубления и выпуклости поверхности — и при этом не утратилось ясное и убедительное членение целого. Напротив: при всей проникновенности наблюдения

и изображения те части тела, что представляют собой решающие факторы сочленения целого, и прежде всего — суставы, воспроизведены мастером с таким знанием предмета и точностью, которые мы никогда бы не смогли наблюдать в Античности. Здесь ясно чувствуются плоды неслыханной до сих пор индукции, на которой построено изображение. Как часто и как интенсивно должны были почти два поколения художников, чья работа здесь как бы подытоживается, изучать и рисовать, например, плечевой пояс, пока наконец не появилась возможность изобразить его на модели с такой точностью и с такой наглядностью передачи его двигательных функций! По сравнению с классическим синтетическим методом здесь довлеет метод аналитического и описательного наблюдения и изображения, задача и цель которого состоит не в достижении телесного идеала, но в расширении и углублении чувственного и интеллектуального постижения явлений — можно было бы сказать так же: в поисках истины, что составляет основную черту всей христианской культуры (причем, разумеется, на разных стадиях ее развития истину ищут на разных путях), а не эстетически-религиозного антропоморфизма, воздвигающего на основе художественного и рассудочного овладения природой божественных идолов и философские системы.

Несмотря на свое, смело можно было бы сказать, научное происхождение (хотя речь идет о художественной, а не о строго научной проблеме), статуя ни в малейшей степени не производит впечатления холодности или педантичности. Это определяется интенсивной жизненной силой, наполняющей фигуру; перед нами — отнюдь не овеществленный комментарий: статую пронизывают привлекательные флюиды живой стихии, что выражается в подчеркнутых моментах движения. Образ юноши скомпонован не в том покое, которым отмечены подобные античные статуи или произведение Донателло, — покое, позволяющем со всей полнотой выразить тектоническое взаимодействие органических сил; здесь также отсутствуют патетические или страстные динамические жесты, присущие поздним произведениям Донателло, но зато наличествует нервная готовность к действию, вибрирующая во всех частях тела и линиях и находящая отражение во всем: начиная с легкой, словно бы танце-



Андреа Вероккьо.  
Мальчик с дельфином, 1470.  
Флоренция, музей Палаццо Веккьо



Андреа Верроккьо. Христос и святой Фома, 1467–1483. Флоренция, музей Орсанмикеле



Андреа Верроккьо. Памятник Бартоломео Коллеони, 1483–1488. Венеция

вальной позы и кончая горделивым жестом упертой в бок руки и детской улыбкой, промелькнувшей на лице. И все же этот утонченный этюд с натуры по-прежнему кажется конкретным, ограниченным во времени и оживленным с помощью художественных средств мотивом, призванным воздействовать не только на аналитические способности, но и на воображение зрителя. Нужно упомянуть и о поэтической черте. Юный герой охарактеризован в духовном плане иначе, чем у Донателло, изобразившего юного атлета, которого мы могли бы считать способным на подвиг, — в то время как у Верроккьо на мальчишеской фигуре пребывает налет необычности, сказочности: здесь решает духовное, а не физическое начало.

За «Давидом» последовал «Мальчик с дельфином»: за фигурой юноши — детский образ, статуя для фонтана во дворе палаццо Веккьо. Замечательна неустойчивость постановки фигуры: кажется, будто мальчик только что подлетел и еще слегка колеблется в воздухе; бросается в глаза и манера, с какой здесь подчеркивается незрелость детского тела. Далее — группа из двух одетых фигур: «Христос и апостол Фома» в Орсанмикеле. Одевание здесь по-барочному роскошно, но не по-барочному идеализировано; это — замечательный образец натуральных этюдов, однако и все остальные детали — например, руки — также достойны восхищения. Связь между фигурами выражается не столько пластическими средствами, сколько в соответствии с приемами живописи, а также и с помощью духовного контакта между персонажами; архитектурное обрамление создается нишей.

Последним произведением мастера был памятник Коллеони\* в Венеции, отлитый уже после смерти Верроккьо в мастерской Леопарди. Хотя он стоит рядом с церковью Сан Джованни э Паоло, этим пантеоном венецианских нобилей, но, по существу, все же не связан с ним, в чем можно усмотреть следующий шаг к эмансипации подобных памятников от основных христианских предпосылок. При этом он гораздо менее целостен, чем Гаттамелата у Донателло, где все сбалансировано, между тем как здесь пространственный

\* Бартоломео Коллеони (1400–1476) — итальянский кондотьер, происходил из знатной семьи. Состоял на военной службе в Неаполитанском королевстве и Миланском герцогстве, а затем — в Венецианской республике, назначившей его в 1454 году генерал-капитаном своих войск.

момент — рывок вперед всадника и коня — играет значительную роль и препятствует созданию гармонического равновесия сил. Да и силуэтное воздействие здесь более подчеркнуто. В деталях — особенно в формах коня — обнаруживается величайший натурализм; современники Верроккьо говорили, что он словно бы содрал с коня шкуру, чтобы яснее показать его мускулы. Если Донателло, следуя античным образцам, обобщил формы в больших плоскостях так, как этого требовал основной мотив, то здесь мы и в самом деле находим приближение к анализу анатомических свойств тела животного. И хотя при этом памятник все же производит огромное впечатление, причина этого фактически кроется во власти всадника. У Донателло еще проявляется равновесие между всадником и конем; в памятнике же Коллеони господствует воля человека, подчеркнутая энергичным поворотом его головы. В этой углубленной характеристике мы можем отметить прогресс по сравнению с Донателло.



Андреа Верроккьо. Крещение Христа, 1470—1480. Флоренция, галерея Уффици

Следовало бы обсудить еще одно произведение мастера: «Крещение Христа» в Уффици, единственную картину, надежно засвидетельствованную в отношении авторства Верроккьо и известную тем, что одного из коленопреклоненных ангелов, возможно, закончил Леонардо. В оценке этой картины мнения значительно расходятся. Вельфлин подчеркивает ее несколько прозаичный, почти лишенный фантазии характер. Беренсон восхваляет пейзаж, в котором, по его мнению, впервые во флорентийском искусстве можно наблюдать следы понимания того, что живопись, изображающая ландшафт, свет и атмосферу, отличается от фигурной живописи. На мой взгляд, обе точки зрения далеки от истины. Суть дела здесь определяется не жестом Крестителя, не ландшафтом (и вообще ни одним из элементов композиции), но лишь отразившимся в картине конечным результатом отделки деталей, отделки, в которой действительно наряду с мастером принимали участие его ученики, в том числе, возможно, и Леонардо. Именно в этой картине для нас становятся чрезвычайно ясными особенности художественного метода. У средневековых художников, у Джотто и частично у Мазаччо метод был дедуктивным, он проистекал из традиционной или субъективно задуманной художественной композиции, которая интерпретировалась посредством наблюдения; здесь же ударение ставится исключительно на художественной индукции: художник страстно увлечен передачей формы, и картина возникает благодаря тому, что результаты изучения — плохо ли, хорошо ли — слагаются в единство, соответствующее предназначению. И поэтому неверно подходить к такой картине, сравнивая ее, с одной стороны, с Джотто и Мазаччо, а с другой — с Рафаэлем и Микеланджело: ей недостает поэтичности выдумки и драматизма воздействия, красоты линий и форм, мягкой тональности красок, искусного построения и большого стиля — не из-за личного неумения ее создателя, но вследствие того, что для него и для его современников качества эти не представляют собой никакой ценности по сравнению с точностью рисунка и моделировки важнейших деталей композиции.

Характерно, что слово «красота», которое в наши дни почти не сходит с уст ревностных почитателей эпохи Возрождения как раз применительно

к этому периоду, было ему совершенно неведомо — что вообще свойственно всем временам господства натурализма. Напрасным было бы искать его в тогдашней теоретической литературе по искусству. «*Convenientia*» — читаем мы у Альберти всюду, где ожидаем встретить «красоту»: выражение, заимствованное у Цицерона и означающее нечто довольно противоположное нашему «*Konvenienz*»\*. В своих истоках — в учении стоиков — термин этот понимался как «верность самому себе». Альберти же понимал под ним познанный человеческим рассудком «разум природы», *ratio naturae*, так что одна из важнейших обязанностей искусства определяется как систематическая разработка модусов этого разума посредством достижения максимально возможного равновесия между чувственным восприятием и рациональным обоснованием совокупности материальных явлений. Вследствие этого само представление о художественном произведении, да и представление о художественной деятельности стало иным, старая цитата «*ut pictura poesis*»\*\* утратила свою правомерность в такой же точно степени, что и органическая связь живописи и архитектуры, и поэтому рисунки и этюды того периода — так же как эскизы в живописи XIX столетия — порою значительно более содействуют пониманию художественных целей и путей развития, чем законченные произведения.

Правда, художественная ориентация, как мы будем иметь возможность убедиться, вскоре изменится вновь: первые симптомы этого уже наблюдаются в картине Верроккьо, и в этой связи естественно было бы рассматривать чудесное настроение пейзажа или же нежный стиль линий обоих ангелов как компонент, внесенный именно благодаря участию молодого поколения. И все же прочным достижением натуралистических стараний этого периода остается неизвестная дотоле выучка глаза, руки и — добавим сразу же — рассудка. Рисунок, подобный прекрасной девичьей головке работы Верроккьо в Британском музее с его мастерской разработкой форм, линий, света и тени предполагает столь же большую компетентность в овладении формой, сколько и уверенность в использовании такого средства выражения, как рисунок. Еще



Андреа Верроккьо. Крещение Христа, 1470–1480. Флоренция, галерея Уффици. Фрагмент

\* Умение ладить с людьми, светские манеры обхождения (нем.).

\*\* Живопись да будет поэзией» (лат.).



Андреа Верроккьо. Голова девушки,  
1475. Лондон, Британский музей

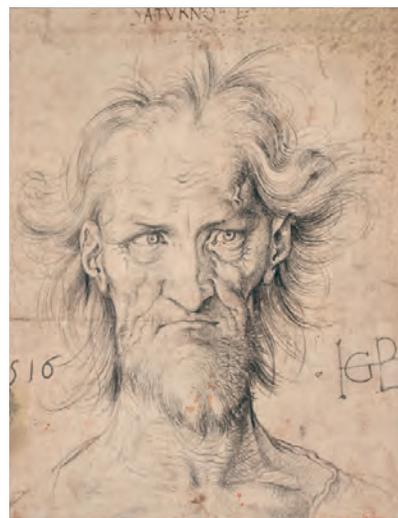
отчетливее, быть может, предстанут перед нами оба эти качества при рассмотрении наброска головы ангела в Уффици или же детских фигур в том же собрании. В подобных конспективных зарисовках, ограничивающихся немногими линиями и намеками на пластичность изгибов, с особой очевидностью проявляется суверенное овладение передачей формы, сменившее вольное переложение или случайную при-



Лоренцо ди Креди. Голова юноши,  
1490–1500. Вена, галерея  
Альбертина

ближенность, — и благодаря этому мы понимаем, почему рисунок весьма посредственного ученика Верроккьо, Лоренцо ди Креди, воздействовал на молодого Дюрера как откровение: естественно, не из-за его особой художественной значимости, но как свидетельство превосходства новой итальянской манеры видеть и изображать явления в истинном свете — то есть в ясном осознании их объективных формальных свойств и структуры.

Однако в этой новой манере и в положенных в ее основу методах изучения таился одновременно и путь к новому мировосприятию, значение которого далеко выходит за пределы искусства. То, что это означает, станет нам ясным на примере Леонардо, величайшего мастера, вышедшего из мастерской Верроккьо.



Альбрехт Дюрер. Голова бородатого  
мужчины («Сатурн»), 1516. Вена,  
галерея Альбертина



IV

ΡΕΦΟΡΜΑ



## 1. Леонардо и его «Поклонение волхвов»

Сколь гармоничным ни казался бы расцвет могучего духа у Леонардо, все же явление это — лишь первый пример судьбы художника, омраченной противоборством несовместимых и изменчивых художественных учений и художественных велений его эпохи. Слова Фауста о двух душах\* обретают в данном случае конкретное воплощение, и поэтому, пожалуй, облик Леонардо станет для нас более ясным, если мы рассмотрим его развитие не в хронологическом порядке, но в соответствии с различными духовными устремлениями, нашедшими выражение в его творчестве.

Леонардо поступил учеником в мастерскую Верроккьо и продолжал трудиться там — уже в качестве подмастерья — вплоть до тридцатого года своей жизни, так что его юношеская пора не только оказалась теснейшим образом связанной с этим рассмотренным выше художественным производством, но и получила благодаря ему направленность, оказавшую соответствующее влияние на дело всей жизни Леонардо. Для оценки этой направленности нам следовало бы сначала рассмотреть не картины Леонардо, а другие

---

\* Речь идет о монологе Фауста из первой части трагедии Гёте (сцена «У городских ворот»):

Но две души живут во мне,  
И обе не в ладу друг с другом.  
Одна, как страсть любви, пылка  
И жадно льнет к земле всецело,  
Другая вся за облака  
Так и рванулась бы из тела.

*Перевод Б. Л. Пастернака.*



*Луиджи Пампалони. Леонардо да Винчи. Флоренция, галерея Уффици*

свидетельства его интеллектуальной деятельности. Ибо Леонардо был не только живописцем, скульптором и архитектором (сочетание совершенно естественное для эпохи, когда все искусства опирались на новые общие основы), но также и исследователем, одним из самых величайших в истории человечества. И, таким образом, делом жизни Леонардо оказалось не только искусство, но — не в меньшей степени — и его литературное наследие с заключающимся в нем иллюстративным материалом.

Для того чтобы объяснить столь новое и столь удивительное обстоятельство, необходимо еще раз вернуться к мастерской Верроккьо. Были два предмета, в которых там практиковались и которые преподавались в качестве общей основы художественного творчества как такового. Во-первых, технические навыки: «pratica», так часто упоминаемая Леонардо в его сочинениях. Под этим подразумевается не только достижение определенного художественного умения, как в предшествующих мастерских, но и вообще занятие техническими задачами, которые в той же степени, что и проблемы формы, стали объектом особого изучения, независимого от изучения технических дисциплин в узком смысле, и которые, начав играть важную роль как материальные предпосылки художественного воздействия, потребовали специального внимания. В ту эпоху не было технических школ или подобных им учебных заведений, как не было и профессии инженера или механика, — отсутствовало и само понятие технического искусства, ибо все принадлежало тогда к искусству вообще, и ему-то и обучался Леонардо в мастерской Верроккьо. Когда он, уйдя оттуда, предложил свои услуги миланскому герцогу, он сделал это в качестве инженера, а не живописца, и на протяжении всей своей жизни он понимал искусство иначе, чем Микеланджело: не как особое свободное духовное призвание, но как совокупность предметных знаний и технического умения.

Однако предметное знание основывается не только на осведомленности в технических процессах, но — в такой же точно степени — и на умении распознавать и изображать с помощью рисунка явления в их объективном, функциональном состоянии — и в этом и заключалась вторая всеобщая основа художественной деятельности, развившаяся во флорентийских ма-



Андреа Верроккьо. Схема рисования лошади, 1480–1488. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

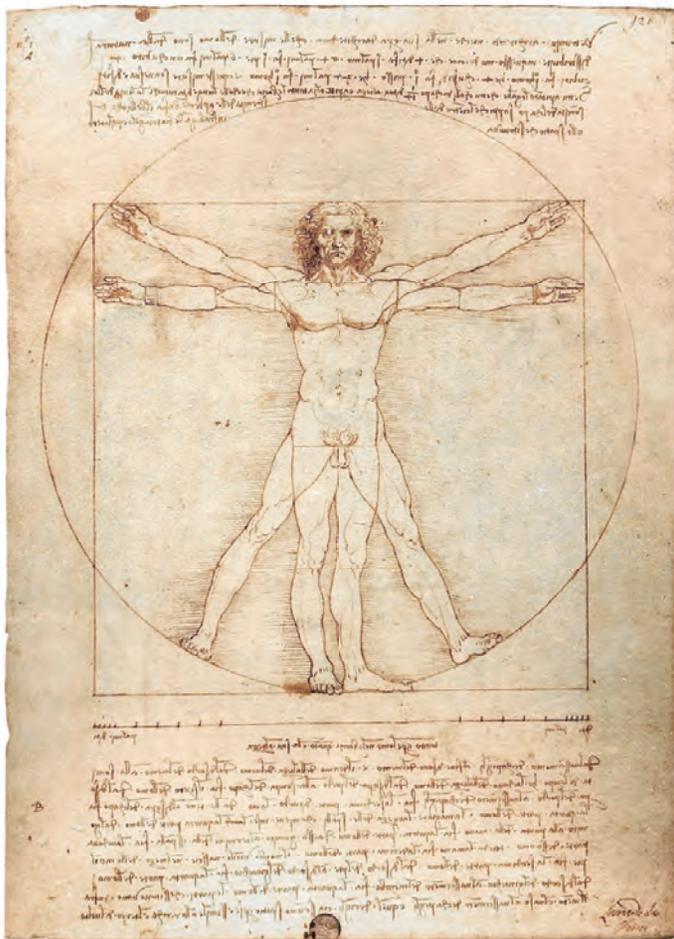
стерских и преподававшаяся ученикам в качестве важнейшей предпосылки их профессии. В итоге мастерские эти сыграли в духовной жизни своей эпохи не менее важную роль в развитии наблюдения и его графической передачи, чем французские университеты в XIII и XIV столетиях — в развитии спекулятивного мышления. Подобно тому как университеты создали определенные основные формы объективного мышления, значение которых мы можем не излагать подробно, так и флорентийским мастерским мы обязаны возможностью изображать данный предмет в его объективном, эмпирическом обличье настолько верно, исчерпывающе и ясно, что его можно полностью восстановить по рисунку: явление, которое было прежде



Леонардо да Винчи.  
Анатомический рисунок шеи  
и плеча, ок. 1510. Лондон,  
Королевская коллекция

невозможным и которое приобрело столь же важное значение для дальнейшего духовного развития человечества, что и рационально упорядоченное мышление. Ибо если последнее оказалось краеугольным камнем современных гуманитарных наук, то первое стало краеугольным камнем современных технических и естественных дисциплин. И мы не должны забывать, что у колыбели нашей культуры первоначально пребывали художественные интересы.

Как это произошло, явствует из хода развития мысли Леонардо. То, что для его учителя и его соучеников было лишь вопросом художественного процесса мастерской, гений Леонардо преобразил, как показывают его рукописи, в орудие умственной работы и мировоззрения в целом. Мы знаем, что Леонардо на протяжении всей жизни сохранял привычку записывать и иллюстрировать свои мысли и наблюдения. Хотя большая часть этих набросков и утрачена, но до нас все же дошло более семи тысяч страниц, принадлежащих к числу самых драгоценных памятников истории человеческого духа. Их содержание зиждется на двойном — или, точнее говоря, на тройном — разветвлении интересов, которое нам уже знакомо и которое отныне переносится из чисто художественной области в область отвлеченных идей; речь идет о проблеме наблюдения природы, технической проблеме и осознанном совершенствовании искусства во взаимосвязи с обеими этими областями знания. Частично эти наброски были спонтанными и соответствовали различным наитиям и наблюдениям, представляя собой некий иллюстрированный дневник; частично же они были связаны с определенными проектами сочинений Леонардо. Так, мы знаем, что Леонардо подготавливал обширный труд по анатомии человека. Вступление сохранилось, и из него мы узнаем,

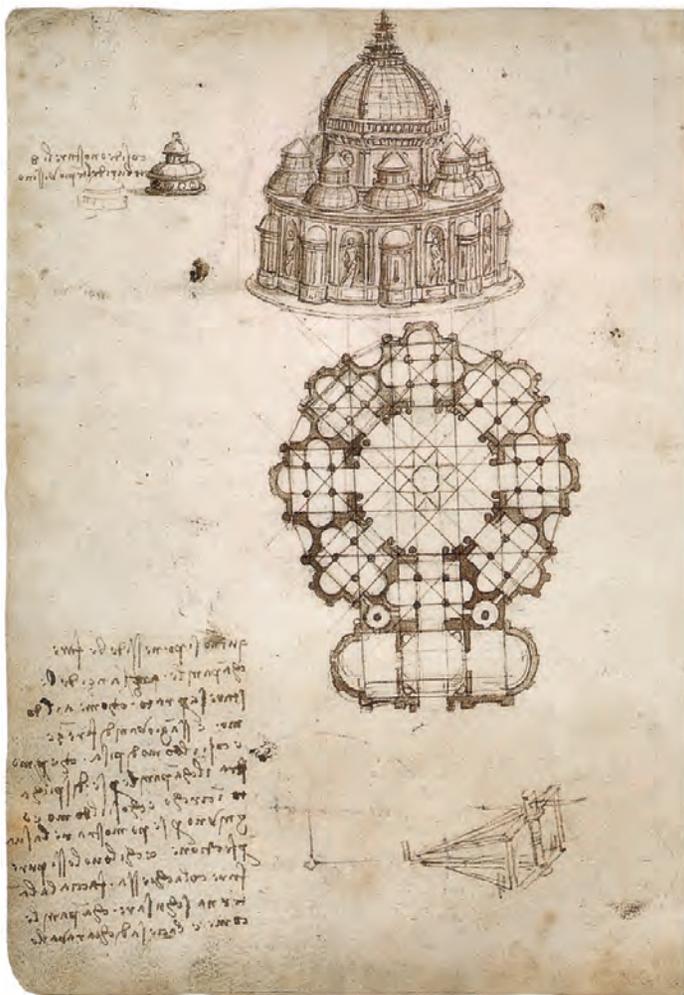


Леонардо да Винчи. Витрувианский человек, 1490. Венеция, галерея Академии

что в целом сочинение должно было состоять из ста двадцати книг. Здесь было бы самым обстоятельным образом рассмотрено человеческое тело (которое Леонардо называл микрокосмом), со всеми его частями и функциями, с постоянным привлечением примеров из анатомии животных. Мы обладаем приблизительно восемьюстами рисунками, относящимися к этой теме и рассеянными в разных собраниях, — и, когда первые из них были опубликованы в прошлом столетии, они вызвали огромное восхищение точностью и остротой наблюдения, с которой изображались отдельные органы человеческого тела, — наблюдения настолько совершенного, что рисунки до сих пор сохранили свою научную ценность. Помимо этого Леонардо, по-видимому, планировал создать и труды по оптике и ги-

дростатике, а также и различные сочинения по теории искусства, материалы к которым, в свою очередь, сохранились в немалом количестве. Важнейшим свойством этих изысканий было то, что благодаря им на службу науке были поставлены достижения точного воспроизведения объектов. Нет нужды пояснять, каким огромным значением обладает точная иллюстрация или, иными словами, надежная фиксация данных для современной науки, целиком зависящей от них. В предшествующие эпохи, не исключая и Античности, научная иллюстрация являлась более или менее символом или случайной памяткой; отныне же она становится основой не только для распространения наблюдений и находок, но и для дальнейшего развития того, что наблюдали или установили путем эксперимента предшествующие исследователи.

Это достижение применимо, разумеется, не только к естественнонаучным исследо-



Леонардо да Винчи. Архитектурный проект, 1488–1490. Париж, библиотека Института Франции







Леонардо да Винчи. План города  
Имола, 1502. Лондон, Королевская  
коллекция

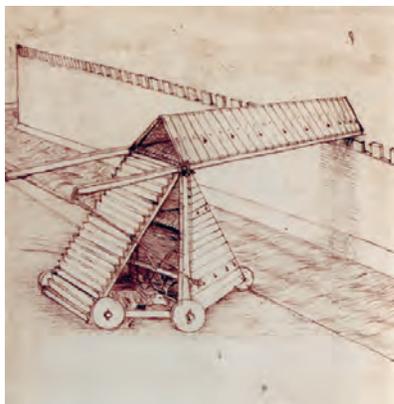
ваниям, но и к техническим проблемам. Обычно в тех случаях, когда пытаются провести границу между Новым временем и Средневековьем в истории человеческой культуры, указывают на великие открытия: не на конкретные изобретения, но на то новое значение, которое приобрели технические проблемы, и на все связанные с этим обстоятельства. В средневековую эпоху технические проблемы не играли никакой роли; правда, как раз тогда и была разработана совершенно изумительная конструкция, благодаря которой стало возможным лишить соборы, возносящиеся к небесам, силы тяжести, а четкие границы святилища — изоляции от вселенной, но на этом, по существу, технические задачи оказались исчерпанными, ибо земная жизнь была сама по себе настолько ничтожной, являясь лишь переходным этапом, управляемым сверхъестественными силами, что не существовало особой потребности и тем более особой склонности заниматься многочисленными техническими проблемами. Но, после того как естественная игра сил и связь между естественной причиной и следствием превратились в исходный момент отношения к окружающему миру, развитие технического образа мышления и техниче-



Леонардо да Винчи. Изучение  
водных препятствий и водопадов,  
1508—1509

ского прогресса приобрело, пожалуй, неизвестный до толе масштаб — подобно тому как по тем же причинам и в ту же эпоху стали развиваться капитализм или комфорт в его современном понимании. Теперь же Леонардо связывает с этим всеобщим устремлением новый метод точного изображения явлений, развивавшийся во флорентийских мастерских, и, таким образом, становится первым, кто кладет точные зарисовки в основу технических задач самого различного рода, первым, кто, исходя из этих зарисовок, неустанно добивается новых решений, первым, кто выводит технические исследования во имя их собственной ценности из области, ограниченной художественными или практическими интересами, и осваивает их — всюду, где только им руководит духовный импульс, — как новую сферу духовной деятельности. С изумительной точностью он зарисовывает машины, инструменты, конструкции, всевозможные технические сооружения и изобретает (назовем лишь немногое): насос, пропорциональный циркуль, винторезный станок, овальный патрон для токарного станка, универсальный шарнир, шарнирную цепь, шахтную тележку, стекло для лампы, гидравлический пресс, несколько прядильных машин, механический ткацкий станок, игольно-точильный станок, механизм для откатки пушки, орудие с нарезным стволом, скорострельное орудие, химическую бомбу, подводную лодку, аппарат для погружения человека в воду и летательную машину. Леонардо интересовался также и производством работ; подобно тому, как в предшествующую эпоху порою изображали деятельность соборной строительной мастерской в качестве свидетельства христианского умонастроения, так он зарисовывает с натуры забивку сваи, производственный процесс какой-нибудь фабрики или литье пушки — поразительные документы, которые можно было бы назвать первыми в искусстве изображением трудовой жизни.

Но, разумеется, роль Леонардо в истории науки далеко не исчерпывается тем, что он заложил основы научной иллюстрации и универсальных технических исследований. Мы уже привыкли рассматривать науку преимущественно как литературный труд, чьим главным источником должен быть общий идейный субстрат. Но тот, кто хоть раз попытается уяснить себе процесс возникновения современной науки,



Леонардо да Винчи.  
Штурмовая лестница

вскоре придет к убеждению, что ее происхождение — а в соответствии с этим и ее характер — дуалистичны. Абстрактная спекуляция является лишь одним из источников процесса научного мышления, в то время как другой состоит в эксперименте и в наблюдении процессов, происходящих в природе и в жизни. Все наши усилия сосредоточены на попытке (быть может, безнадежной) согласовать между собой оба эти компонента. Оба они могут быть прослежены вплоть до их истоков в средневековой эпохе; однако то, что выдвигалось великими номиналистами прошлого в качестве программы — и в соответствии с началами художественного натурализма и научного пантеизма, — еще не могло быть претворено ими в жизнь и оставалось пока лишь смутным провидением будущего, ибо тогда не существовало средств для того, чтобы, возвысившись над отдельными случайными чувственными впечатлениями, систематически углубить наблюдения и осмыслить их как объективную всезначимость. Теперь же эта программа могла найти применение благодаря школе зрительного восприятия, развившегося во флорентийских мастерских, вследствие чего и были заложены основы науки будущего. Ибо не приходится сомневаться в том, что все достижения реального познания во всех областях естественных наук, отличающие новое время от всех предыдущих периодов истории человеческой культуры, основываются в первую очередь на умении точно фиксировать совокупность материальных явлений, причем речь здесь идет не только об их передаче с помощью иллюстрации, но о точном наблюдении в самом широком смысле, впервые открывшемся пытливому духу благодаря художественному овладению реальными связями и объективными функциональными факторами. Ни один человек до Леонардо не пытался хотя бы с половинной долей такой интенсивности вырвать у природы и у жизни их тайны. Он занимался почти всеми основными проблемами современного естествознания. Он изучал произрастание деревьев и растений, течение рек, историю геологических периодов Земли, полет птиц, условия жизни животных, атмосферные явления, приливы и отливы, окаменелости, кровообращение, а также и физические, биологические, оптические, математические и астрономические законы. Он первым сформулировал закон тяготения и закон сохранения энер-



Леонардо да Винчи. Лестерский кодекс. Астрономические вычисления, 1506—1510. Сизтл, Музей Искусств

гии, он до Галилея объяснил принцип падения тел, определил законы трения, сформулировал понятие работы, выдвинул теорию волн и закон сообщающихся сосудов, объяснил принцип полета птиц, возникновение облаков, дождя и молнии, движение морской воды, функцию глаза и так далее.

Во всей этой деятельности проявляется тот универсализм, который всегда прославляется как характерное свойство духа Леонардо. Однако этот универсализм не нов. Все позднее Средневековье и Возрождение были проникнуты им. Этим Леонардо скорее был связан с прошлым, чем с будущим. Но он придал этому универсализму новое содержание, сочетав его с новым методом наблюдения, и вследствие этого ранее, чем Бэкон и Декарт, возвысил его до уровня всеобщего принципа познания. Одновременно в этом коренились истоки нового мировоззрения. Естественные причинность и энергетизм, изучавшиеся «отцами Возрождения» на примере человеческого тела, Леонардо перенес на всю природу, минуя всякие теологические предпосылки, и заменил в картине мироздания сверхъестественные объяснения естественными, что должно было рано или поздно привести к новейшему естественнонаучному пантеизму, вступившему на место религии, построенной на Откровении. Есть повод думать, что у Леонардо уже существовало определенное предчувствие этого мировоззрения — неслыханный анахронизм! Вазари сообщает о нем, что философские раздумья о природе, наблюдения над свойствами всех явлений и за движением созвездий, Солнца и Луны, должно быть, отдалили его от всякой религиозности, ибо он, по видимому, придерживался того мнения, что философ намного достойнее христианина.



Первая бесспорно принадлежащая Леонардо картина — «Поклонение волхвов» в Уффици, написанная в 1481 году, когда художнику было около тридцати лет. Леонардо писал ее для монахов из Сан Донато во Флоренции в качестве образа для главного алтаря; однако он не закончил работу: когда он покинул Флоренцию, картина осталась лишь в подмалевке. Это, естественно, затрудняет ее оценку — и все же она может служить серьезным основанием для суждения о том, что представляет собой юношеский стиль

Леонардо, в особенности если мы привлечем относящиеся к картине рисунки.

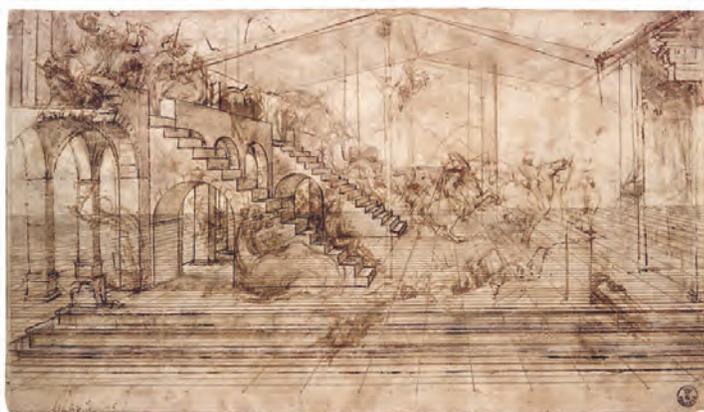
В целом картина эта с ее многочисленными натуралистическими деталями и несколько условным методом сочетания элементов напоминает нам тот предметный стиль, с которым мы познакомились в мастерской Верроккьо и у других флорентийских мастеров третьей четверти XV столетия. И все же здесь нет недостатка в различных новшествах, указывающих на то, что Леонардо приступил к поискам новых путей. Так, например, бросается в глаза сильное движение, господствующее в композиции. С обеих сторон подбегают взволнованно жестикулирующие пастухи, их лица выражают душевное возбуждение. При этом речь идет не только об отдельных персонажах: движением охвачены две группы; это напоминает нам падуанские рельефы Донателло, где изображение драматизировано с помощью такого же способа. Связь с Донателло покажется еще более конкретной, если мы рассмотрим один из набросков Леонардо к пейзажу фона. Здесь несомненно чувствуется подражание своеобразной архитектуре «Исцеления гневливого», напоминающей открытую арену. Связи эти немаловажны еще и потому, что они могли бы послужить свидетельством явного стремления заменить научную объективность изображения сильнейшим внутренним порывом с помощью интенсивного духовного волнения и интересных в живописном отношении сцен — а стиль Донателло в его старческую пору предоставлял для этого многочисленные стимулы.

Но то был не единственный путь, избранный Леонардо, чтобы превратить свое произведение в нечто большее, чем простое собрание этюдов с натуры. Примечательна Мадонна. Фигура ее, подобно фигурам трех волхвов, лишь намечена большими плоскостями, но тем не менее этот подмалевок позволяет распознать исключительную прелесть и очарование замысла. В то время как все вокруг нее возбуждено, Мадонна представляет собою воплощенный покой; она едва обращает внимание на происходящее и связана со своим окружением лишь детским жестом протянутой руки младенца Христа; правда, она наблюдает, но ее раздумья обращены в глубь собственной души: мягкая улыбка, скользнувшая по ее лицу, скорее относится ко внутренним, чем ко внешним процессам.



Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов, 1480–1482. Флоренция, галерея Уффици





Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. Эскиз перспективных построений, ок. 1481. Флоренция, галерея Уффици

Таким образом, здесь господствует контраст между взволнованными действиями окружающих и неземным душевным спокойствием и обособленностью Мадонны. С этой духовной изоляцией сочетается еще и формальная изоляция, так что Мадонна выделена как доминанта в двояком отношении. Примечательно, что фигура Мадонны — вопреки итальянской традиции, при воплощении этого сюжета не нарушавшейся со времен Джотто, — помещена на средней оси картины: вертикаль, которую можно провести через ее фигуру, образует ось симметрии всего изображения. Наряду с этим Мадонна вместе с тремя волхвами вкомпонована в треугольник — первый, хотя еще несколько условный, пример треугольной композиции, которая впоследствии превратилась в пирамидальную композицию и сыграла столь значительную роль в качестве композиционной нормы в эпоху Высокого Возрождения и в искусстве классицизма XVIII столетия. Задача ее состояла в том, чтобы основа картины определялась не одним лишь совмещением натуральных штудий, а эстетически действенной конструкцией и сочеталась бы, благодаря этому, с высшим художественным единством. Если в эпоху готики этой цели пытались достичь ритмическим чередованием рядов в безграничном пространстве, то отныне мы имеем дело с геометрической структурой; если в готике господствует идеальная связь, здесь наряду с нею — и предметная, превращенная в одно из решающих средств художественного языка.

Замечателен также и мотив постановки фигуры Мадонны: троекратный поворот, то есть концентрация движения в пределах замкнутого объема при внешнем покое, в противовес движению — риториче-

скому и повествовательному — у зрителей. В этом выразилось стремление к преодолению натурализма посредством достижения большей завершенности в чисто художественном плане. И в заключение можно было бы указать еще и на колорит, который даже на уровне подмалевка обнаруживает стремление к цельности воздействия вместо беспорядочной пестроты, свойственной предыдущему поколению.

## *2. Другие течения этого периода*

Как и в «Поклонении волхвов» Леонардо, во всей итальянской живописи этого периода проявляются первые признаки стремления противопоставить усилению художественного воздействия изображения сухому изложению фактов, господствовавшему в шестидесятых и семидесятых годах, и поэтому, прежде чем проследить дальнейшее развитие творчества Леонардо, мы должны хотя бы до некоторой степени познакомиться с этими новыми тенденциями.

Итальянское искусство отличалось тогда необыкновенной продуктивностью — и это, без сомнения, было в первую очередь связано с тем, что интенсивная выучка предшествующего периода предоставила возможность большого расцвета и определенной легкости творчества. В это время во Флоренции творят — назовем лишь наиболее значительных художников — Гирландайо, Боттичелли, Пьеро ди Козимо, Филиппино Липпи; в Северной Италии усилиями многочисленных мастеров и школ расцветает мантеньевский стиль; в Венеции братья Беллини завоевывают благодаря новым тенденциям господствующее значение; в Умбрии добиваются известности Пьеро делла Франческа, Мелоццо да Форли, Синьорелли; и, наконец, Перуджино и Пинтуриккьо уже работают в это время и вступают на новые пути. Характерно, что на протяжении этого периода мощного расцвета искусства преимущество принадлежит живописи; скульптура отступает на второй план, а в архитектуре едва заметно готовится тот переворот, который на рубеже столетий принес ей новое значение. Этот перевес живописи объясняется решающей ролью, завоеванной рисунком в качестве средства передачи замысла художника. Чтобы обсудить все созданное этими худож-



ARS V TINAM MORES  
ANIMVM QVE EFFINGERE  
POSSES PVLCRIOR IN TER  
RIS NVLLA TABELLA FORET  
MCCCCXXXVIII

◀ Доменико Гирландайо.  
Портрет Джованни  
Торнабуони, 1489—1490.  
Мадрид, Музей Тиссена-  
Борнемисы

никами, нам пришлось бы вдаваться в весьма обстоятельный экскурс, который тем не менее оказался бы излишним, поскольку, несмотря на все достоинства их произведений, речь по преимуществу идет о продукции, скорее развивающейся вширь, чем приносящей существенно новые моменты. Мы можем ограничиться тем, что отметим важнейшее.

Во Флоренции прежде всего бросается в глаза реакция против натурализма предшествующего поколения. Были различные способы, с помощью которых пытались достичь сильнейшего, захватывающего воздействия. Во-первых, посредством предметного богатства изображения. Ведущим мастером этого направления был Доменико Гирландайо. Главными его



Доменико Гирландайо. Принятие  
устава ордена францисканцев,  
1483—1485. Флоренция, капелла  
Сассетти

произведениями были большие циклы фресок, из которых самые значительные — сцены из жизни святого Франциска в Санта Тринита во Флоренции и сцены из жизни Девы Марии, Иоанна Крестителя и других святых в Санта Мария Новелла. Творчество Гирландайо знаменует собой продолжение традиций монументальной стенной живописи в том виде, в каком она была перенесена Джотто из Средневековья в Новое время, господствовала при его преемниках в XIV столетии во всей Италии и после смерти Мазаччо имела своим важнейшим представителем во Флоренции Беночцо Гоццоли. Для Гирландайо — так же как и для Гоццоли — библейские и житийные события были лишь поводом для изобильного предметного воплощения, мотивы для которого он черпает преимущественно

но из жизни богатых флорентийских горожан. Так, он превращает «Рождение Марии» в сцену родов, происходящую во флорентийском доме, где все выдержано в соответствующем этому стилю и где фигуры не только одеты в современные художнику костюмы, но частично изображают его определенных современников. Ибо это — заказчицы фрески, дамы из семейства Торнабуони, пришедшие навестить роженицу; каждая из них добросовестно написана с натуры. Не может быть и речи о религиозном благоговении, пробуждаемом настроением картины: здесь все события разыгрываются, как в театре или на официальной церемонии. Вполне понятно, почему религиозная реакция, наступившая вскоре после этого и руководимая Савонаролой\*, была направлена не только против царивших в то время жадности наслаждений и любви к роскоши, но и против живописи подобного рода.

В такой же точно степени здесь и в помине нет каких-либо глубоких художественных проблем:



Доменико Гирландайо. Рождение Марии, 1486—1490. Флоренция, Санта Мария Новелла

Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов, 1485. Флоренция, капелла Паици церкви Санта Тринита

\* Джироламо Савонарола (1452—1498) начал выступать с проповедями в 1479 году. Но наиболее активный период его деятельности начинается в июле 1491 года, когда Савонарола становится приором монастыря Сан Марко, а в особенности — после изгнания Пьеро Медичи и восстановления во Флоренции республиканского строя.

лишь одно расчетливое и уверенное мастерство, которое художник искусно и спокойно демонстрирует зрителю. Ясно, что подобным образом можно многое рассказать и изобразить, и Гирландайо был просто неумолим в этом отношении. Так, например, в другой фреске — «Встреча Марии и Елизаветы» — мы видим встречу двух женщин из хороших семейств у городской стены, где прогуливаются и другие по-праздничному разряженные горожане. Поверх их голов мы можем любоваться панорамой Флоренции — как это и делают, опершись на стены, двое юношей, изображенных на фреске, — а в отдалении — горами в их торжественном спокойствии. В подобном воплощении сцены из современной художнику действительности есть нечто от восприятия, свойственного северу, и мы, например, можем отметить в «Поклонении пастухов», написанном в 1485 году и находящемся во Флорентийской Академии, непосредственное влияние «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса — и все же здесь речь идет главным образом об искусстве, воздействующем, с одной стороны, своей предметной заданностью, а с другой — поразительным овладением привычными средствами выражения. Такой же характер отличает и творчество Козимо Росселли, сыгравшего, разумеется, менее значительную роль, а также и Лоренцо ди Креди, выросшего вместе с Леонардо и писавшего преимущественно очаровательные, хотя и довольно традиционные алтарные образы, характер воздействия которых определялся главным образом объемной моделировкой и колоритом.



Другое направление избрал один из самых знаменитых в наши дни художников эпохи кватроченто — Сандро Боттичелли, кумир английских прерафаэлитов и эстетствующих туристов. С точки зрения развития искусства он представлял собой скорее своеобразную, чем ведущую творческую индивидуальность; он обладал искрой гения, но ему не доставало гениальности для того, чтобы указать искусству новые пути. Он был учеником Фра Филиппо, от которого перенял стремление к проникновенности и прочувствованной прелести изображения. Зато с натуралистами его сближают четкий рисунок и блеклый колорит — и им же он обязан мастерством в овладении формой, которым не обладал его учитель и которому, впрочем, сам Боттичелли не уделял, по-видимому, слишком большого внимания.

Самое знаменитое произведение Боттичелли — «Магнификат» — представляет собой одновременно и пример его зрелого стиля. Изображение выдержано в духе величайшей торжественности. Мадонна, глубоко погруженная в раздумье, собирается вписать слова псалма в книгу, лежащую перед ней; младенец Иисус упоенно смотрит ввысь и кладет, еле касаясь, ручонку на руку пишущей матери, словно бы он хочет незаметно направлять ее перо. Два ангела венчают Мадонну, придерживая венец одними указательными пальцами, как бы устраняя этим из композиции всякую силу тяжести. Левую половину картины занимают три юношеские фигуры: три флорентийца, которые, по-видимому, несмотря на их не соответствующие сюжету костюмы, должны изображать ангелов. Боттичелли умышленно избрал для картины форму тондо, облегчившую ему возможность развить композицию, представившуюся его воображению. Изумительна система отношений, которую он при этом создал. Взгляд Мадонны опущен на смотрящего ввысь Младенца, взор стоящего ангела — на двух коленапреклоненных, чему соответствуют перекрестные взаимоотношения, возникающие между ними благодаря склоненной голове одного и опущенной другого; оба же несущих корону ангела замыкают группы своего рода обручем. Каждая из главных линий картины обладает композиционной функцией, в равной степени служащей и связи между отдельными группами, и развитию их контуров в пределах изображения. Так можно было бы уподобить фигурную композицию искусному орнаменту, сплетенному из персонажей, — сравнение, невольно напрашивающееся благодаря незначительной пространственной глубине композиции, воздействующей скорее как плоскостной декор, чем как изображение свободно развивающихся в пространстве трехмерных тел.

Вырвавшаяся в этом антинатуралистическая тенденция подкрепляется и идеальным типом фигур. Как и у Джотто, у Боттичелли почти все лица восходят к одному общему типу, сущность которого, разумеется, не имеет ничего общего с античной завершенностью форм — ему, скорее, свойственна неправильность черт: несколько удлинённый овал лица с выдвинутым подбородком, широко расставленные глаза, впалые щеки; все это идеализировано благодаря юной



Сандро Боттичелли. *Мадонна  
Магнификат*, 1481. Флоренция,  
галерея Уффици

прелести, изысканной тонкости и манерному изяществу: лирическое преображение натурализма. И это утонченное изящество господствует во всей картине: нежные волнистые контуры, одеяния, мягко прилегающие к телу или расчлененные на мельчайшие складки, краски, напоминающие готическую живопись по стеклу. Чувственная красота кватроченто властвует здесь — и все же художественная культура лишила ее всякой грубой чувственности и возвысила почти до уровня сверхматериальности. Это подтверждается и настроением персонажей. Никакого действия, никаких страстей, одна лишь лирическая пассивность, как у Фра Анджелико, но в меньшей степени обусловленная молитвенной созерцательностью и представляющая собой, скорее, характерную черту — чувствитель-



Сандро Боттичелли. Весна, 1477–1482. Флоренция, галерея Уффици



ность, которая отрешена от всего brutального и будничного и, словно нежные звуки струнного инструмента, сопровождает изображение.

То, что мы можем наблюдать в «Магнификате», присуще в большей или меньшей степени и всем остальным произведениям Боттичелли, ибо он не был разносторонним художником: он лишь обрел удачную интонацию, которая звучала все явственнее до тех пор, пока окончательно не превратилась в манеру. Что же касается воплощаемого материала, то в этом отношении Боттичелли всячески обогатил живопись. Этот фактор был у натуралистов весьма ограниченным и совершенно второстепенным. Боттичелли осваивает поэтический материал; он иллюстрирует Данте и пишет на мифологические сюжеты, которые и до него не выходили из обихода, однако Боттичелли придал им новое значение, превзойдя традиционное иконографическое содержание. Наиболее известные из них — две картины, написанные для виллы Лоренцо ди Пьеро Медичи в Кастелло; их обычно называют «Весна» и «Рождение Венеры». Предпринимались многочисленные попытки истолкования этих картин; возможно, что в «Весне» речь идет о видении поэта Фульгенция\*, весьма популярного у окружения Лоренцо Медичи, — во вступительном стихотворении к своему произведению «Mythologikon» он рассказывает, что однажды в дремучем лесу пред ним предстали под пение птиц три девушки в легких, как туман, одежнях, и это были, по словам подруги поэта, Каллиопы, ее божественные помощницы — Сатира, Урания и Философия. В «Рождении Венеры» мы, по-видимому, имеем дело с той же темой, которой обязаны самой знаменитой картине Ватто — «Отплытие на остров Киферу». Во всяком случае, в обеих картинах еще господствует не классический дух XVI столетия, но романтический, присущий Средневековью и эпохе кватроченто, для которого античные сюжеты были не отдаленным идеалом, но элементом живого, поэтического мира пред-

---

\* Фабий Планциад Фульгенций — латинский автор (V в. — нач. VI в.), уроженец Северной Африки. Его сочинение «Три книги о мифологии», так же как и комментарий к Вергилию, вообще пользовалось большой популярностью в Европе на протяжении ряда веков, о чем свидетельствует, в частности, издание произведений Фульгенция в Венеции в 1476 году, примерно в одно время с созданием картины Боттичелли. Фульгенций — воинствующий христианин, прибегавший к широкому аллегорическому толкованию античных мифов.



Антуан Ватто. Паломничество на острова Киферу, 1717. Париж, Лувр

ставлений, принявшим здесь несколько рафинированный и эзотерический характер. Понятно, что в эпоху, когда все художники стремились к тому, чтобы преодолеть чистый натурализм своих учителей, Боттичелли искал и нашел точку опоры в поэтическом восприятии, господствующем при дворе Медичи. Удивительна композиция картины. Все поле изображения усыпано цветами и листьями, правдиво переданными с натуры, подобно цветам на полях современных Боттичелли нидерландских молитвенников. На этом фоне возвышаются фигуры. Новые идеальные типы подчеркнуты здесь еще сильнее: длинные девицы с длинными шеями и плоской грудью (говорили о «чахоточных моделях»), манерно изогнутые худые руки с костлявыми, почти отламывающимися пальцами. Кажется, словно они скорее парят, чем стоят, их одеяния подобны нежным вуалям; художник всюду, где возможно, уклоняется от передачи глубины изображения, пластические выступы форм сведены к минимуму; в колорите господствуют холодные неяркие тона, исключаяющие всякий неожиданный эффект, будь то материальный или другой способ воздействия, так что в целом картина производит впечатление одной из тех шпалер, которые в ту эпоху вешали на стены вместо картин. Надо всем этим



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, 1484—1485.  
Флоренция, галерея Уффици



здесь властвует игра линий, проявлению которой служат как утрированные позы фигур, так и их развевающиеся одеяния. Рисунок занял здесь ведущее положение, но в ином духе, чем у натуралистов: не посредник в передаче естественных форм, но проявление выходящего за их пределы движения. В «Весне» это менее бросается в глаза, но в «Рождении Венеры» уже развито в полной мере. Здесь все нарисовано отчетливейшим образом, словно в гравюре на дереве. Порыв ветра привел в движение линии, растрепал волосы,



Сандро Боттичелли. Клевета, 1494. Флоренция, галерея Уффици

заставил развеваться одеяния, развеял по воздуху цветы, поднял зыбь на воде. И в одеяниях линии спутываются, подобно арабескам, и превращаются в игру, едва ли связанную с наблюдениями над природой.

Эта линейная схема стала могилой творчества Боттичелли, поскольку он в конце концов принес ей в жертву все: форму, композицию, цвет. Напоследок он еще создал ряд произведений, принадлежащих к числу самых блистательных творений флорентийского искусства конца столетия — таких, как, например, «Клевета Апеллеса». Это — попытка восстановить

античную картину по описанию Лукиана\*. Идиллический характер картин виллы Каstellо уступил место несколько театральному эффекту, простое содержание — сложной аллегории. Как бы ни было, все это наполнено фантазией, здесь отсутствует высшее поэтическое очарование, отличающее ранние произведения художника. Вскоре пропадает и присущая им прелесть; поздние религиозные произведения Боттичелли характеризует почти брызгливая аскетическая серьезность. Движения фигур судорожны, игра линий становится все более барочной. В качестве примера можно назвать «Поклонение пастухов» в Лондонской Национальной галерее и «Деяния святого Зиновия» в Дрездене, и это последние победы уже изжитого искусства. Сущность его можно подытожить следующим образом: подобно прерафаэлитам прошлого столетия, искусство это стремилось создать большой одухотворенный идеальный стиль, но не обладало достаточной смелостью для того, чтобы полностью порвать с натурализмом.

На путь, сходный с тем, что избрал Боттичелли, вступил также и Филиппино Липпи — сын Фра Филиппо, пробывший некоторое время в мастерской Боттичелли. Религиозное чувство, кажется, было развито у него сильнее, чем у его учителя или у остальных его современников, и Филиппино Липпи во многом соприкасается с Фра Анджелико — как, например,

\* В произведении Лукиана «О том, что не следует относиться с излишней доверчивостью к клевете» содержится рассказ о завистнике, обвинившем Апеллеса в участии в заговоре против египетского царя Птолемея I, вследствие чего художник едва не был казнен. «Апеллес же, будучи не в силах забыть пережитую опасность, отомстил клевете вот какой картиной. Направо от зрителя сидит мужчина с огромными ушами, почти как у Мидаса, и еще издали протягивает руку приближающейся Клевете. Подле него стоят две женщины: одна, по-моему, Невежество, другая — Легковерие. С противоположной стороны подходит Клевета, бабенка красоты необыкновенной, но чем-то разгоряченная и возбужденная: весь ее вид выражает ярость и гнев; левой рукой она держит пылающий факел, а правой влечет за волосы некого юношу, который простирает руки к небу, призывая богов в свидетели. Впереди идет мужчина, бледный и безобразный, с пронзительным взглядом, кожа да кости, как после долгой болезни. Это, по-видимому, Зависть. Кроме того, еще две женщины сопутствуют Клевете, всячески ее поощряя, наряжая и украшая. Проводник, разъяснявший мне эту картину, сказал, что одна из этих женщин изображает Коварство, другая — Ложь. Заканчивалось это шествие еще одной женщиной, в очень скорбном уборе, в черных растерзанных одеждах; она, думается мне, означала Раскаянье. Обернувшись назад, вся в слезах, она с крайне пристыженным видом глядела на приближающуюся Истину. Так повторил Апеллес в своей картине опасность, которую пережил» (Лукиан. Собрание сочинений: в 2 т. М. — Л., 1935. Т. 2. С. 546–547).



*Сандро Боттичелли. Последнее чудо и смерть святого Зиновия, ок. 1500. Дрезден, Галерея старых мастеров*

в прекрасной картине «Поклонение Младенцу» в Берлинском музее. Правда, здесь отсутствует убедительность благочестия, свойственная монаху-живописцу; ее сменили наивная простота и поэтическая прелесть в изображении святых персонажей — свойства, которые художник не утратил и тогда, когда испытывал сильнейшее натуралистическое влияние, что показывает, например, интересное «Видение святого Бернарда» в Бадии во Флоренции. Мадонна в сопровождении ангелов посещает святого, пишущего на фоне скалистого пейзажа, для того чтобы помочь ему своими советами в его трудах — и тихая, торжественная встреча (в которой принимает участие и заказчик картины) сообщает изображению ощущение большого обаяния, не в последнюю очередь обусловленного мудрым соблюдением чувства меры, как его завещали старые мастера религиозной живописи. Но эпоха требовала сильных аффектов, и поэтому мы видим в «Поклонении волхвов», написанном Филиппино для монахов Сан Донато вместо незаконченной картины Леонардо, что эту простоту сменила слишком перегруженная композиция, испытавшая очевидное влияние творения Леонардо: это проявляется в стремительных движениях пастухов и участников, в треугольной композиции, а также и в отдельных фигурах. Разумеется, Филиппино не понял истинного художественного смысла этого творения — как и никто другой во Флоренции в то время, надо полагать; мы не найдем в его работе и следа искусного построения и принципиального углубления формальной проблемы, отличавших творение Леонардо. Филиппино увидел в своем образце только усиленную динамику, но и ее он рассматривал

не как выражение формальной и по содержанию своему определенно ограниченной функции, но лишь как средство усиления воздействия картины, в применении которого он хочет превзойти образец. И поэтому все пришло в движение, словно от порыва ветра, вихря, охватившего фигуры — и не только фигуры, но и неодушевленные предметы: крыша хижины покосилась, контуры скал изломанны, и линия земли вовлечена в эту сумятицу подвижных форм, имеющую тот же смысл, что и линеарность у Боттичелли.



Филиппино Липпи. Поклонение Младенцу, 1480—1483. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Подобное же развитие мы можем наблюдать во фресках Филиппино. В сценах жизни святого Фомы Аквинского в капелле Караффа церкви Санта Мария sopra Минерва в Риме, относящихся к восьмидесятым годам, в фигурах и в их расположении еще чувствуется, пожалуй, монументальный дух старой флорентийской живописи — несколько в манере Мазаччо, фрески которого в капелле Бранкаччи Филиппино заканчивал. Но впечатление это все же нарушается избытком фантастической архитектуры, отвлекающей внимание не только от значительности воплощаемого события, но

и от спокойных линий фигурной композиции. Во фресках, посвященных житию святого Филиппа в Санта Мария Новелла, изображение становится причудливым и манерным. Основным объектом одного из изображений, как бы его жемчужиной является не укрощение дракона апостолом, а курьезная архитектура, которая должна изображать языческий алтарь и производит совершенно барочное впечатление — прежде всего благодаря гипертрофии пластического убранства, а помимо того — и благодаря динамическим формам и контурам, благодаря кривым, резким выступам и углублениям отдельных элементов. Конечно, в данном случае не может быть речи о подлинном принципе стиля барокко, о динамических и усмирненных волеях художника массах, но лишь о раскрепощении моментов движения в пределах ресурса форм и стилистических предпосылок Возрождения, как мы могли уже это наблюдать в фигурной композиции «Поклонения волхов». Последовательным образом это «движение само по себе и без причины» — параллель к последней фазе линейности Боттичелли — было перенесено с фигур на архитектуру, причем фигуры (поскольку они, подобно святому Филиппу, не могли быть существенно выделены с помощью мощных жестов) были низведены до роли незначительной и недейственной бутафории. И беспокойство этого раздираемого внутренними противоречиями искусства было усилено резким, неустойчивым колоритом. Упадок ли это? Так его обычно и характеризуют. Но я предпочел бы назвать это стремлением к преодолению внутренне изжитого искусства, лихорадочными поисками, которые — во всяком случае, на первых порах — завели флорентийское искусство в тупик.

Но и в Умбрии, с середины этого столетия принимавшей активное участие в развитии нового искусства Возрождения, возникло стремление выйти за пределы натурализма. Умбрийские художники в большинстве случаев учились мастерству во Флоренции и подолгу работали там, и все же их искусство избрало иной путь, причем не без влияния на последующее время. Мы вправе рассматривать Пьеро дела Франческа как первого их представителя, корни творчества которого восходят к первой половине столетия. Он связан с первым поколением «отцов» — с Мазаччо, с Паоло Учелло и развивает их стиль, будучи независимым от



Филиппино Липпи. Благовещение  
Фомы Аквинского, между  
1489 и 1491. Рим, капелла Караффа  
церкви Санта Мария sopra  
Минерва

их флорентийских преемников. Он был оригинальным художником, всегда державшимся несколько в отдалении; человек, склонный к длительным размышлениям, он, подобно Паоло Учелло, занимался перспективой, о которой написал превосходный трактат. Но пространство интересовало его не только с точки зрения перспективы. В его портретах, изображающих Федерико да Монтефельтро, герцога Урбинского и его супругу, Баттисту Сфорца, написанных примерно в 1460 году, мы видим изображенных лиц на фоне ландшафта, простирающегося далеко от горизонта. Ландшафты обоих портретов, представлявших собою диптих, образуют при соединении единый отрезок природы: широкое пространство, охватываемое взглядом и включающее в себя равнины и пологие холмы, между которыми открываются плодородные долины, орошаемые маленькими ручьями и омываемые прозрачными водами озера с плывущим по нему корабликом под белыми парусами. Это отнюдь не флорентийская манера воспринимать природу и включать ее в красочное изображение, но несомнен-

Пьеро делла Франческа. Портреты  
Федерико да Монтефельтро  
и Баттисты Сфорца, 1467–1472.  
Флоренция, галерея Уффици





Антонио Пизанелло. Портрет  
мужчины, ок. 1433. Генуя, палатца  
Рокко

но нидерландская; в картинах нидерландских мастеров этого столетия мы находим подобную перспективу с изображением всего, что раскрывается взору, охватывающему широкие дали до самого горизонта. Но здесь не просто был перенят один мотив, здесь сталкиваются два гетерогенных художественных восприятия, что ясно видно и в самих портретах. Обе модели изображены в чистый профиль, что у нидерландцев не встречается, но зато соответствует итальянской традиции; уже Пизанелло именно так писал свои портреты. Профиль есть отрицание глубины для усиления рельефного воздействия; но здесь он связывается с глубиной и со свободным пространством, и в этом и заключается одна из важнейших художественных проблем последующего времени.

Но в этой тенденции таилась и еще одна особенность творчества Пьеро делла Франческа. Это —



Пьеро делла Франческа.  
Сон Константина, 1452—1466.  
Ареццо, базилика Сан Франческо

отношение к чисто живописным свойствам явления: к цвету, освещению, воздуху. Они имели некоторое значение для флорентийских художников в начале XV столетия в связи с изучением природы в целом, однако изучение модели, исключительным средством выражения которого был рисунок, все более оттесняло эти факторы на второй план. У Пьеро делла Франческа дело обстоит по-иному. Он пишет «Сон Константина» для церкви Сан Франческо в Ареццо как ночную сцену. Этому также могло способствовать влияние нидерландцев; на севере подобные сцены встречаются чаще. И все же Пьеро делла Франческа отличается от современных ему нидерландских мастеров тем, что его не столько интересуют при этом атмосферные явления, сколько те выгоды, которые можно извлечь из обильного освещения для изображения пластических форм. Едва ли мы найдем в искусстве этого периода вторую фигуру, столь же убедительно вызывающую впечатление пластичности своих очертаний, как ярко выделяющаяся на темном фоне фигура слуги, сидящего у постели Константина. И если мы сохраним в памяти этот наиболее разительный пример, нам станут понятными и другие произведения Пьеро делла Франческа. Все они, как правило, чрезвычайно просто скомпонованы. Так, например, в сценах поклонения царицы Савской древу животворящему и ее прибытия к царю Соломону в том же самом цикле фресок мы видим почти однообразное чередование рядов фигур, слабо различающихся между собой и в своих мотивах. Бросается в глаза, насколько эти (так же как и другие) фигуры мало динамичны. Многообразная игра естественных сил, бывшая альфой и омегой художественных исследований во флорентийских мастерских, современных Пьеро делла Франческа, казалась ему столь же малозначащей, что и гармоническое течение линий или воздействие душевных сил. Как и фигуры у нидерландских художников, персонажи Пьеро делла Франческа зачастую представляют собой нечто застывшее, почти окаменевшее; только эта неподвижность не была обусловлена той же причиной, что и у северных мастеров, — стремлением к овеществленному, абсолютно верному восприятию действительности, при котором из-за множества деталей страдала живопись целого, — но основывалась на универсальной проблеме: проблеме

объемного воздействия формы. В то время как флорентийцы усиливают пластичность посредством сопряжения форм с лежащими в их основе функциями, Пьеро делла Франческа старается увеличить рельефное воздействие форм с помощью света и тени и добивается таким образом того, что его фигуры воздействуют прежде всего как массы, вытесняющие пространство, и пробуждают убедительные представления о своем пространственном бытии, вызванном не взаимосвязями фигур (ими, скорее, пренебрегают), но именно этой силой пластического принципа. Каждое тело, каждая голова да и каждый неодушевленный предмет явственно предстает перед нами в первую очередь в своей кубической основной форме; прекрасный пример этого мы находим в «Нахождении креста», где достаточно обратить внимание на мужчину



в правой части фрески, держащего в руках обретенный крест. Композиция строится из таких единств, из кубических тел и пустых пространств. Этой же цели служит здесь и освещение, что можно, кстати, наблюдать на примере упомянутой фигуры или другого персонажа в правой части фрески (крупной фигуры в плаще). Но художник работает не только контрастами, он располагает еще и чрезвычайно обильной шкалой силы света и тени в различных модуляциях. Подобно тому как флорентийцы исследуют законы рисунка, так Пьеро делла Франческа изучает законы падения теней, что вновь приводит его к исследованию колористических факторов. Он избегает пестроты флорентийцев, но также и их безразличия к проблеме цвета;

*Пьеро делла Франческа. Обретение святого Креста, 1464. Арrezzo, базилика Сан Франческо*

Мелоццо да Форли. Благовещение,  
1466–1470. Рим, Пантеон



он наблюдает цвет как таковой и цвет под влиянием освещения — и эти наблюдения приобретают у него значимость нового средства для усиления пространственного и пластического воздействия. Но и технические достижения художника — применение новых масляных и лаковых красок — служили этой же цели. Так возникают фигуры, подобные пророкам в Аретцо, кажущиеся по силе их живописного воздействия почти анахронизмом.

Устремления Пьеро делла Франческа были проложены и частично направлены по другому руслу его высокоодаренным учеником Мелоццо да Форли. Хотя ему и суждена была долгая жизнь, мы обладаем лишь небольшим количеством его произведений, не

считая, разумеется, тех, где авторство художника сомнительно. К раннему периоду творчества Мелоццо да Форли относится фреска в Ватиканской галерее, изображающая папу Сикста IV, окруженного своими родственниками, и библиотекаря Платину\*, стоящего перед ним на коленях. Портреты эти принадлежат к числу самых блистательнейших созданий эпохи; с точки зрения истории развития искусства удивительнее всего — отношения между архитектурой и фигурами. Великолепная монументальная архитектура служит не только пространственным комментарием к изображению, не только декорацией фона — и отнюдь не собственным предметом изображения, как у Филиппино; она образует здесь — сильнее, чем когда бы то ни было, — пространственное и монументальное единство с фигурами. Словно бы поднялся занавес и мы увидели, как в роскошном соседнем помещении папа дарует аудиенцию своему ученому архивариусу. Здесь намечаются новые отношения между архитектурой и живописью: вначале — между архитектурой написанной и фигурной живописью, а вскоре вслед за этим — и между подлинной архитектурой и ее живописным убранством.

Мы уже более не располагаем другим памятником, сыгравшим решающую роль в этом направлении, мы можем лишь реконструировать его. Речь идет о росписи в полукуполе трибуны церкви Санти Апостоли в Риме, выполненной Мелоццо в 1478–1479 годах и уничтоженной в 1711 году. К счастью, фрагменты росписи сохранились, и это облегчает ее приблизительную реконструкцию с по-

---

\* Бартоломео Сакки (1421–1481), называемый Платиной по месту своего рождения, — ученый-гуманист, философ и историк. Образование получил в Мантуе (под руководством Витторино да Фельтре), а затем во Флоренции, где вошел в среду местных гуманистов. В 1461 году поступил в римскую курию секретарем; стал одним из самых деятельных членов основанной Помпонио Лето Accademia Romana. Был уволен со службы в 1464 году после вступления на папский престол Павла II, враждебно относившегося к гуманистам; ответил на это острым памфлетом и подвергся аресту и пыткам. Выйдя на свободу, принял участие в заговоре против папы и вместе с другими академиками был вновь арестован в 1468 году. Затем Платина жил в изгнании до 1471 года, когда Сикст IV дал ему ряд литературных поручений, а в 1475 году назначил префектом ватиканской библиотеки. Платина — автор многих морально-философских и политических диалогов и трактатов («О ложном и истинном благе», «О государе», «Об истинном гражданине» и других) и исторических сочинений, важнейшим из которых является труд по истории папства («Книга о жизни Христа и всех первосвященников», 1479).



Мелоццо да Форли.  
Папа Сикст IV с семьей, 1477.  
Пинакотека Ватикана

мощью старинных описаний всей композиции. Чтобы украсить апсиду этой раннехристианской базилики, Мелоццо совершенно явно последовал раннехристианским образцам. Мы находим подобные изображения во фресках V и VI столетий: апостолы, выстроившиеся в ряд, а над ними — Христос, парящий в облаках (например, мозаика в Санти Козма э Дамиано). Мелоццо обогатил старую схему тем, что он окружил Христа ангелами: множество маленьких ангелов теснится возле Христа, взлетающего в бурном порыве,

более крупные ангелы сопровождают его, играя на музыкальных инструментах. Еще важнее отразившееся здесь изменение в восприятии. В раннехристианской мозаике речь идет о чудесном парении в идеальном пространстве: Христос парит так, словно бы это событие происходит прямо перед глазами у зрителя. Мелоццо же пишет его с позиции зрителя, наблюдающего снизу, и благодаря этому переносит сцену в сферу материально осязаемую. Это обстоятельство оказалось бесконечно важным для дальнейшего развития. Примерно в том же году Мантенья применил сходный перспективный прием в Мантуе, в Камера дельи Споззи, украсив потолок зала иллюзионистической архитектурой. Для Мантеньи сущность дела состояла в прорыве стены, в выходе в свободное пространство; Мелоццо же использует живописную иллюзию для того, чтобы наполнить само архитектурное пространство выразительными фигурами и видениями, благодаря чему он находит новые предпосылки взаимоотношения между живописными и архитектурными элементами. На протяжении XV столетия живопись постепенно эмансипировалась от архитектуры (сходное явление, связанное с натурализмом, наблюдалось в XIX столетии). Если для Джотто живопись была еще чисто плоскостной декорацией, то в период кватроченто она становится обособленным художественным миром, в котором художник демонстрирует свои познания в овладении природой без учета

*Мелоццо да Форли. Фрагменты росписи Санти Апостоли, ок. 1480. Пинакотека Ватикана*



Мелоццо да Форли. Фрагмент росписи потолка в Камера дель Тезоро, между 1477 и 1482. Лорето



пространства и архитектурной структуры, с которой живопись должна сочетаться. В этом крылось теперь одно сложное обстоятельство. Исходя из объемности фигур, Мелоццо принимается за поиски средства, позволяющего добиться сочетания трехмерного проявления пространства и пластического воздействия своих персонажей. Так мы оказываемся перед первой фазой того развития, благодаря которому возникает монументальная живопись в совершенно ином понимании этого слова.

Другое решение обнаруживает роспись потолка в Камера дель Тезоро в паломнической церкви





Мелоццо да Форли. Фрагменты фрески церкви Санти Апостоли,  
ок. 1480. Пинакотека Ватикана



в Лорето. Мелоццо расчленяет потолок посредством орнаментальных полос, создает проемы, пишет окна, сквозь которые просвечивает голубое небо. На нижнем карнизе внизу располагаются пророки, изображенные в последовательно выдержанном ракурсе. Над их головами парят ангелы — перед стеной, то есть в самом пространстве: живопись становится элементом общей художественной картины. Это — не только соотношение между пространством и фигурами, как в Санти Апостоли, но и соотношение между архитектурной композицией и фигурой, созданное с помощью нового метода. Так в произведении Мелоццо проявляются две основные возможности архитектурной живописи: одна, позднее нашедшая свое решающее воплощение в Сикстинской капелле, и другая, подхваченная Корреджо, осуществившим в Парме в росписях купола собора и церкви Сан Джованни то решение, на котором основывается вся живопись барокко.

Мелоццо был придворным живописцем папы Сикста IV. Впервые со времен Античности и раннего Средневековья Рим в этот период снова становится значительным центром итальянской культуры. Причиной тому была не деятельность великих римских художников (таковых тогда еще не существовало), но покровительство пап, приглашавших к себе знаменитых художников и предоставлявших им работу в своей столице. Самым замечательным результатом ныне пробудившегося художественного вкуса римской курии была в XV столетии первая роспись Сикстинской капеллы. Сикст IV повелел построить для себя в Ватикане домашнюю капеллу: простое продолговатое здание без архитектурного и пластического убранства, которое можно было бы сравнить с Капеллой дель Арена и в которой точно так же должна была позднее решиться судьба искусства. Намечалось, что венцом убранства капеллы станут фрески, первые из которых были выполнены на продольных и хоровой стенах, а также и на стене со входной дверью. Фрески эти содержат данные в типологическом сопоставлении сцены из жизни Иисуса Христа и Моисея. Они были написаны различными флорентийскими и умбрийскими мастерами: Гирландайо, Козимо Росселли, Боттичелли, Синьорелли, Перуджино и Пинтуриккьо. Почему именно ими? Это были художники, пользовавшиеся наибольшим признанием в Умбрии, на родине папы,

и во Флоренции, метрополии искусства, — и, следовательно, их произведения, по мнению папы и публики, представляли собой, вероятно, наилучшее из всего, что можно было достичь. Выполнение этих фресок относится к 1481—1483 годам, то есть к периоду, непосредственно следующему за созданием «Поклонения волхвов» Леонардо. Все фрески в целом — как это часто бывает в больших официальных заказах — показывают нам не столько новые художественные воззрения, сколько общее достигнутое умение, общий



Доменико Гирландайо. Призвание первых апостолов, 1482. Ватикан, Сикстинская капелла

художественный уровень эпохи. Удивительно, до какой степени в этой словно бы показательной работе слабо сказались различия и контрасты между отдельными художниками, уже знакомые нам по обзору их творчества: доказательство того, как неглубоки эти различия по сравнению с общностью стиля. Как похож, например, этот общий стиль в «Призвании первых учеников» Гирландайо и в «Истории юности Моисея» Боттичелли! У Гирландайо изображение спокойно, фигуры полны торжественного достоинства, композиции свойственна ясность; у Боттичелли все выглядит динамичнее, композиция сложнее, фигуры изящней; и все же, невзирая на эти второстепенные различия, и там и здесь — причем мы могли бы

присовокупить в качестве третьего примера фреску с Моисеем работы Синьорелли — перед нами представит одно и то же искусство, которое можно было бы, пожалуй, назвать монументальной иллюстрацией. Сущность его состоит в том, что при подобном хроникальном повествовании художник демонстрирует весь свой опыт в изображении фигур и ландшафта, в изучении природы и в предметном воплощении, так что искусство словно бы возвращается к своим позднеготическим истокам начала XV столетия — с той только разницей, что благодаря исследованиям эпохи кватроченто изменились изобразительные средства.

Лишь одно изображение выпадает из этого общепринятого иллюстративного стиля: фреска сравнительно молодого художника, рано снискавшего столь высокую репутацию, что его не только привлекли к сотрудничеству в создании этой флорентийско-умбрийской картинной галереи, но и доверили ему написать алтарный образ на стене хора (не сохранившийся до наших дней). Фреска, которая явственно отличается от других, изображает передачу Иисусом ключей апостолу Петру и принадлежит Пьетро Перуджино.

Творчество Перуджино также обретает истоки в формальном и предметном натурализме модных живописцев его эпохи. Как и у них, мы можем, например, наблюдать у Перуджино включение портретов его современников в религиозное изображение. Но изображение это представляет собой гораздо более строго уравновешенную и ритмически расчлененную композицию. Отметим же появившиеся здесь новшества! 1. Изображение упрощено. Избегается скопление событий и фигур, не имеющих ничего общего с подлинной темой изображения; второстепенные фигуры жанрового характера отодвинуты на средний план того пространства, где разыгрывается действие, благодаря чему подчеркивается их малая значимость. Событие же концентрируется, словно в рельефной полосе, на соразмерно незначительной глубине у самого переднего плана изображения, так что его можно охватить с первого взгляда. 2. В этой полосе господствует последовательно проведенное расчленение. Точно в середине, то есть там, куда с самого начала устремляется взгляд зрителя, находятся обе главные фигуры: мы видим здесь не произвольное



Лука Синьорелли. Смерть и завещание Моисея, 1482. Ватикан, Сикстинская капелла



сопоставление этюдов с обнаженной или одетой натурой, но максимально возможное разъяснение изображаемого события. Фигура Христа полностью замкнута в своих очертаниях, это — воплощенная величественность; фигуре Петра, напротив, придан сложный контур. Христос совершенно обособлен. Петр соединен с остальными апостолами, он один из них — и все же он выделен благодаря подчеркнутому с необыкновенной силой жесту вручения и принятия. Слева и справа от главных героев располагаются апостолы, и это — не произвольное скопление, они образуют группы по два и по три человека и живо, но в то же время серьезно и с достоинством принимают участие в сцене. И с самого края с обеих сторон изображено по группе полубезучастных наблюдателей.



*Пьетро Перуджино. Иисус передает ключи апостолу Петру, 1480–1482. Ватикан, Сикстинская капелла*

Таким образом, центр действия и духовного содержания перенесены в середину композиции, и оттуда интенсивность волнообразно спадает в обе стороны. 3. Подобное расположение применяется также и в архитектуре. Над главными фигурами возвышается центрическое здание, его портал располагается в точности над жестом передачи ключей, на центральной перспективной оси, и оба этих композиционных акцента — на кратчайшей линии перспективного средоточия; слева и справа боковым группам соответствуют два одинаковых светских сооружения в форме античных триумфальных арок.

Таким образом, здесь во всем господствуют величайший порядок и замкнутость, подкрепляемые спаянной системой горизонталей и вертикалей. Можно было бы говорить о возрождении той композиционной обдуманности, которую Джотто ввел в итальян-



скую живопись и с которой здесь одновременно связываются стремление к классическому покою и завершенности: в отдельных фигурах вновь оживает большой стиль Мазаччо, подавляющий старания натуралистов. Перуджино был учеником Пьеро делья Франческа, у которого он перенял традицию, непосредственно связавшую его с большим стилем раннего Возрождения и с учетом воздействия каждой отдельной фигуры в зависимости от композиционных связей. К тому же он был одновременно с Леонардо в мастерской Верроккьо, и поэтому могло бы создаться такое впечатление, что идеи его соученика воздействовали на него сильнее, чем наставления учителя. Однако он в меньшей степени стремился к новому, чем Леонардо, он просто вернулся к тем элементам большой монументальной композиции, которые сохранились в процессе предшествующего развития, и применил их по-новому, освободив от натуралистических интерпретаций.

Нечто подобное мы можем наблюдать и в его многочисленных алтарных образах. Знаменита картина, находящаяся в мюнхенской Пинакотеке: «Явление Мадонны святому Бернарду». Новизна здесь заключа-



Пьетро Перуджино. Явление Мадонны святому Бернарду, 1489. Мюнхен, Старая пинакотека

ется: 1. В подчеркнутом лаконизме композиции. Исчезли все аксессуары. 2. В строго симметричном расположении. Обе группы уравновешены формально и по содержанию; единственная функция скромной архитектуры сводится к поддержанию этого расположения. 3. В новой идеализации фигур и лиц. Акцентирование современности и индивидуальности персонажей сменилось воплощением отвлеченного идеального типа, обусловленного стремлением приблизиться к классической завершенности, причем, однако, античный идеал формы сочетается с чувствительной созерцательностью. 4. Вместо физической и психической активности, изучавшейся натуралистами и предпочитавшейся стилистами, здесь во всем господствует торжественный покой. Гармоническое уравновешенное бытие вытеснило любой намек на диссонанс, на любой эффект. 5. Этой гармонии подчинен также и колорит. Вначале, правда, и у Перуджино краски еще оставались светлыми и пестрыми; однако в то время, как ранее они господствовали в качестве сопоставленных без разбора локальных цветов, Перуджино старается, с одной стороны, с помощью своего рода *sfumato* создавать мягкие переходы, а с другой — связать их в один общий гармонический золотистый тон.

Так уже в восьмидесятых и девяностых годах возникают произведения, которые можно рассматривать как решающий поворот к новому идеализму; они знаменуют собой прелюдию к стилю мастеров чинквеченто. Но на этом Перуджино остановился. С этих пор он шаблонно повторяет то, что принесло ему успех в юности, и никоим образом не участвует более в достижениях своей эпохи. Под конец он становится безликим фабрикантом картин, умеющим извлечь выгоду из того художественного веления эпохи, для которого он в свое время нашел частичное решение.

Следовало бы упомянуть также — в соответствии с их значением — двух умбрийских мастеров, которые едва ли могут быть охарактеризованы как оригинальные мастера, но тем не менее показательны для той эпохи и представляют в ней особый индивидуальный нюанс. Это — Бернардино Пинтуриккьо и Лука Синьорелли. Первый



Пьетро Перуджино. Портрет Франческо дель Опере, 1494. Флоренция, галерея Уффици



Лука Синьорелли. Мадонна, святой Себастьян и Бернардино да Сиена, 1490. Сиена, палаццо Дукале Борджиа



Бернардино Пинтуриккьо.  
Сцены из жизни Энеа Сильвио  
Пикколомини, 1502–1508.  
Библиотека Сиенского собора.  
Фрагмент

из них был признанным декоратором своего времени, одним из самых занятых художников, почти всегда работавшим для высоких заказчиков. Для самого светского из пап, Александра VI Борджа, он украшает покои в Ватикане фресками и орнаментами; он декорирует дворцы и замки папских родственников и выполняет по заказу первого выдающегося гуманиста на папском троне, Пия II (Энеа Сильвио Пикколомини)\*, роспись библиотеки при Сиенском соборе. Пинтуриккьо, так сказать, постоянно живет на чужие средства; он был беззастенчив в использовании того, что могло служить его целям. Но он обладал двумя достоинствами, делающими для нас понятной причину его популярности: чрезвычайно высоким декоративным мастерством и богатой фантазией. Он довел декоративную живопись Возрождения до того совершенства, которым она покорила

север. Орнаментальное убранство, прежде состоявшее в основном в расчленении плоскости на равномерные поля и в оживлении их стилизованными под Античность растительными мотивами, завитками, венками

---

\* Энеа Сильвио Пикколомини (1405–1464) — писатель и ученый, политический и церковный деятель. Получил юридическое образование; поступив на службу к кардиналу Альбергати, участвовал в работе Базельского собора. Был секретарем папы Феликса V, а затем — императора Фридриха III. В 1446 году принял духовный сан, занимал епископские кафедры в Триесте и Сиене, представлял папский престол в качестве нунция в ряде европейских стран. Избранный в 1458 году папой, принял имя Пий; энергично проводил политику, направленную на усиление власти и авторитета церкви. Литературное наследие Энеа Сильвио Пикколомини чрезвычайно велико и разнообразно. Художественные произведения, написанные им в молодости, — роман «Эвриал и Лукреция», комедия «Хрис», новеллы и стихотворения — пользовались широкой популярностью: роман выдержал до конца XV века около тридцати оригинальных и переводных изданий, за поэтические же произведения Пикколомини был увенчан лавровым венком и провозглашен «королем поэтов». Исторические и географические работы Пикколомини оказали значительное влияние на развитие науки; его «Космографией» продолжали руководствоваться на протяжении многих лет как ученые, так и мореплаватели; «Описание Германии» представляло собой первый со времени Античности детальный историко-географический обзор страны. Высоко ценились и другие исторические труды Пикколомини, содержавшие сведения о событиях, очевидцем которых был автор. Однако наибольшим значением в этом плане обладают «Комментарии» Пикколомини — автобиографическое сочинение; работу над ним он продолжал и на папском престоле.

из плодов и тому подобным, а также и маленькими фигурными изображениями, Пинтуриккьо обогатил посредством так называемых гротесков — сочетанием мифических существ, цветочных гирлянд и архитектурных элементов, столь популярных в античной живописи: многочисленные остатки подобного декора сохранились в римских руинах, в гробницах на Аппиевой дороге, в термах и так далее. Эти новые декоративные элементы придают помещениям, украшенным рукой Пинтуриккьо, характер светлой праздничности, свойственной также и фигурным композициям художника. В них все несколько ремесленно, но они пленяют даром рассказчика, присущим художнику, нагляднее, чем кто бы то ни было, отразившему в своих произведениях культуру современной ему эпохи, — примером этого могут служить фрески библиотеки со сценами из жизни Энея Сильвио Пикколомини. Пинтуриккьо целиком переносит изображения в современность и как бы создает средствами живописи исторический роман, где занимательные события с прекрасными ландшафтами, великолепными процессиями, красочными сценами из жизни разных народов сочетаются с той художественной наглядностью поэтического материала, которую в этот же период мы можем наблюдать в «Неистовом Роланде» Ариосто\* и которая не лишена интереса с точки зрения исторического развития искусства по той причине, что она ясно показывает нам, насколько энергично начала добиваться своих прав свободно располагающая собой сила воображения по сравнению с научностью предшествующего искусства.

Нечто подобное мы можем наблюдать и у Синьорелли. И он был учеником Пьеро делья Франческа, но представлял собой полную противоположность своему учителю: ему было свойственно влечение к страстной драматизации воплощаемого, а не к раздумьям и поискам. Он изведal всевозможные влияния. Его ангелы в Сакристии делья Кура в Лорето заставляют вспомнить игру линий у Боттичелли, апостолы в том же помещении (мощные задрапированные фигуры) близки к образам Пьеро делья Франческа, а его фрески в Сикстинской капелле обнаруживают влияние Гирландайо. То, на что он сам был способен,

\* Людовико Ариосто (1474—1533) начал работу над поэмой в первом десятилетии XVI века; первое ее издание вышло в 1516 году.



Бернардино Пинтуриккьо. Папа Эней Пикколомини во время канонизации Екатерины Сиены, 1502—1508. Библиотека Сиенского собора. Фрагмент



Лука Синьорелли. Обращение святого Павла, 1477—1482. Лорето, Сакристия делья Кура



лучше всего познается в соборе в Орвието, где в 1499—1505 годах Синьорелли создал свои самые знаменитые произведения в капелле Богоматери.

Этот цикл посвящен Страшному суду; здесь представлены: пришествие антихриста, восстание из мертвых, суд, ад и рай. Темы эти исчезли в итальянском искусстве со времен кукольного рая Фра Анджелико и теперь вновь выступают на передний план под влиянием нового умонастроения эпохи, ибо то, что мы постоянно обнаруживаем в искусстве признаки стремления к образному углублению и обобщению, превышающему простое следование природе, представляет собой, несомненно, явление, не ограниченное одними лишь задачами формального плана. Скорее, это — процесс, повсюду предстающий перед нами в духовной жизни той эпохи и нашедший особенно яркое выражение, с одной стороны, в растущем интересе к учению Платона в светски настроенных кругах, а с другой — в стремлении к реформе и к упрощению религиозной жизни, главным представителем и жертвой которого был во Флоренции Савонарола. С этим религиозным течением и вступают во взаимосвязь новые художественные тенденции, и в первую очередь те, что характеризуют творчество Фра Бартоломео; однако уже сама временная очередность показывает, что новое обращение к религиозному идеализму не могло быть причиной новой художе-



Лука Синьорелли. Фреска из цикла «Страшный суд», 1499—1502. Орвието, кафедральный собор

ственной ориентации и что речь идет о параллельных явлениях. Этим направлением объясняется то, что возникает интерес к Данте (причем доказательством здесь служат не только иллюстрации Боттичелли: в цоколях под большими фресками Синьорелли мы находим изображение отдельных эпизодов «Божественной комедии»), и то, что предметы, занимавшие фантазию поэта, — сцены Страшного суда — обретают выдающееся место среди объектов живописного воплощения.

Сами фрески Синьорелли до некоторой степени напоминают большие стенные росписи XIV столетия в Кампо-Санто в Пизе, хотя они и не достигают их мощи и убедительности. Это — большие идеальные композиции, в которых небесное и земное, естественное и сверхъестественное, ограниченное во времени и непреходящее, конечное и бесконечное сочетаются в эпическом свершении и картинных видениях. В то время как во фресках эпохи позднего Средневековья эта иррациональность выражалась также и в обобщенности и типичности фигур — благодаря чему композиция и фигуры объединяются в грандиозном и целостном воздействии, — у Синьорелли царит разлад, причем в двояком отношении.



Лука Синьорелли. Фреска из цикла «Страшный суд», 1499–1502. Орвието, кафедральный собор. Фрагмент

В первую очередь — в изображении героев этой последней трагедии человечества. Однажды их сравнили с иллюстрациями в анатомическом атласе для художников; другими словами, участники страшных событий, хотя они в большинстве случаев находятся в чудовищной ситуации, тем не менее представляют собой лишь примеры и образцы нового изучения природы и модели, а также и достигнутой сноровки в изображении обнаженного тела. Следовательно, не проблема как таковая, но результат овладения этой проблемой имеет решающее значение. Благодаря этому широкая концепция противодействует тому же натуралистически иллюстративному характеру, который знаком нам в качестве основной черты искусства этого периода. Как бы ни поражали нас многообразие и виртуозность передачи фигур, в целом замысел оказывается бледным и лишенным фантазии, почти детским, и если попытаться вникнуть в него, то и фигура, и все воплощаемое событие покажутся искажающими реальность.

Аналогичная двойственность господствует и в изображении пространства. Из арочных обрамлений арки навстречу зрителю выступают фигуры и приближаются вплоть до осязаемой им грани, располагаются перед его взором по краю изображения,

соединяются с землей в качестве пространственно ограниченных объектов и обретают предел благодаря пространственным связям; в верхней части изображения они парят в приближенно охарактеризованном идеальном пространстве, но поскольку они задуманы не для этих идеальных сфер, а для земных связей, то производят впечатление парящих в воздухе марионеток. Возникает явное несоответствие между тем, что ныне требовалось от искусства и что можно охарактеризовать как стиль, — возвышенность, сила воздействия, глубина восприятия, проникновенность, монументальность, — и между старыми средствами выражения, чьим исключительным мериллом было подражание природе; так создаются произведения, подобные этому: в них сочетаются огромная художественная энергия и высокое мастерство, и все же они не достигают своей подлинной цели.

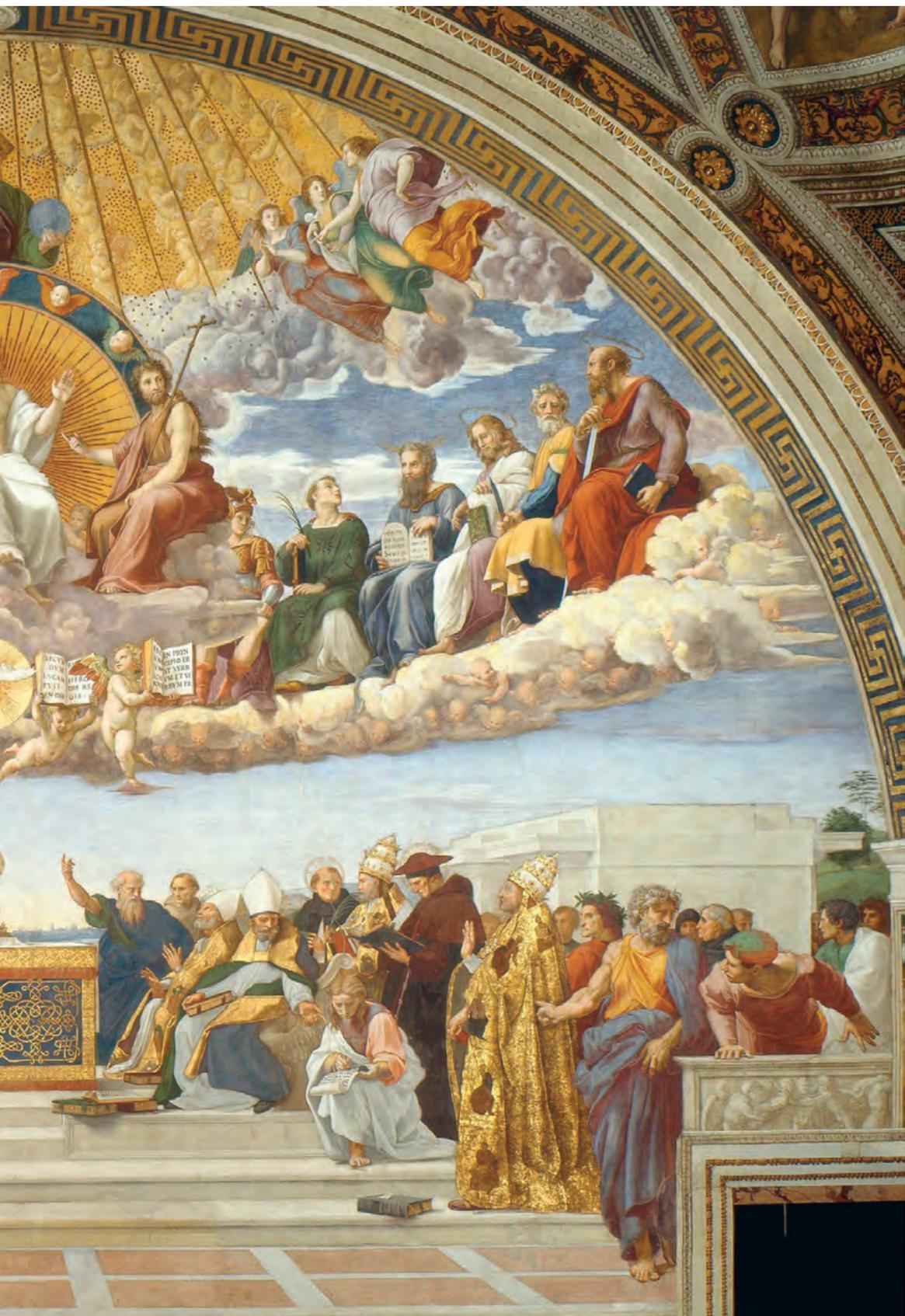
Доказательством того, что это несоответствие создавалось, служит другой «Страшный суд», написанный в этот же период для церкви Санта Мария Нуова двадцатитрехлетним флорентийцем Баччо делла Порта, известным под именем Фра Бартоломео. Фреска осталась незаконченной, а позднее была снята со стены и перенесена во двор монастыря, подвергаясь воздействию воздуха и дождя до тех пор, пока не попала в полуразрушенном состоянии в Уффици. При сравнении этого произведения со «Страшным судом» Синьорелли обнаруживается величайший контраст. У умбрийца — замкнутая масса нагих и одетых тел, сумма отдельных деталей, которые могли бы относиться и к другой теме; у Фра Бартоломео — отдельные фигуры, облик и сочетание которых способны мгновенно пробудить впечатление значимости происходящего. Фреска состоит из двух частей: из сонма воскресших на земле и из небесного ареопага в облаках. Обе части образуют замкнутое единство. Наверху полукруг сидящих обрамляет высшего судию, и с полным правом неоднократно указывалось на то, что именно здесь следует искать прообраз рафаэлевской «Диспуты»; внизу отдельные персонажи соединяются в эффектные группы. Изображение не просто делится на две полосы, расположенные одна над другой, — обе части органически связаны между собою: прежде всего с помощью ангелов, исполняющих роль посредников, но в еще большей степени — с помощью строго



Фра Бартоломео. Страшный суд, 1499. Флоренция, Сан Мафко

(с. 262–263): Рафаэль Санти. Диспута, 1509–1510. Ватикан, Апостольский дворец





симметричного и ритмического построения всей композиции, благодаря которому фигура Христа предстанет перед нами как доминанта художественного единства, где нет ни одной фигуры, включенной сюда произвольно и бессистемно: каждая из них соотносена с этим единством и обретает значимость в соответствии с господствующим в нем формальным законом. Это — тот же принцип, с которым мы уже познакомились в творчестве Перуджино, только здесь он осуществлен с еще большей строгостью и спаянностью. Мы не совершим ошибки, предположив, что и Фра Бартоломео при достижении своего замысла искал и находил нужный ему опыт непосредственно в больших монументальных композициях эпохи треченто. В особенности отдельные фигуры ясно показывают нам, насколько он превосходит своего умбрийского предшественника по силе художественного воплощения и по самой концепции. В то время как Перуджино, по сути дела, довольствовался тем, что отдавал дань новому направлению в иконографическом плане, избегая вдобавок натуралистических черт, Фра Бартоломео сообщает этому направлению новое позитивное содержание, состоящее в том, что фигуры, возвышаясь над уровнем воспроизведения случайных натуральных образцов, должны пробуждать впечатление художественного величия и значимости. Достаточно обратить внимание на крайние фигуры верхнего ряда апостолов! Исчезло все изящное, легко несущееся, детализированное; воздействие этих фигур — тяжелое, величественно-возвышенное, монументальное. Оно обусловлено тем, что здесь впервые воплощается сознательный и намеренный отказ от натуралистической формы в пользу идеальной. До сих пор мы постоянно встречались с компромиссами: с сочетанием натуралистических форм и идеализирующих моментов; Фра Бартоломео с самого начала преодолевает стадию этюдов с природы, синтетически отбирая и усиливая формы таким образом, что противопоставляет изображению действительности ее же собственный, абсолютно свободный и монументализированный парафраз. И хотя некоторые из его современников также искали опорные точки в творчестве Джотто и Мазаччо, тем не менее Фра Бартоломео был первым из тех, кто вновь полностью постиг дух этих мастеров и в то же время приблизился к Античности. Таким образом, этот по-

Микеланджело Буонаротти.  
Страшный суд, 1537–1541.  
Ватикан, Сикстинская капелла



ворот по-прежнему означает новое возрождение Античности, но на этот раз — возрождение ее представления о величии и ее художественной нормы, а не натуралистических достоинств, как это было прежде.

Поэтому мы не должны искать у Фра Бартоломео, как у Синьорелли, первых шагов по пути от повседневного к исключительному; каждая его фигура — воплощенная значимость. Точно так же у него отсутствует разлад в пространственных представле-

ниях, в изображении земной скованности и небесной бесконечности. Земная декорация сокращена до минимума. Пространство показано нам не столько в пейзажных мотивах, пересечениях, ракурсах и перспективных углублениях, сколько с помощью телесных объемов фигур, а поскольку это средство в одинаковой степени может быть применено как в неограниченном пространстве, в небесном ореоле, так и в ограниченном, внизу, среди воскресших, то исчезает всякий диссонанс, и целое предстает перед нами как беспрепятственное свершение в свободном пространстве: словно бы первое приближение к тому вневременному синтезу предвечного свершения, к тому громopodobному мгновению в бесконечности пространства, которые спустя сорок лет претворил в жизнь Микеланджело в своем «Страшном суде».

Так Фра Бартоломео сразу же оказался во главе флорентийской живописи, ибо он, бесспорно, превзошел и предшественников, и современников в этой фреске, которую можно охарактеризовать как первое творение нового большого идеального стиля. Но еще до того, как эта фреска была завершена, художник бросил кисти, отказался от славы, ушел в монастырь и стал доминиканцем, с твердым намерени-



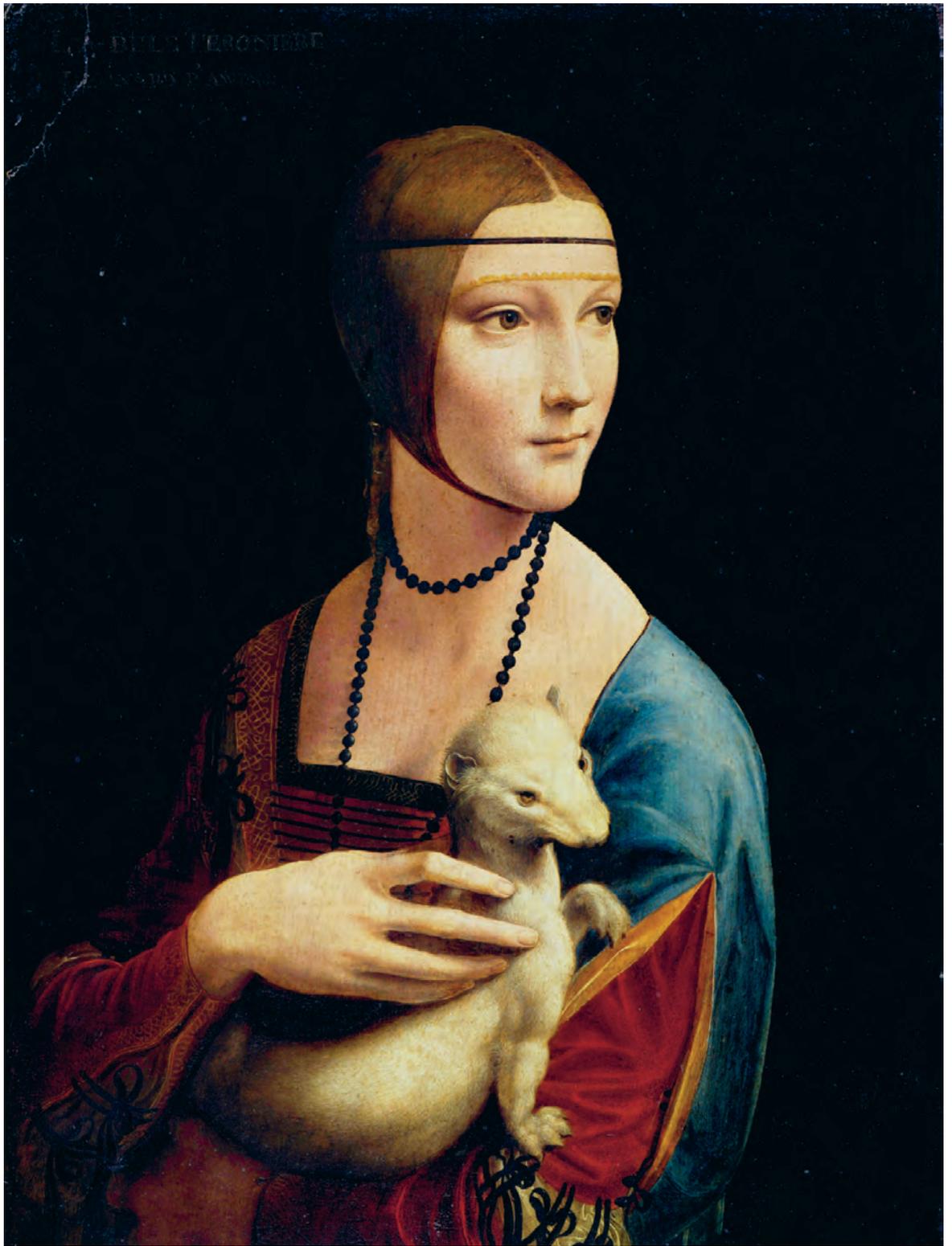
ем никогда больше ничего не писать. Ничто не может служить более яркой иллюстрацией духа времени, чем это решение, чем настроение этого поколения после смерти Савонаролы и потребность в бегстве от мира и в нравственном совершенствовании. Ведь и Микеланджело испытал тогда впечатления, оказавшие решающее влияние на всю его жизнь и сделавшие его монахом без пострига. Правда, позднее настоятель побудил Фра Бартоломео вновь начать писать, разрешив монаха от его обета, но тем временем ситуация во Флоренции изменилась — и там, где Фра Бартоломео проложил новые пути, главенство перенял величайший художник: Микеланджело.

### 3. Позднейшие произведения Леонардо

Таково было положение вещей в то время, когда Леонардо отправился в Милан.

► Леонардо да Винчи. Дама с горностаем, 1483–1490. Краков, Музей Чарторыйских

Картина, набросок которой мы попытались здесь дать, обнаруживает величайший динамизм. Всюду царит брожение, всюду мы встречаем изобилие самобытных индивидуальностей и различных направлений. Уже в одном этом заключается нечто новое. Несомненно, что и прежде не было недостатка в разных школах, однако новым является кипение жизни в пределах одной школы; новым было также и то, что мы можем наблюдать повсюду разногласия, эксперименты, перемены, периоды взлета и затишья. Неутихающая и интенсивная духовная активность составляет, вне всякого сомнения, отличительную черту современного мира по отношению ко всем остальным цивилизациям; достаточно хотя бы привести в качестве абсолютно противоположного примера китайскую культуру, где любое духовное новшество воспринимается как несчастье и регресс. Корни этой лихорадочной духовной активности кроются в христианстве, благодаря которому исследовательский дух и культура Античности со всеми ее противоречиями, вся эта мощная цивилизация, а вместе с нею и помимо нее все естественные силы бытия оказались соединенными с потребностями и возможностями развития субъективной душевной жизни — с необъятностью



души, можно было бы сказать. Вследствие этого возникли напряженность, глубокая противоречивость и обилие перепутий, неизвестных любой другой культуре. Меньшая очевидность подобного явления в средневековую эпоху объясняется тем, что благодаря перевесу чисто духовных элементов эта совокупность противоречий в теософской спекуляции была связана с преобладанием идеи Бога; но, по мере того как светское познание и принципиальные основы его развития освобождались от этой идеи, проистекающая из этого дуализма плодотворность духовной жизни дала себя почувствовать во всех областях познания и воплощения. Каковы были результаты этого процесса в определенной области после того, как искусство прошло свою первую большую натуралистическую — то есть рационально-чувственную — школу, показывает нам картина развития итальянского искусства последних десятилетий.

Из этой активности, однако, проистекает и то явление, которое могло бы быть охарактеризовано как предпосылка индивидуальной судьбы художника в современном нам мире. В Античности и Средневековье все художники работали хотя и в разных условиях, но для одной и той же цели. Их объединяло общее восприятие: в первом случае обращенное к непреходящим ценностям посястороннего мира, в другом — к высшим благам мира потустороннего; один художник более соответствует велению времени, чем другой, — в зависимости от дарования, — но каждый представляет собой звено нерасторжимой цепи, в то время как ныне индивидуальное исповедание художника, его духовные особенности выступают на передний план в той же степени, что и его индивидуальное развитие и борьба не только за успех, но и за внутреннее просветление: на сцену выступают душевные боления, сложные обстоятельства, трагическая участь.

Мы не знаем, почему Леонардо покинул Флоренцию, но мы можем догадываться о причине этого поступка. По всей видимости, он испытал там разочарование: его обошли при распределении заказов для Сикстинской капеллы, да и вообще положение Леонардо во Флоренции отнюдь не соответствовало его чувству собственного достоинства. Дурное настроение, уязвленное честолюбие, недостаточное признание — все это могло послужить причиной, побудившей его



Леонардо да Винчи. Набросок, 1481.  
Париж, Лувр



Леонардо да Винчи. Набросок, 1506.  
Лондон, Британская королевская библиотека

отвернуться от родного города в первый раз. Он отправился в Милан, где поступил на службу к герцогу Лодовико Моро и оставался там до 1499 года. Самым значительным произведением из тех, что занимали Леонардо в течение шестнадцати лет его первого миланского периода, была большая конная статуя, которую герцог повелел воздвигнуть в честь своего отца, Франческо Сфорца. Работа эта была доведена лишь до модели в натуральную величину, но затем не была отлита. До наших дней сохранились две значительные живописные композиции этого периода: «Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря».

Мадонну Леонардо писал для миланской церкви Сан Франческо в 1491—1494 годах. Сохранились два экземпляра этой картины — лондонский и парижский, в каждом из которых усматривали оригинал. Длительный спор по этому поводу может считаться разрешенным в наши дни, когда мы уже приобрели опыт в оценке стилистических признаков, ибо лондонская картина написана полностью в стиле раннего чинквеченто, в то время как парижская обнаруживает признаки, свойственные флорентийскому периоду Леонардо; эту картину, безусловно, и надлежит рассматривать как оригинал. К сожалению, она — как и все произведения художника — дошла до нас в чрезвычайно плохом состоянии: красочный слой пострадал, картина местами переписана и покрыта густым слоем грязи, так что мы можем скорее угадывать, чем отчетливо представлять ее подлинное значение. И все же там, где просвечивает рука Леонардо, обнаруживается шедевр первостепенной важности.

С точки зрения художественной эволюции картина эта знаменует собой новый этап. Она изображает Мадонну в причудливой среде, в полумраке, в обрамлении фантастических базальтовых скал, оставляющих просвет с видом на ясную даль. В этом тихом одиночестве — где можно, впрочем, восхищаться великолепным натюрмортом, ибо землю украшают ирисы, папоротники, фиалки и анемоны (в чем также проявляется связь с предшествующим натурализмом), — разыгрывается интимная, почти по-северному задушевная и в то же время по-праздничному возвышенная сцена. Маленький Иоанн, традиционный любимец флорентийцев, поклоняется младенцу Иисусу; он преклонил колено и молитвенно сложил руки. Иисус сидит



*Лодовико Сфорца позирует Леонардо да Винчи для памятника отцу. Постамент памятника Леонардо да Винчи. Площадь Ла Скала, Милан*



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте, ок. 1483–1486. Лондонская Национальная галерея

напротив него и отвечает на обожание благословляющим, характерным детским жестом; его поддерживает ангел, указывающий перстом на молящегося товарища детских игр Спасителя. Между обоими детьми стоит на коленях Мадонна; она обнимает Иоанна правой рукой, словно бы желая подвести его к своему сыну и сказать: «Играйте же», и в то же время она простирает над головой своего ребенка левую руку благословляющим или защищающим жестом, захваченная торжественной и глубокой значимостью, заключенной в этой детской сцене. Ангел обращен лицом к зрителю, связывая его таким образом с этой удивительной духовной симфонией.

Подобные изображения Святого семейства — или любого другого святого сообщества — были и прежде всегда наполнены чувствами, пробуждающими благоговение: молитвенной созерцательностью, глубокой проникновенностью, прелестной грациозностью, одухотворенностью, отрешенной от всего земного. Но здесь речь идет о чем-то ином: не только об устойчивости духовного состояния, о пассивном переживании, объединяющем изображенных персонажей, но об активном духовном свершении, переданном с соответствующими индивидуальными оттенками. По-детски живые отношения, возникающие наполовину всерьез, наполовину в забаву между обоими играющими младенцами, понимающе-серьезное участие ангела, являющегося одновременно свидетелем и защитником, матерински заботливая и вместе с тем витающая в сфере проникновенных раздумий духовность Мадонны — все это составляет словно бы различные оттенки духовного восприятия: их полное слияние в некое единство предлагается зрителю, с которым изображение по этой причине и связывается взглядом ангела. Здесь господствует душевная активность, подобная той, что была введена в итальянскую живопись Джотто и Джованни Пизано, позднее оттеснена на задний план натурализмом и подражанием Античности и лишь спустя значительный период времени вновь развилась в искусстве барокко. Но в то время как у Джотто она была выражением воплощаемых художником необыкновенных событий и участия в них (и так повсюду, где она предстает перед нами, — например, в поздних произведениях Донателло), у Леонардо эта активность обусловлена субъективной ду-



Донателло. Мадонна с Младенцем.  
1440–60-е. Париж, Лувр

шевной жизнью изображенных персонажей, в которой по-разному отражается общее духовное содержание. Этим объясняется то, что предшествующие произведения на аналогичный сюжет кажутся по сравнению с картиной Леонардо пустыми, безжизненными.

Подобный объективный душевный субъективизм художник связывает отныне с формальной нормой благодаря тому, что он вписывает фигуры в пирамидальную композицию. В двояком отношении он превосходит здесь свое «Поклонение волхвов». В то время как в последнем еще властвует соперничество между натуралистически свободными и формально связанными элементами композиции, здесь оно полностью исчезает, — и все, что относится к фигурам, включается в композиционную структуру. Дисциплинирующий дух творит саму природу, саму жизнь и психическое свершение, образующими основу его творения: на место художественного рассеяния и сложения полностью вступает художественная концентрация. Второе отличие состоит в том, что вместо композиционного треугольника появилась пирамида, то есть вместо геометрической фигуры — стереометрическая структура.

Как это объяснить? То было неизбежное следствие стремления к достижению единства художественного воздействия и к его усилению. Во всем искусстве эпохи кватроченто господствовал разлад между фигурами, которые были размещены на плоскости в виде рельефов, не зависящих от изображенного пространства, и самим этим пространством, строившимся по законам перспективы, так что любое живописное изображение состояло из фигур и пространства. Соотношение обоих этих элементов было различным у отдельных художников — одни в большей степени подчеркивают фигуры, другие — пространство, — но все по-прежнему остается на уровне сложения отдельных рационалистических и натуралистических элементов. Леонардо не пытался смягчать этот разлад с помощью удачных решений — он сумел принципиально преодолеть его тем, что у него сама фигурная композиция превратилась в пространственную структуру, которая столь же свободно воздействует в пространстве, как само пространство, построенное по законам перспективы, благодаря чему и уничтожается имевшееся несоответствие.



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. Эскиз. Кодекс Валафди, ок. 1483. Париж, Лувр



Пьетро Перуджино. Святая Маргарита Антиохийская, между 1505 и 1507. Альтенбург, Музей Линденау

Это мощное пространственное воздействие Леонардо усиливает с помощью светотени, изобретение которой ему приписывает Вазари. Вазари заблуждается в этом, ибо светотень, как он понимал ее здесь, безусловно не представляет собою новшества; будучи результатом натуралистических наблюдений, она уже играет некоторую роль в творчестве нидерландских мастеров первой половины XV столетия, да и в Италии мы обнаруживаем ее у венецианских мастеров или у Перуджино в качестве средства устранения диссонансов в колорите или сообщения формам необходимой мягкости и округлости. Новизна состоит в том, что Леонардо применяет светотень для того, чтобы подчеркнуть пластическую и пространственную жизнь фигур. Благодаря тому что отдельные элементы ярко освещены, они необыкновенно резко выделяются в формальном отношении и оказываются изолированными в пространстве из-за того, что между ними и позади них выдвигаются темные неоформленные пространственные массы. Они охвачены пространством и поэтому в гораздо большей степени производят впечатление округлых тел. Ясно, что это стало возможным лишь вследствие известного ограничения освещенности — идеальной освещенности, можно было бы сказать. Здесь используется не рассеянный свет, смягчающий все контрасты, но единственный ограниченный концентрированный источник света, помещенный вверху слева и выделяющий формы в ярком свете только там, где этого хочет художник. И вновь, как и при создании пирамидальной композиции, речь идет, следовательно, не о наблюдении природы, но об абстрактном композиционном принципе. Но и в этом ограничении крылся большой прогресс в двояком плане. Во-первых, серьезным значением для развития живописи обладало то обстоятельство, что освещение во всей картине с самого начала было единым. Хотя предшествующая живопись также изобиловала тонкими и мастерскими наблюдениями над отдельными эффектами освещения, но они все же находились вне всякой связи с остальными элементами композиции и к тому же были противоречивы по природе, в то время как здесь само ограничение делало возможным изучение проблемы освещения в целом, со всеми ее последствиями и эффектами. Это обособление проблемы привело еще и к тому, что появилась возможность извлечения

новых художественных ценностей из трактовки света. Здесь освещение изучается не только в том плане, как у мастеров эпохи кватроченто — в его отношении к цвету и форме, — но одновременно и как средство выражения нематериальности земной атмосферы. Темный задний план создает такое же композиционное единство, как и правильно построенная композиция — причем единство не застывшее, а наполненное множеством протекающих в пространстве событий. Отрезок пространства преобразуется в волшебной игре ярких и тусклых огней, отблесков — игре, сквозь легкое марево которой словно бы просвечивает мир теней и полутеней; кажется, будто все здесь вибрирует. В этом заложено беспрецедентное одухотворение самого живописного процесса таким образом, что он превращается — оставляя далеко позади себя традицию адекватного выражения наблюдения — в зеркальное отражение борьбы за тончайшие выразительные ценности цветовых явлений. Здесь не было ни конца, ни завершения; возможно, этим и объясняется не в последнюю очередь то обстоятельство, что лишь небольшое из начатого Леонардо было им по-настоящему закончено.

Таким образом, «Мадонна в гроте» предстает перед нами как произведение необыкновенной сложности, обусловленной персонажами, показанными в их субъективной одухотворенности — в семейной сцене, обладающей одновременно и возвышенным характером. Это воплощение человека вливается в объективную формальную структуру и художественно сковывается ею, с тем чтобы затем вновь раствориться в бесконечности окружающей атмосферы. Не отвлеченное правило, но творческий дух господствует здесь — и это тот мост, который соединяет в творчестве Леонардо натурализм эпохи кватроченто и новейшую духовную культуру.

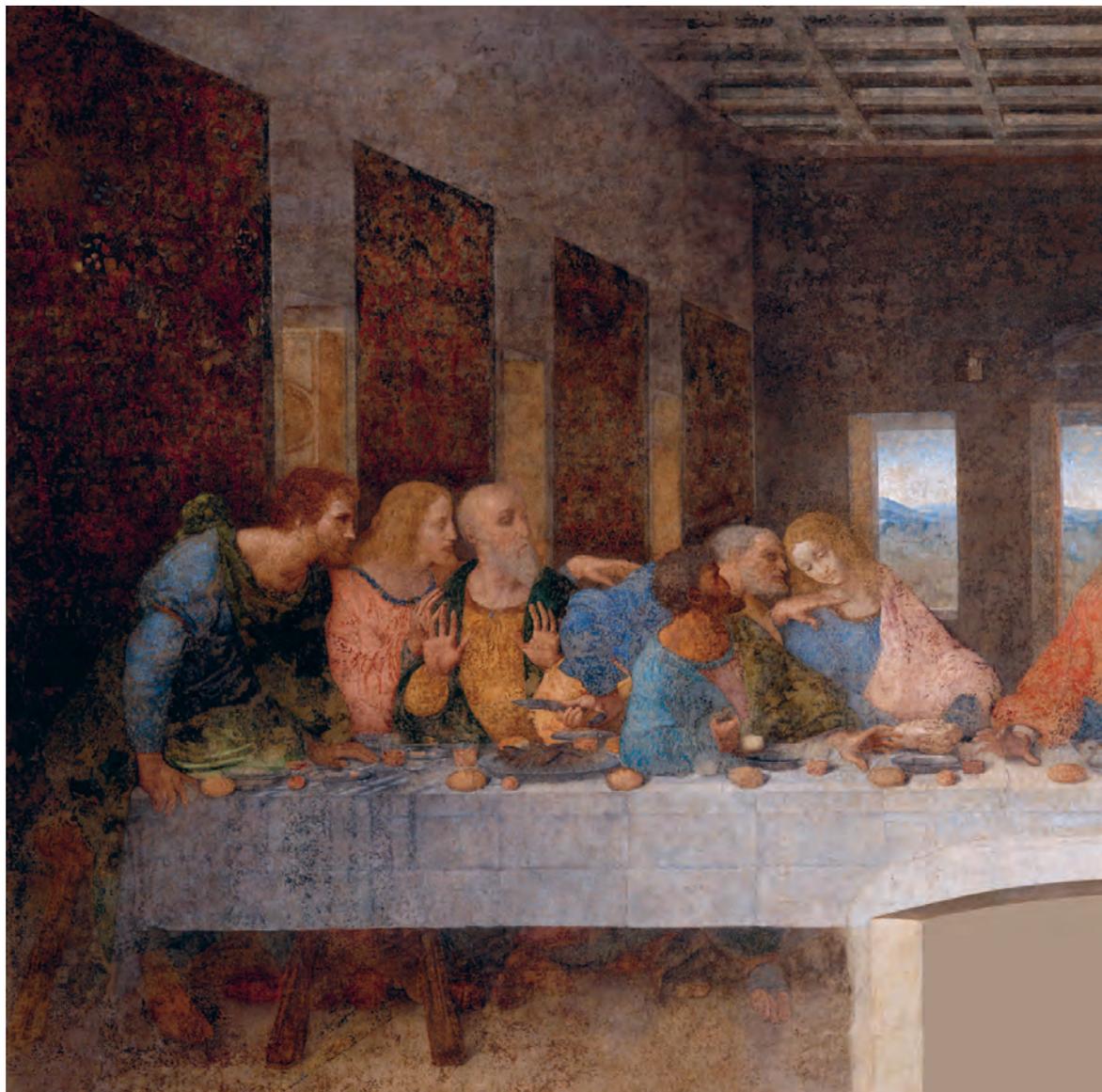
Вскоре после «Мадонны в гроте», в 1494—1498 годы, возникла «Тайная вечеря». То был древний итальянский обычай — украшать главную стену монастырской трапезной изображением этого сюжета. Такое изображение и создал Леонардо в трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие. К несчастью, он выполнил композицию не альфреско, но темперой в соединении с масляными красками, должно быть потому, чтобы — в соответствии со свои-



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте, ок. 1483—1486. Лондонская Национальная галерея. Фрагмент

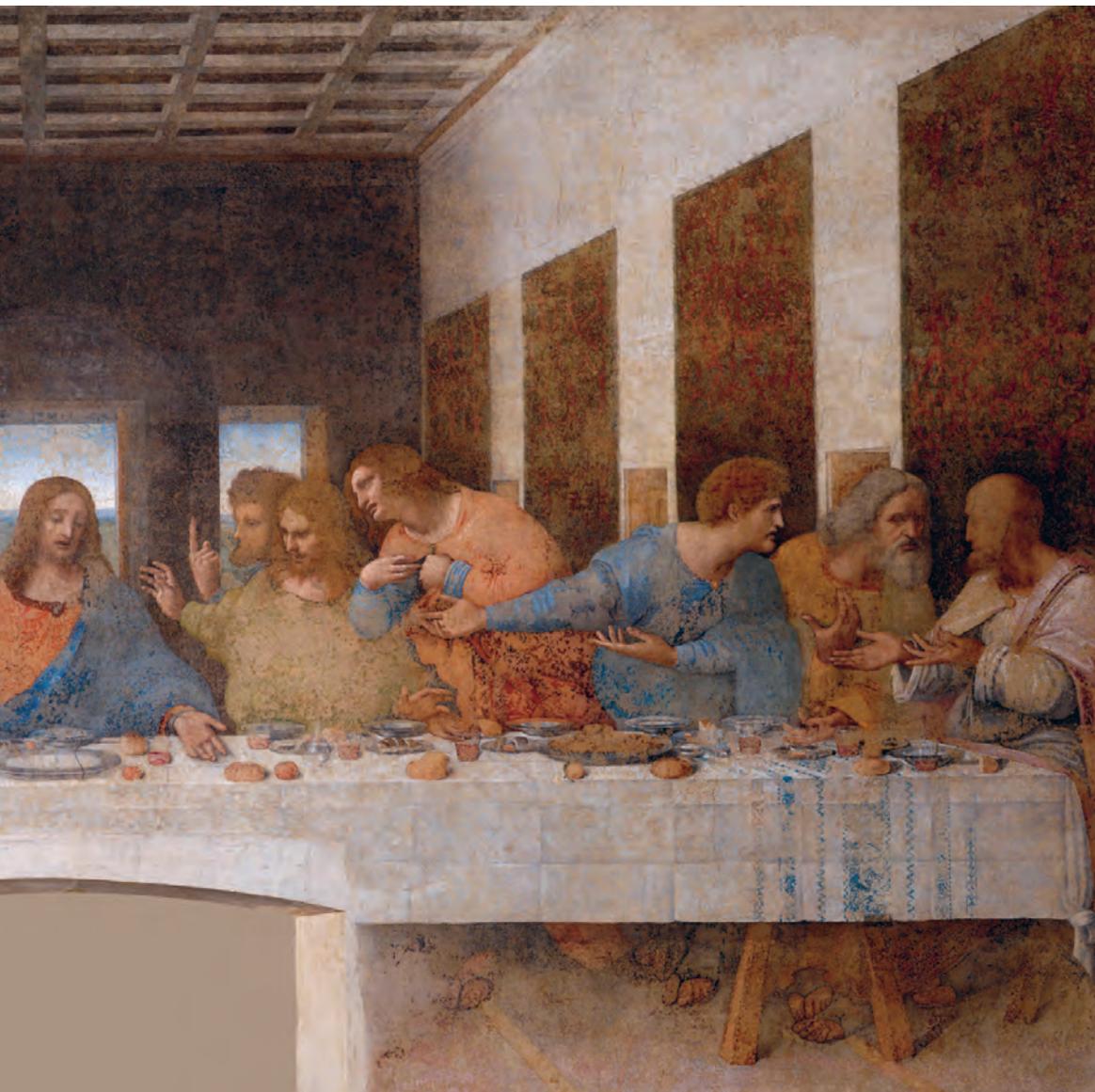
Леонардо да Винчи. Мадонна  
в гроте, ок. 1483–1486.  
Париж, Лувр





ми привычками — иметь возможность постоянно вносить в свою работу изменения. Но в результате этого уже спустя двадцать лет после создания фрески она начала отставать от грунта. В XVIII столетии в стене проделали дверь, уничтожившую часть фрески; кроме того, поскольку в то время кухня находилась в непосредственной близости от трапезной, «Тайная вечеря» потерпела дальнейший ущерб под влиянием испарений. В XVIII столетии помещение было превращено в склад сена, а в XIX за картину взялись реставраторы, и, таким образом, до наших дней дошла лишь тень того, что было ранее, — судьба, которой можно было

*Леонардо да Винчи. Тайная вечеря, 1498. Милан, монастырь Санта-Мария делле Грации*



бы избежать, если бы спустя столетие не утратилось всякое понимание значения этого произведения. На него не обращали внимания, пока господствовало влияние Микеланджело и Античности; но когда могущество этих твердынь было поколеблено, фреска Леонардо вновь стала знаменитой и популярной. Тем не менее и здесь мы сталкиваемся с различными оценками. Прекрасные слова Гёте\*, восхвалявшего в первую очередь ясную и разумную проработку сюжета, где все про-

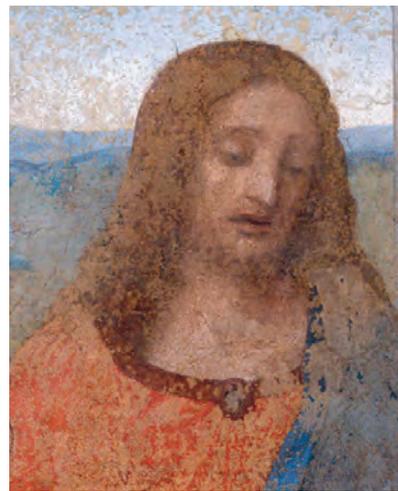
---

\* Дворжак имеет в виду подробный анализ произведения Леонардо, содержащийся в статье Гёте «Джузеппе Босси. „Тайная вечеря“ Леонардо в Милане» (1817).

думано до мельчайших деталей, сохранили решающее значение для авторов, которые, подобно Буркхардту, видели в Леонардо основателя классического стиля Высокого Возрождения. Однако и романтики, и прерафаэлиты также апеллировали к Леонардо. Для романтиков он был героем сентиментальных романов, художником, умершим на руках у последнего короля турниров<sup>\*</sup>; прерафаэлиты усматривали в произведениях Леонардо — разумеется, главным образом в его Мадоннах и портретах, а не в «Тайной вечере» — кульминацию прерафаэлитской хрупкости.

Рассмотрим саму фреску. Леонардо последовал здесь древней иконографической схеме, согласно которой участники вечери размещались у задней длинной и у обеих коротких сторон стола, в то время как передняя длинная сторона оставалась пустой. Конечно, мы обнаруживаем значительные расхождения в разработке традиционной композиции. Роскошный зал, куда мастера эпохи кватроченто перенесли место действия Тайной вечери, превратился в скромное, строгое помещение (словно бы саму трапезную), единственное назначение которого — создать посредством исполненных покоя линий гармоническое обрамление для бурной динамики события. Кроме того, фигуры полностью господствуют в композиции: ничто не отвлекает от них внимания зрителя, ничто не соперничает с ними. Стены расчленены коврами, благодаря чему не возникает больших плоскостей, которые могли бы подавить фигуры, а расходящиеся линии выделяются еще эффектнее. Чтобы избежать урона для фигурной композиции, Леонардо идет еще далее: он ослабляет в определенных пределах чувство глубины и пространственности и пишет стол меньшим, чем он должен быть; если сосчитать фигуры, то можно убедиться в том, что на самом деле они не смогли бы разместиться за этим столом.

Христос сидит точно в середине, к его фигуре ведут перспективные глубинные линии. Справа и слева от него апостолы объединены в группы по три человека в каждой. Здесь властвуют сильное волнение, оживленная жестикация и мимика, вызванные словами Христа: волна возбуждения, нарастающая от группы к группе и замирающая в тихом, отрешенном покое фигуры Христа. Это доминантное положение



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря, 1498. Милан, монастырь Санта-Мария делье Грация. Фрагмент

\* Франциск I, французский король (1515–1547).



Пьетро Перуджино. Тайная вечеря, 1485—1490. Флоренция, трапезная монастыря Сант Онофрио

фигуры Спасителя подчеркивается еще и зияниями между нею и группами апостолов; изображенное позади Христа окно с видом на ландшафт обрамляет его фигуру подобием светового ореола и увенчивает ее полукруглым фронтоном над окном.

Речь идет, следовательно, об искусно задуманной и тщательно взвешенной композиции, с которой мы уже познакомились в творчестве Перуджино и Фра Бартоломео. Принцип аналогичен, но применение его иное. У названных мастеров он выражается в намерении противопоставить действительности идеальный стиль, ритмическую закономерность, идеализированные и монументализированные формы, в то время как у Леонардо чудесная композиция служит в первую очередь тому, чтобы усилить духовное восприятие воплощаемого события и его волнующее воздействие. Речь идет не об идеале и нормах формального совершенства и закономерности, но о художественной истине в том ее понимании, когда хаотическим впечатлениям от бытия противопоставляется высшее художественное постижение и формообразование. (Это — то определение художественной истины, которое сформулировал Гёте\*,

\* Здесь Дворжак, по-видимому, подразумевает следующие слова Гёте: «Отныне правдивое изображение внутреннего во внешнем (то есть выражение духовной сути персонажа при передаче внешних черт его облика. — И. Б.) было наивысшим и единственным желанием величайших мастеров; они не только стремились с исчерпывающей верностью природе передать сущность объекта, но и хотели, чтобы изображение заняло место самой природы и даже... превзошло ее» («Джузеппе Босси. „Тайная вечеря“ Леонардо в Милане»).

и не случайно поэтому, что Гёте принадлежит к числу первооткрывателей Леонардо.) Конечно, основы подобного понимания были заложены в предшествующем периоде развития искусства Возрождения, но здесь оно достигло небывалого уровня, ибо это сознание и формообразование не ограничилось одним моментом материальной формы проявления, но возвело духовный процесс в сферу художественно усиленного воздействия.

Изображено то мгновение, когда Христос произнес слова: «Один из вас предаст меня», мгновение, которое в средневековом искусстве повсюду, а в эпоху Возрождения и позже — в Италии имели обыкновение класть в основу изображения Тайной вечери, в то время как на севере в XV столетии вместо драматического момента воплощались торжественная проникновенность и сердечность священного сообщества. Да и традиционная схема изображения предательства состояла в том, чтобы обособить Иуду от остальных апостолов и противопоставить его им. Для средневекового художника дело состояло только в том, чтобы разъяснить библейское сообщение; каждый апостол должен был рассматриваться обособленно и воздействовать как иконный образ (Иоанн изображался спящим на груди у Господа, что также соответствовало словам Евангелия); необходимо было отделить Иуду от остальных, чтобы отметить его как предателя. Кватроченто сохранило эту схему, поскольку в эту эпоху ценность представляло натуралистическое изображение деталей, а не психологическое обострение; еще в конце столетия мы обнаруживаем эту схему у Гирландайо, да и Леонардо, как показывают некоторые его наброски, первоначально думал о подобном изображении. Но затем он, должно быть, обдумал воплощаемый эпизод и попытался вжиться в его динамику и в роль его участников, вследствие чего ему стала

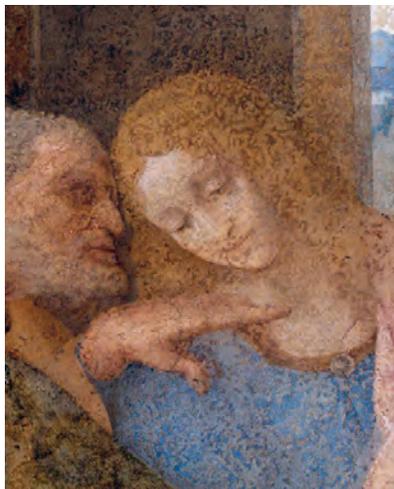


Доменико Гирландайо. Тайная вечеря, ок. 1486. Флоренция, Сан Марко

ясной наивность древнего искусства; ибо какой смысл могли бы иметь слова Христа, если предатель сам оповещает — благодаря своему обособлению — о своем деянии? И Леонардо изображает его неприметным, словно бы сохраняя до поры до времени инкогнито Иуды, присоединив его к остальным: Леонардо не смешивает по своему произволу причину и следствие, но ограничивается изображением психологического момента, возбуждения, вызванного среди апостолов словами Христа. Словно бы удар грома прозвучал здесь для верных и для самого предателя, и то, как каждый воспринимает эти слова, и представляет подлинный предмет изображения.

Это не составляло абсолютной новизны, ибо двумя столетиями ранее Джотто попытался сделать нечто подобное во фреске Капеллы дель Арена в Падве. Только у него эмоции были более приглушены, как это и подобало при изображении мужей, бывших наставниками нового мира, — и менее индивидуализированы: здесь изображалось скорее состояние всеобщего возбуждения, чем его индивидуальные градации. Леонардо же, с одной стороны, усиливает потрясение, переживаемое его персонажами, до уровня драматического воздействия, проявляющегося в сильнейшей мимике, в страстной жестике; с другой стороны, суть состоит в том различии, с которым каждый из присутствующих воспринимает слова Христа и проникается ими.

В чем же выражается эта индивидуализация? Прежде всего — в физическом облике изображенных. Здесь нам предлагаются не портреты случайных людей (что порою было свойственно искусству эпохи кватроченто), а типы, которые хотя и обусловлены традиционными представлениями об облике отдельных апостолов, но и сочетают также с этими представлениями характеристики их духовного своеобразия. Источники сообщают, что Леонардо пришлось искать длительное время, пока он не нашел для каждого из своих персонажей — и прежде всего для Иуды — подходящую модель, то есть модель, соответствовавшую духовной сущности каждого из них. Подобно тому как в исследовании природы Леонардо стремился постигнуть взаимосвязь явлений, так и здесь он изучает во всех вариантах взаимосвязь между определенным духовным фактором и его от-



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря, 1498. Милан, монастырь Санта Мария делье Грация. Фрагмент

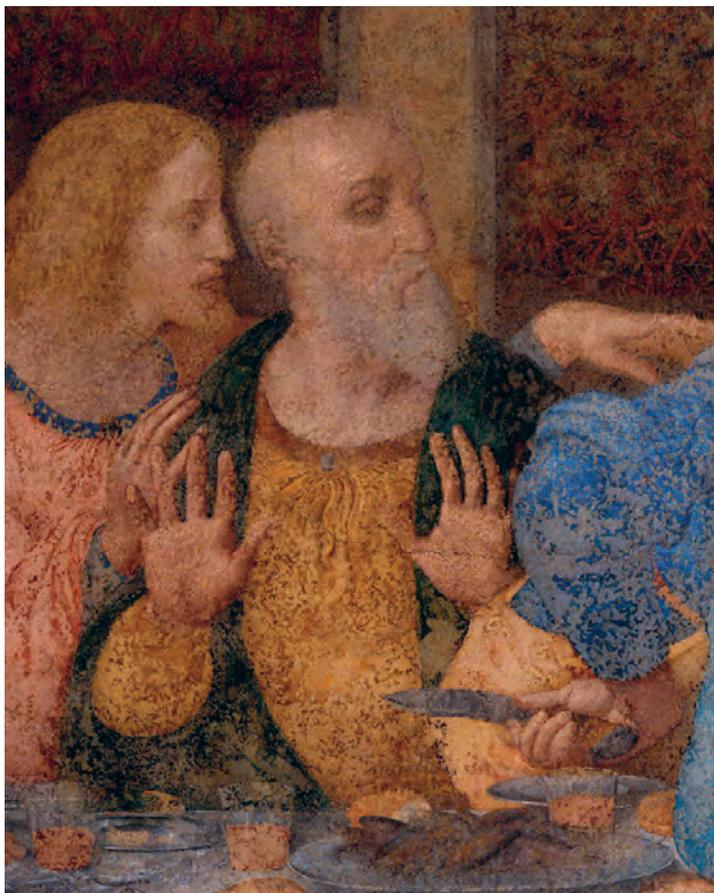
ражением в облике и поведении человека. Он постоянно выступает в своих сочинениях против тезиса о том, что если художник хочет постигнуть суть благородства, красоты, возвышенности, то он должен изгнать из своего творчества все отвратительное, неблагородное, безобразное (едва ли можно отчетливее сформулировать программу антиклассицизма!); задачей художника, напротив, является изображение всего свойственного человеку, со всем злом и добром, благородством и подлостью: он должен сопоставлять и противопоставлять их и предоставлять зрителю самому избирать высшее. Следует лишь подчеркивать индивидуальные различия, характерные черты — и именно это более всего захватывало Леонардо. Он изучает людей, интересуется выражением их лиц, их поведением, их духовной жизнью; он выходит на улицу, чтобы наблюдать их, и с этой же целью он участвует в крестьянских пирушках. Так он накапливает физиономические этюды, причем, как показывают его многочисленные карикатуры, Леонардо привлекает необычайное, аномальное — и это отнюдь не самоцель, как у Босха или у Брейгеля, но средство концентрации при передаче определенных характерных образов. Во всем этом крылся древний завет христианского искусства, всегда придававшего значение определенным чертам духовной индивидуальности (в той степени, в какой они не были вытеснены классическим влиянием); однако в средневековую эпоху речь, по существу, шла о догматическо-этических основных типах, между тем как здесь характерные типы полностью строятся на познании естественных душевных свойств человека.

Лица апостолов в «Тайной вечере» образуют собрание подобных штудий характеров. Рассмотрим, как душевные особенности каждого находят выражение в его участии в сцене. Варфоломей, находящийся у левого конца стола, вскочил с места; он опирается обеими руками на край стола, склонившись вперед, и буквально впивается взглядом в Иисуса, словно бы не верит чудовищности его слов, словно бы хочет спросить, не ослышался ли он. Старый Андрей простирает обе ладони с судорожно растопыренными пальцами, с выражением величайшего ужаса, как бы желая показать, как сильно он напуган. Глубокая, безмолвная скорбь наполняет кроткого, чувствительного Иоанна;

*Иероним Босх. Сад земных наслаждений, 1480–1505. Мадрид, Прадо*



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря,  
1498. Милан, монастырь Санта  
Мария делле Грация. Фрагмент



он предается скорби и молитвенно складывает руки: «Так и должно было случиться», казалось, думает он\*. Мучительно искажено лицо Иакова-старшего, острый взгляд которого выражает прямо-таки омерзение. Рядом с ним юный Филипп склоняется в поклоне и касается груди кончиками пальцев, словно бы заверяя: «Это не я, Господи, тебе это ведомо». Последние три апостола в правой стороне стола говорят об ужасном предвещании. Матфей, указывая на Христа, словно бы просит повторить сказанное. Фаддей возбужденно участвует в беседе, сопровождая ее тем удивительным движением руки, которое, по словам Гёте, выражает приблизительно следующее: «Не говорил ли я всегда об этом?» У Симона словно бы уязвлено чувство собственного достоинства; он протягивает перед собою руки, как бы желая поклясться в своей невинности:

\* Здесь, как и во всех почти репликах, вложенных в уста персонажей «Тайной вечери», Дворжак довольно близко следует тексту упомянутой выше статьи Гёте.

«Руки мои чисты от предательства!» Теперь — о Петре и об Иуде. Петр — вспыльчив, в первом порыве он схватил свой нож; но ему неизвестно, что предатель — его сосед, и за спиной Иуды он обращается к Иоанну, шепча ему, что он мог бы спросить учителя об имени предателя. Шедевром психологической живописи является фигура Иуды. Внешне он самый спокойный из апостолов — ведь он вынужден демонстрировать свою непричастность к предательству! — и все же буря, разыгравшаяся в его душе, отражается в напряженных чертах его лица. Неподвижный, пристальный взгляд Иуды направлен на того, кто внезапно возвестил о тщательно скрываемой тайне; неуверенно и дрожа он протягивает Христу левую руку, он словно бы спрашивает: «Ты говоришь обо мне?», правая же судорожно вцепилась в кошелек: «Если мне придется покинуть собрание, я уйду с общим достоянием и с платой за предательство».

Это — психологическая живопись, воплощение душевных процессов, неведомое предшествующему искусству. Оно основывается на таком же познании человеческого характера, которое один из величайших писателей Италии, Макиавелли, в это же самое время положил в основу своего «Государя», — воплощение, объясняющее значительные, трагические и бурлескные события человеческой жизни не внешними, материальными обстоятельствами или вмешательством сверхъестественных сил, но влиянием, оказываемым психической данностью самого характера. Таким образом здесь был проложен путь, который вел в литературе к трагедии характеров — к Шекспиру и далее к Гёте и к Шиллеру.

Возбуждение, которым охвачены апостолы, погашается обликом Христа. Он спокоен как скала, его голова склонена, взор опущен, и протянутая рука словно бы повторяет слова: «Да, это так, это не может быть изменено». Он понимает, что творится в душе у каждого из окружающих, он знает, что происходит и что произойдет: Бог есть высшее знание.

«Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря» не были основными произведениями в числе тех, над которыми Леонардо работал во время своего первого пребывания в Милане. Главной работой, занимавшей его на протяжении более чем трех пятилетий, была конная статуя, заказ Лодовико Моро. В 1498 году она уже была гото-



Антонио Кастольди. Портрет Никколо Макиавелли, нач. XV в. Милан, Амброзианская библиотека



Неизвестный мастер. Лодовико Моро взывает к Мадонне, ок. 1480. Милан, Музей Польди-Пеццолли

ва в виде большой модели, но до отливки дело не дошло; политическая и военная катастрофа, постигшая Лодовико Моро, вынудила покинуть город и художника, а вскоре после этого модель погибла. К счастью, сохранилось множество этюдов и набросков к ней; благодаря остроумной реконструкции, выполненной на основе этого материала Меллером\*, мы знаем ее облик, и поскольку на основании всех данных речь идет о произведении, обладающем особо важным значением для всей истории искусства, мы можем детально рассмотреть его.



Леонардо да Винчи. Набросок для памятника Лодовико Сфорца, 1488–1489. Лондон, Британская библиотека

Памятник не был сразу задуман в окончательной форме, Леонардо долго колебался между различными решениями, основные мотивы которых мы находим в одном рисунке в Виндзоре. Мы видим здесь лошадей: одну — идущую шагом, другую — скачущую, затем лошадь, устремляющуюся вперед, лошадь, которую осаживает всадник, и, наконец, всадника, сражающегося с поднятым оружием. Эти пять вариантов представляют собою общий план тех решений, которые мыслились художнику во время работы, они постоянно встречаются в его рисунках, но здесь можно наблюдать и определенное развитие замысла.

На самую раннюю стадию работы указывает, по-видимому, рисунок из Виндзора, выполненный сангиной и обведенный пером, с решением, еще обнаруживающим сильное влияние памятника Коллеони, доказательством чего служит хотя бы фигура всадника, застывшего в стременах. Это решение искусство кватроченто переняло у Античности; наиболее существенной отличительной его чертой является то, что оба тела — всадника и коня — изображались в состоянии либо покоя, либо мощного порыва, что позволяло скульптору развернуть перед зрителем игру сил в наглядной уравновешенности. Двуединство мотива всадника и коня служило, по существу, залогом сочетания двух масс — горизонтальной и вертикальной, так что проблема группировки сводилась к простейшей формуле, казавшейся, так сказать, разрешением проблемы архитектоники, на чем, несомненно, основывается особо значительное монументальное воздействие памятника Гатгамелате. Теперь же эпоха Леонардо тре-



Рафаэль Сене Перетс. Памятник Бартоломео Коллеони. Венеция. Нач. XX в.

\* В немецком издании здесь дается ссылка на источник: *Simon Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzastatue // Jahrbuch d. k. Preußischen Kunstsammlungen. XXXVII. 1916. 213 ff.*

бовала большего: не только суммирования тел в соответствии с простым тектоническим принципом, но и сочетания его с формальным единством и захватывающим воздействием. С этой точки зрения все старые решения обладали серьезным недостатком. Таковым, например, было резкое столкновение вертикали и горизонтали: диссонанс в формальном единстве. Между спиной всадника и крупом коня возникал пустой четырехугольник (Леонардо попытался кое-как заполнить его одеянием всадника), так что в силуэте группы создавалась дыра, и это также воспринималось как диссонанс. Затем требования большого стиля заключались в том, что человеческая фигура непременно должна быть господствующей не только изначально, как преобладающая сила, но и в зримом проявлении. Однако тело лошади несравненно больших размеров, чем человеческое, и эта диспропорция ощущается еще сильнее благодаря тому, что основной позицией обзора памятника является профильная, при которой всадник кажется еще более незначительным. И, наконец, достаточно указать, что общий контур группы не обладает цельной, гармонической линией.

Прежде всего Леонардо попытался устранить эти недостатки. В другом эскизе мы видим, что художник все увереннее поднимает голову лошади, благодаря чему не только линия ее шеи становится красивее, но и форма в целом — более единой. Следующий шаг вперед состоит в том, что художник помещает под задней поднятой ногой черепаху, а под передней — опрокинутую вазу; этот замысел, вероятно, преследовал не только создание опоры, ибо он способствовал к тому же совмещению форм и повторял легким отзвуком прекрасную линию головы. Подобно этому находит объяснение и властный жест откинутой назад руки всадника. Рука частично заполняет мертвое пространство и смягчает контраст между вертикалью и горизонталью, поскольку она расположена параллельно главной оси тела коня и позволяет достичь внешнего равновесия между нею и всадником. Одновременно благодаря этому создается контрапост движению лошади вперед, и всадник развернут почти в анфас, так что масса тела лошади уже не подавляет его; энергичный жест вносит духовную и драматическую ноту, создает усиление композиции, которое, безусловно, было чрезвычайно желанным для скульптора.



Леонардо да Винчи. Эскиз лошади.  
Виндзорский кодекс, ок. 1490.  
Лондон, Британская библиотека

Это эмоциональное усиление могло привести Леонардо к тому, чтобы под конец совершенно отказаться от мотива шагающей лошади. Новый мотив состоит в том, что всадник пронесится над поверженным врагом. Он был известен уже в Античности, где тело павшего служило статической опорой для лошади; Леонардо, быть может, склонился к этому решению под влиянием античных камней. Этот мотив обладал большим формальным достоинством, постепенное раз-

витие которого мы также можем проследить. В прекрасном рисунке серебряным штифтом в Виндзоре конь поднят на дыбы, всадник теснее сливается с ним; однако фигура врага, лежащего на земле, еще не обладает формальной функцией, она является лишь опорой, как в Античности, и предметным объяснением мотива в целом. В рисунке из Британского музея все становится еще более мощным — не только формы, но и движения: голова коня повернута назад, всадника — вперед. Как в фигуре Мадонны из «Поклонения волхвов» (в отдельной замкнутой форме), так и здесь в замкнутой группе тел внутренняя пластическая жизнь усилена в высшей степени, и в то же время общая форма стала упорядоченнее, что еще сильнее сказывается на воздействии. Следующий шаг в преобразовании мотива состоял в том, что всадник изображается сражающимся: он заносит оружие над поверженным врагом, вследствие чего между ними создается эмоциональный контакт. Таким образом, в группу теперь включены три



Леонардо да Винчи. Ноги лошади.  
Наброски, 1485–1495. Будапешт,  
Музей изобразительных искусств

фигуры, и оба человеческих тела создают совершенное равновесие по отношению к массе тела коня. Горизонтальная ось последнего становится благодаря прыжку диагональной, лучше сочетающейся с линиями фигур. Тело павшего врага заполняет пустое пространство между землей и телом вздыбленного коня и образует вместе со всадником другую диагональ, приобретающую благодаря грозно поднятому над головой оружию господствующую роль, что уже приблизительно намечено в эскизе на листе с пятью всадниками. На этой

стадии новая концепция проблемы достигает своей кульминации (в высшей степени вероятно, что она и была положена в основу окончательного проекта). Тела здесь полностью сжаты в формально сбалансированном единстве, в котором пульсирует — как пластически, так и духовно — драматическая жизнь, по сравнению с которой все предшествующие изображения всадников, не исключая и античные, кажутся робкими попытками.

Чудо состоит в том, что это развитие, которое должно было бы показаться столь абстрактным и академическим, во всех своих фазах сочетается с интенсивным изучением природы. Художник не довольствовался компоновкой фигуры одной скачущей лошади, пользуясь при этом этюдами с натуры или своим знанием формы, подобно тому как Донателло изобразил идущую лошадь; число набросков лошадей во всевозможных позах и аллюрах, начиная от спокойной рыси и кончая бешеным галопом, доходит у Леонардо до сотни, и им художник был обязан не только тем, что его изображения в анатомическом отношении были выполнены точнейшим образом, но и тем, что он смог — как никто другой прежде — запечатлеть мгновенные проявления. В своей черновой работе Леонардо не ограничивался одними лишь рисунками — наряду с ними создавались маленькие скульптурные модели, причем некоторые из них вырезаны из дерева неопытной рукой. Разумеется, что и эти модели не в состоянии заменить нам законченное произведение.

Должно быть, художник испытал тяжкое потрясение, когда ему пришлось оставить в Милане незавершенным и обреченным на гибель итог шестнадцатилетнего труда. И все же плоды этой работы не были полностью потеряны. Четырьмя годами позже Леонардо представилась возможность реализовать идеи и формы, которыми его дух обогатил эту работу — правда, не в скульптуре, а в живописи. Он получил от Синьории своего родного города заказ изобразить на стене большого зала в палаццо Веккьо битву при Ангиари. Он начал работу в 1503 году, сперва — на картоне в натуральную величину, а затем и саму фреску, но еще до окончания ее он покинул Флоренцию. С течением времени фреска погибла, а затем бесследно исчез и картон, остававшийся в зале и на протяжении столетия восхищавший флорентийских



Леонардо да Винчи. Эскиз для «Битвы при Ангиари». Виндзорский кодекс, 1503—1504. Лондон, Британская библиотека

художников и бывший для них объектом изучения. Помимо нескольких черновых набросков Леонардо ущерб компенсирует копия Рубенса, которая, по-видимому, добросовестно передает оригинал.

Рассматривая композицию, мы видим, что здесь повторяется в самых различных вариантах развитие мотива всадника. Это — ситуация, аналогичная той, что была у Микеланджело, также вынужденного фиксировать пластические образы своей фантазии в живописи — в Сикстинской капелле и в сценах Страшного суда. Если в искусстве предшествующего периода изображение битвы было удобным предлогом продемонстрировать как можно больше фигур в изобилующей деталями обстановке, то Леонардо ограничил число фигур четырьмя всадниками и тремя пешими воинами, сражающимися за знамя: он заменил предметную иллюстрацию художественной концентрацией. Излишнее пространство было полностью устранено, все зиждилось на твердой основе — в мотивах еще более замкнуто, в движении еще сильнее, чем в набросках к памятнику Сфорца, — и так спаянно и завершено, что продолжение сцены с любой сторо-

*Питер Пауль Рубенс. Копия фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари», ок. 1603. Париж, Лувр*



ны абсолютно не мыслимо. В этой нерасчлененной массе драматическое напряжение усиливается до уровня чудовищного неистовства — «*razzia bestialissima*», как выразался сам Леонардо; с огромной мощью и в мгновенной смене событий здесь протекает столкновение сильнейших аффектов, пластические формы динамичны до такой степени, что они кажутся вращающимися, и все это воссоздано отнюдь не с помощью импрессионистических намеков, но в непревзойденной пластической вещественности. С беспрецедентной смелостью фигуры всадников поставлены наискось по отношению к пространству изображения, пластические формы скачкообразно выступают вперед и убегают вглубь, образуя контрасты, и это создает глубинный объем, взрывающий границы живописи, — кажется, словно живопись превратилась из плоскостного искусства в рисованную пластику.

Почему это произведение не было закончено? И здесь Леонардо подстерегала трагическая судьба. Год спустя второму художнику было поручено вступить в состязание с Леонардо и написать на противоположной стене зала другую батальную композицию. Когда картон молодого Микеланджело был выставлен на обозрение, у Леонардо, по-видимому, пропало желание продолжать работу над своим произведением. Он должен был, вероятно, сказать себе самому, что он проиграл состязание не из-за абсолютно большего мастерства младшего собрата, но потому, что творение Микеланджело полностью соответствовало велениям эпохи. Именно это произведение было окончательным отказом от натурализма, из которого развивалось творчество Леонардо.

Так художник во второй раз покинул родину. Однако старые идеи по-прежнему занимали его. В Милане он трудился над второй конной статуей, которая должна была украсить гробницу маршала Джан Джакомо Тривульцио\*. Но и эта статуя не была выполнена. Мы обладаем лишь немногими предварительными набросками к ней; решение уже созрело, так что черновики в основном относились к общему плану. Зато сохранилась маленькая бронзовая модель в Будапештском музее, непревзойденная, совершен-



Леонардо да Винчи. Эскиз для памятника. Виндзорский кодекс, 1508—1510. Лондон, Британская библиотека

\* Джан Джакомо Тривульцио (1465—1518) — миланский аристократ, командовавший французскими войсками при взятии Милана (1499).

ная композиция и почти барочная мощь форм которой должны показаться нам как бы завершением этого развития. Завершением в полном смысле слова, ибо не последующее время, но только XVII столетие вновь обрело понимание этого способа формообразования, в котором большой стиль сочетался с мировоззрением натурализма.

Еще два произведения были созданы в этот флорентийский период — произведения, оказавшиеся итогом не только всего развития Леонардо, но — до известной степени — и итогом более чем трехвековой эволюции западноевропейского искусства: картон «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» и портрет Моны Лизы дель Джокондо. Картон предназначался для будущей картины главного алтаря церкви Сантиссима Аннунциата. Когда он был готов, его выставили на обозрение в церкви на некоторое время, и вся Флоренция, по словам Вазари, совершала туда паломничество, чтобы видеть это чудо. Художник позднее взял картон с собой во Францию, где тот исчез бесследно; мы обладаем лишь тремя более поздними копиями, наиболее известная из которых находится в Лувре, и другим картоном, оригиналом, демонстрирующим ранний вариант этой же темы и относящимся, по-видимому, еще к миланскому периоду. Помимо этого имеется еще ряд картин, которые прямо или косвенно восходят к этому изображению.

Этот необычайный мотив, довольно редко встречавшийся в Италии, в то время как на севере он использовался чаще, был, вероятно, избран Леонардо по той причине, что он предоставлял ему возможность объединить три фигуры самым тесным образом в единую замкнутую группу. Это решение обнаруживает взаимосвязь с предшествующими произведениями мастера и совершенно изумительную последовательность его развития. В «Поклонении волхвов» центральные фигуры соединены на плоскости с помощью треугольника; в «Мадонне в гроте» они объединяются в трехмерную пирамиду, хотя еще несколько неплотно; в отдельных группах «Тайной вечери» и в лондонском картоне фигуры сосредоточены на плоскости рядом друг с другом наподобие рельефов; во флорентийской же «Святой Анне» фигуры располагаются одна за другой в пространстве, пирамидальная композиция аналогична использованной в «Мадонне в гро-





Леонардо да Винчи. Эскиз «Святой Анны с Марией и младенцем Христом», 1501–1506. Венеция, галерея Академии

те», но гораздо прочнее спаяна: единое округлое тело, состоящее из трех фигур. В небольшом пространстве — величайшая динамика содержания и вследствие этого — предельное усиление воздействия! Не с помощью величия или совершенства фигур и их пропорций, но с помощью этой силы динамического впечатления, подчиненной прочному единству, изображение переносится из повседневной действительности в сферу всеобщей художественной значимости. Здесь снова властвует непреложность замкнутого объема, как некогда в готике; но в то время как там эта непреложность была изначально обусловлена тектоническими праэлементами — статуарным блоком и столбом, — здесь художник по доброй воле опирается на нее, для того чтобы дисциплинировать хаос явлений. Так он околдовывает зрителя динамической жизнью. Это относится не только к композиции, но и к отдельным фигурам, в которых отражается не повседневная реальность, не духовная абстракция и трансцендентная красота, но также и не идеализация физических форм. Мария — не богиня, не божественная отроковица, но женщина в расцвете красоты, в цветении естественной женственности — и при этом она наполнена биением душевной жизни, отблеском юной свежести, динамикой и жизнерадостностью — душевными свойствами, благодаря которым человек не уподобляется божеству, но сам предстает перед нами идеализированным как духовная индивидуальность в интенсивном жизненном проявлении. Мария — идеальный тип, в котором телесные и духовные особенности сливаются в высшую гармонию, и это не античная норма, а скорее, давний готический идеал Пресвятой Девы, обогащенный, однако, тем познанием форм и природы и тем познанием душевной жизни, которым мы обязаны развитию искусства в эпоху Возрождения.

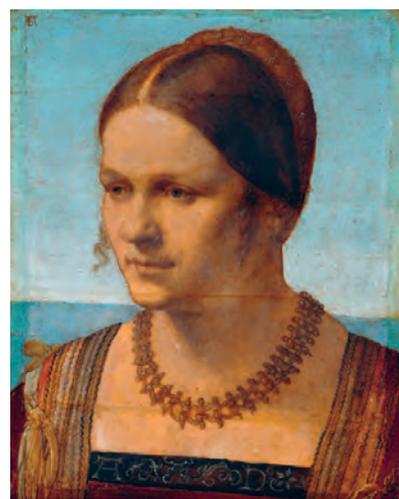
В этих факторах кроется также ключ к знаменитому произведению Леонардо — портрету Моны Лизы. Здесь изображена молодая неаполитанка, жена знатного флорентийского горожанина Франческо дель Джокондо; об ее жизни и дальнейшей судьбе ничего более не известно. Она изображена сидящей в кресле на террасе, в три четверти, лишь голова слегка повернута к зрителю. Как и все произведения Леонардо, картина эта плохо сохранилась.

Слава портрета основывается на его одухотворенности. В нем видели изображение женщины, чья

◀ Леонардо да Винчи. Святая Анна с Марией и младенцем Христом, между 1500–1513. Париж, Лувр

пленительная улыбка одновременно привлекала и отталкивала, обнажала непостижимые бездны женской души, вызывала сравнение с кошкой, казалась принадлежавшей отравительнице, и в то же время воздействовала вкрадчиво-нежно и околдовывающе — словом, целые романы были построены на этой улыбке. Но это — фантазии журналистов; Леонардо был далек от психопатологии. Прежде всего мы вообще должны задать вопрос — насколько здесь развито психологическое проявление индивидуального характера. При передаче физического облика явное отступление от индивидуального сходства совершается во имя приближения к некоему общему типу, который предстает перед нами во всех женских персонажах у Леонардо в различных вариациях и который в своих истоках может быть прослежен вплоть до мастерской Верроккьо. Но не противоречит ли подобное представление о типическом тому, что мы говорили о натурализме Леонардо — его требованию, чтобы искусство изображало многосторонность человеческой личности? Несомненно, противоречит — до некоторой степени; но это противоречие коренилось во всем творчестве Леонардо. Известно, что он на протяжении всей жизни пытался представить прекрасные пропорции человеческого тела посредством несложных чисел и правил; подобно тому как он в исследовании природы стремился постичь законы естественных явлений, так и здесь он исходил из убеждения (разделявшегося также и Дюрером и абсолютно соответствовавшего кругу

► Леонардо да Винчи. Мона Лиза, между 1503—1516. Париж, Лувр



Альбрехт Дюрер. Портрет венецианской женщины, 1506. Берлинская картинная галерея

Чарльз Лемуан. Студия Леонардо да Винчи, 1845. Париж, Национальная библиотека



идей эпохи кватроченто), что красота зиждется на определенных правилах, использование которых преобразует модель в идеальный тип. Мы вообще могли наблюдать повсюду, как художники этого нового поколения противопоставляют решения, обусловленные этой концепцией, простым этюдам природы и модели, что относится также и к портретам, в которых значение придается не только тому, чтобы добросовестно воспроизвести с натуры черты какой-нибудь флорентийской дамы, но и сочетать при решении этой задачи портрет с определенным типом женской красоты и грации. Поэтому для нас безразлично, писал ли художник точный портрет Моны Лизы по той причине, что она действительно приближается к его представлениям об этом типе, или же он произвольно изменил ее черты и идеализировал их. Но типичным было также и одухотворение модели, знаменовавшее в большей степени отвлеченную формулу, чем передачу индивидуального своеобразия, — формулу, которая в известной мере наблюдалась во всех юных фигурах у Леонардо, стала впоследствии их непременным атрибутом и превратилась в штамп у учеников и подражателей мастера.

Следовательно, абсолютно неверно также искать в этом портрете психологические воззрения, которые во всей их утонченности принадлежат лишь XIX столетию; однако большой прогресс заключается в том, как здесь рассматриваются отношения между телом и духом, — прогресс, берущий начало в характерных типах «Тайной вечери». Источник, заслуживающий доверия, рассказывает, что в те дни, когда прекрасная дама позировала Леонардо, он неусыпно заботился о музыке, танцах и веселом обществе поблизости — для того чтобы ее душа сохраняла ясность и чтобы устранить отпечаток скуки и оцепене-



Леонардо да Винчи. Мона Лиза, между 1503—1516. Париж, Лувр. Фрагмент



ния, столь часто присущий моделям. Из этого сообщения явствует, чему именно придавал значение Леонардо: безжизненность простой передачи модели должна была сгладиться посредством одухотворения — не определенной характерной чертой, но психической динамикой вообще, противопоставлением одушевленной формы неодушевленной, вследствие чего особенно подходящей для этой цели казалась передача некоего мимолетного выражения в чертах лица модели, каковым и являлась беглая нежная улыбка. Отнюдь не впервые в искусстве на протяжении всей его истории улыбка оказывалась объектом воплощения; можно было бы даже сказать, что это случалось слишком часто. Мы находим ее в греческом искусстве на заре его возникновения и в пору наивысшего расцвета, мы находим ее и в готическом искусстве в XII и XIII столетиях; она постоянно обладает сходной функцией, хотя в нее вкладывают различное содержание. Она означает акцентирование противоположности между телом и душой и выражает: в статуях фронтона храма в Эгине — характерную черту победоносного героя, раненого и умирающего, но продолжающего улыбаться, и это — божественная улыбка, отражение суверенности человеческой судьбы, преграда, воздвигаемая между Богом и человеком; в эпоху ранней готики улыбка — символ приветливости юных фигур, то есть — символ альтруистического отношения к зрителю; но в обоих случаях улыбка представляет собою нечто обусловленное определенным назначением, и поэтому она воздействует как маска. Улыбка Моны Лизы — нечто абсолютно спонтанное, снимающее жесткость оболочки человеческого лица и превращающее его в отражение той переменчивой, неопределенной вибрации, которой наполнена юная духовная жизнь. Писатель, откровенно сказавший, что неизвестно, что же выража-

*Реконструкция западного  
и восточного фронтонов храма  
Афайи. Furtwängler A. Aegina. Das  
Heiligtum der Aphaia. Munich, 1906*



ет эта улыбка, был совершенно прав. Другой автор сравнил ее с водой, на которой легкий ветер поднял зыбь. То была, без сомнения, первая попытка изображения естественно-духовного элемента, не обусловленного этически. Леонардо добился благодаря этому такого оживления внешнего облика, по сравнению с которым все предыдущие портретные изображения кажутся мумиями.

Этой же цели служит и композиция. До тех пор, пока высшую достоверность при воплощении конкретной модели рассматривали как главную задачу искусства, изображение сводилось к передаче наиболее характерных черт (настолько, насколько это было возможно), и модель изображали в максимально достижимом покое. Большинство портретов эпохи кватроченто изображают человека погрудно. Однако здесь следовало добиться большего — общего впечатления, которое не могло быть дифференцировано в погрудном портрете так, как в поколенном портрете или в изображении в полный рост. Достоин восхищения то, как рассчитаны все детали общего впечатления в портрете Моны Лизы. Наиболее разительно это проявляется в пейзаже. Вельфлин обратил внимание на то, что пейзажу свойственна иная степень реальности, чем фигуре. Отнюдь не потому, что он менее проработан; но в то время как в искусстве эпохи кватроченто (а также и в ранних произведениях Леонардо) каждая деталь отделана с максимальной четкостью, здесь необычайный горный ландшафт предстает перед нами скорее как плод фантазии, как сказочная страна, лишь основные контуры которой воспринимаются в туманной дали. Чтобы достичь возможности изображения подобного ландшафта, Леонардо использует то же композиционное средство, что и Ян ван Эйк в «Мадонне канцлера Роллена»: он располагает фигуру на высокой террасе. Благодаря этому не происходит нарушения перспективы, ландшафт создает нейтральный фон, одновременно являющийся отрезком неограниченного бесконечного пространства. Подобно этому и одеяние отходит на второй план. Темное платье из тонкой ткани струится многочисленными мелкими складка-



Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена, ок. 1435. Париж, Лувр

ми: здесь не следовало создавать мощную драпировку, могущую соперничать с одухотворенными формами тела. Одевание мягко моделировано с помощью теней и полутеней, частично сочетающихся с фоном: так создается обрамление для обнаженных частей тела — для лица и для рук. Но, после того как художник создал для них этот темный фон, он мог сообщить их пластичности бесконечное обилие нюансов. Так понятие художественной истины наполняется здесь новым содержанием с помощью того уровня чувственной образности, который не был достигнут ни одним художником как в античную эпоху, так и в Новое время.

*Леонардо да Винчи. Тобитас и Ангел, между 1470 и 1475. Лондонская национальная галерея*





Портрет Моны Лизы знаменует в этом смысле кульминацию творчества Леонардо. И в то же время он является высшим достижением на пути к решению проблемы, бывшей в течение трех столетий в центре внимания европейского искусства, начиная с готической эпохи. Мы могли бы охарактеризовать эту проблему в двух словах: истолкование вселенной в свете субъективного познания, с одной стороны, и с другой — истолкование духовной индивидуальности. Эпоха Возрождения знаменовала новый рубеж в процессе овладения этой проблемой; она выработала мерилло естественной закономерности в изображении отдельных явлений, развиваясь в сфере рационально-

*Леонардо да Винчи. Благовещение, ок. 1472. Флоренция, галерея Уффици*



го познания, опыта, методичных исследований. При этом на определенной фазе развития проблема «человек» отступила на второй план. Леонардо вновь объединил оба направления: как мыслитель он продолжил точные исследования окружающего мира, искусство же даровало ему глубокое проникновение в сферу духовных сил, стоящих над материальными явлениями. Но эти силы были обоснованы им уже с помощью не метафизических данностей, как в средневековую эпоху, но естественной духовной жизни.

То, как Леонардо преодолел период готического и ренессансного натурализма, означает кульминацию этого периода и в то же время — мост к новой

фазе его развития. Однако движущие силы истории действовали отнюдь не так, как мыслили наивные прагматики XIX столетия: не в неразрывной цепи причин и следствий, не в процессе чередования влияний, заимствований, взаимосвязей, но посредством бесчисленных и внезапных преобразований. В то самое время, когда натуралистическое искусство достигло этой кульминации, в Италии неожиданно приобрел господствующее положение формальный идеализм, и Леонардо оказался представителем вчерашнего искусства. Он сделал из этого выводы и переселился в страну, бывшую родиной натурализма, соответствовавшего пониманию Леонардо, переселился к тому королю, который был последним венчанным представителем духовной культуры, являвшейся колыбелью творчества Леонардо.



*Памятник Леонардо да Винчи.  
Милан, площадь Ла Скала*

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	5
<b>I. НОВОЕ ЕВАНГЕЛИЕ .....</b>	<b>11</b>
<b>II. «ОТЦЫ ЦЕРКВИ» ВОЗРОЖДЕНИЯ .....</b>	<b>63</b>
1. Мазаччо .....	65
2. Брунеллески .....	90
3. Донателло .....	115
4. Другие современные направления .....	125
<b>III. IN PARTIBUS .....</b>	<b>143</b>
1. Произведения Донателло после 1430 года .....	146
2. Флорентийские мастерские .....	181
<b>IV. РЕФОРМА .....</b>	<b>205</b>
1. Леонардо и его «Поклонение волхвов» .....	207
2. Другие течения этого периода .....	221
3. Позднейшие произведения Леонардо .....	266

*Научно-популярное издание*

Макс Дворжак  
ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА  
В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ  
*Курс лекций*  
Том 1 XIV И XV СТОЛЕТИЯ

**Генеральный директор издательства С. М. Макаренков**

Шеф-редактор *Т. Соловьёва*  
Ведущий редактор *Н. Алексеев*  
Ответственный редактор *У. Летова*  
Художественный редактор *Ю. Прописнова*  
Корректор *Л. Виноградова*  
Макет и верстка *Е. Саламашенко*

Подписано в печать 27.08.2021.  
Формат издания 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 24,7. Тираж 1500 экз.  
Заказ № .

Издательство «Пальмира».  
197183, Санкт-Петербург, Сестрорецкая ул., д. 8, лит. А, пом. 19-Н.

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик».  
109147, Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23.  
[www.ripol.ru](http://www.ripol.ru)

Отпечатано в филиале АО «ТАТМЕДИА» ПИК «ИделПресс»,  
420066, г. Казань, ул. Декабристов, д. 2.

12+

Знак информационной продукции согласно  
Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ