



П

МАКС ДВОРЖАК

ИСТОРИЯ
ИТАЛЬЯНСКОГО
ИСКУССТВА
В ЭПОХУ
ВОЗРОЖДЕНИЯ
XVI СТОЛЕТИЕ



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

Max Dvořák

GESCHICHTE
DER ITALIENISCHEN
KUNST
IM ZEITALTER
DER RENAISSANCE

Akademische Vorlesungen

BAND II DAS XVI JAHRHUNDERT

Макс Дворжак

ИСТОРИЯ
ИТАЛЬЯНСКОГО
ИСКУССТВА
В ЭПОХУ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Курс лекций

Том II XVI СТОЛЕТИЕ



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 II Das XVI Jahrhundert

Перевод с немецкого и комментарии И. Е. Бабанова

Иллюстрации на с. 182–184, 187, 190–191, 324 — shutterstock.com

Издание второе, исправленное

Дворжак М.
Д24 История итальянского искусства в эпоху Возрождения : Курс лекций : Т. 2. XVI столетие / Макс Дворжак ; [пер. с нем., коммент. И. Бабанова]. — М. ; СПб. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2022. — 368 с. : ил. — (Серия «История искусства»).

ISBN 978-5-386-12883-8

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

УДК 7.034
ББК 85.103(3Итал)

ISBN 978-5-386-12883-8

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



I

ВЫСОКОЕ
ВОЗРОЖДЕНИЕ



Период истории итальянского искусства, относящийся приблизительно к 1500—1550 годам, принято называть Высоким Возрождением и рассматривать его как кульминацию эпохи Возрождения. Последнее, разумеется, относится лишь к первой половине этого периода: во второй его половине уже предполагается начало упадка искусства Возрождения. «Лишь очень узкая кромка горного хребта составляет вершину, — пишет Вёльфлин. — После 1520 года не возникло, пожалуй, ни одного произведения, безукоризненно чистого по стилю». В основе этого тезиса лежит не столько понимание реальных движущих сил эволюции, сколько догматическая идея. Если же отказаться от подобной концепции стиля (что едва ли нуждается сегодня в обосновании), то положение дел представится иным. В таком случае искусство чинквеченто покажется нам не просто продолжением и завершением искусства предшествующего периода, но движением по иному пути и чем-то принципиально новым. К тому же искусство это неоднородно, оно представляет собою итог различных течений и направлений — разительный контраст по сравнению с относительным единством искусства кватроченто. И наконец, в то время как Возрождение в XV столетии было, по существу, явлением итальянским, национальным, отныне речь идет о новых духовных силах, действующих во всей западной культуре. Характерной чертой этого замечательного периода является деятельность чрезвычайно крупных творческих индивидуальностей — подобной плеяды не найти в любой

другой эпохе. Микеланджело, Рафаэль, Корреджо, Тициан в гораздо большей степени лично и непосредственно определяли ход эволюции, нежели художники XV столетия, которым — несмотря на все индивидуальные различия — мнилась более или менее общая цель. Таким образом, наше внимание, естественно, сосредоточивается на этих ведущих творцах.

МИКЕЛАНДЖЕЛО



Даниеле да Вольтерра. Портрет Микеланджело Буонарроти, ок. 1544. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Крупнейший художник на исходе кватроченто, Леонардо словно бы синтезировал в своем творчестве прогрессивные устремления целого столетия; наряду с этим он был гением, искусство которого высоко вознеслось над его временем и проложило пути, освоенные лишь последующими поколениями. Мастерство Леонардо достигло полной зрелости сравнительно поздно, в последние годы XV столетия, и при этом — вдали от родины художника, в Милане. Когда же Леонардо пришлось покинуть Милан, он вернулся во Флоренцию, убежденный, несомненно, в том, что займет там главенствующее положение. Однако Леонардо недолго пробыл на родине; разочарованный, он во второй раз покинул Флоренцию, ибо вынужден был осознать, что его искусство уступает место

новому искусству, а его слава — славе молодого мастера. Леонардо был побежден в состязании с Микеланджело не потому, что он абсолютно, *sub specie aeternitatis*^{*}, был ниже его, но потому, что искусство Микеланджело знаменовало новое время, олицетворяло совершенно новое идейное направление и пре-

* С точки зрения вечности (лат.).

следовало иные художественные цели, чем те, с которыми было связано искусство Леонардо.

Мне хотелось бы пояснить эту мысль на примере юношеских произведений Микеланджело. При этом я хочу начать не с первых работ скульптора, а с произведения, которое завершило период его юношеского развития и принесло Микеланджело славу первого художника среди его современников-итальянцев: со статуи Давида. Примечательно, что слава Микеланджело, подобно славе Донателло, началась с произведения, созданного по заказу флорентийского соборного попечительства. В 1461 году попечители строительства предложили Агостино ди Дуччо, заурядному скульптору, выполнить для собора большую статую Давида. Дуччо не справился с работой и испортил глыбу мрамора, оставшуюся лежать во дворе строительной мастерской при соборе до тех пор, пока в 1501 году не было решено вернуться к ней и — пусть даже и не для первоначальных целей — подвергнуть ее обработке. Эту задачу взял на себя Микеланджело, и, когда в 1504 году статуя была завершена, на совещании решили поставить ее перед дворцом Синьории в качестве символа города и свидетельства непреклонной воли к его защите от всех врагов. Открытие статуи явилось великим событием, и мнение о том, что она превосходит все скульптурные произведения Античности, стало всеобщим.

Это изумление перед достижением Микеланджело могло бы удивить нас, если вспомнить, что до него подобный сюжет был столь мастерски воплощен великими флорентийскими скульпторами Донателло и Верроккьо. Однако именно сравнение с их произведениями позволит нам понять, насколько новым оказалось восприятие Микеланджело, — а это гораздо сильнее должно было быть осознано его современниками, поскольку для нас подобные различия делаются менее заметными вследствие временной дистанции. Хотя и «Давид» работы Донателло также испытал сильное влияние античного искусства, он все же был обусловлен традиционным библейским и христианским толкованием: отрок, победивший великана по Божьему велению, благодаря чуду. Крестьянский мальчик, изображенный Донателло, хотя и полностью развит физически, однако у него по-детски нежные формы и детские эмоции — он смущенно улыбается

*Микеланджело Буонарроти.
Давид, 1501–1504. Флоренция,
Академия изящных искусств*



*Донателло. Давид, 1430.
Флоренция, Национальный музей
Барджелло*





Микеланджело Буонафротти.
Давид, 1501–1504. Фрагмент.
Флоренция, Академия изящных
искусств

под взглядом ликующей толпы и кажется не понимающим смысла всего происшедшего. «Давид» работы Верроккьо — благородный отрок, прирожденный принц, породистый и утонченный, с хрупкими конечностями, и вследствие этого его деяние представляется сказочным чудом. Давид у Микеланджело — герой, здесь отроческое начало выражено в героических формах. Никто не должен был усомниться в том, что герои Ветхого Завета — подобно Ахиллу или Гераклу — были способны собственными силами, без чужого содействия, совершать подвиги. Лишь узкие бедра высокой фигуры указывают на юношеский возраст; мускулы, кисти рук и ступни принадлежат мужчине, который физически в состоянии выдержать битву с великаном. Были критики, находившие подобное несоответствие чудовищным. Но изменение восприятия скульптора проявляется не только в формах тела, но и в осанке героя. Это уже не подросток, дерзко и неожиданно совершивший нечто великое, — это целеустремленный борец, который пристально и со знанием дела рассматривает своего врага, уверенный в том, что он окажется сильнейшим, и в том, что он столь же бесстрашно выступит против любого другого противника.

Но и новизна художественного воплощения была не менее значительной, чем различие в толковании библейского сюжета. Обнаженная человеческая фигура на протяжении всего XV столетия была основным объектом при изучении природы, мерилем достигнутого уровня в отражении природных зако-

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



номерностей и в передаче естественно-научных наблюдений. Если «Давид» работы Донателло был образцом художественного овладения этими закономерностями при воплощении телесных форм, а «Давид» работы Верроккьо — шедевром натуралистического, индивидуализированного восприятия, претворенного в портретность облика, то статуя Микеланджело преследовала иные цели художественного воздействия. Пожалуй, здесь можно было бы усмотреть некий кульминационный пункт воплощения обобщенных, усовершенствованных и возведенных на высшую ступень достижений кватроченто в овладении обнаженной натурой, если анализировать анатомическое совершенство тела и его пропорций, достоверность сочленений и углубленного знания формы, приводящих зрителя в изумление благодаря невиданному

*Микеланджело Буонафротти.
Давид, 1501–1504. Фрагмент.
Флоренция, Академия изящных
искусств*



дотолу, все превосходящему мастерству. Подобный подход, как неоднократно уже отмечалось, быть может, и верен до некоторой степени, учитывая в особенности общую идеальную тенденцию и дальнейшее развитие Микеланджело. Но решающей оказалась все же общая идеальная тенденция. Статуя далека от того, чтобы только суммировать естественно-научные наблюдения, и вообще в высшей степени сомнительно, чтобы обширные исследования *ad hoc**, как это было в обычае у предшественников Микеланджело, сыграли бы существенную роль при возникновении статуи. Не подлежит сомнению то, что само направление этих исследований было иным. Их целью являлось не единичное, портретное: нечего было и думать, что в этом отроке-гиганте представлена конкретная модель, это исключалось уже самой неоднородностью отдельных форм, вступающих в сочетание; здесь целью ставилась именно та идеальная универсальность, которой с самого начала руководствовался Микеланджело и в которой он обобщил свое знание природы.

Микеланджело не был первым среди тех, кто подобным же образом противопоставил себя натурализму кватроченто. Мы можем наблюдать аналогичное стремление у целого ряда художников: у Перуджино,

* Для данного случая (лат.).



Скульптурное изображение Донателло. Флоренция, Уффици



Микеланджело Буонафротти. Записовка с фрески Мазаччо «Уплата подати», ок. 1488

Донателло. Давид, 1430. Флоренция, Национальный музей Барджелло

у Фра Бартоломео, у Леонардо; в то самое время, когда создавался «Давид», во Флоренции уже работал и Рафаэль. Исчерпавшему себя в исследованиях природы искусству предшествующих поколений, которое эти художники воспринимали как неудовлетворительное измельчание, они противопоставляли стремление к духовному углублению и к идеализации или же искали эстетические нормы в насыщенных композициях, в классической завершенности и гармонии форм и пропорций. Из этого, без сомнения, исходил также и Микеланджело, но, однако, он придал этим стремлениям к идеальному стилю новое содержание. Едва ли можно говорить о его стремлении к красоте форм; Вёльфлин, как известно, подчеркивал явную уродливость статуи. Нам не найти здесь также и гармонии пропорций. Важнейшим здесь является исключительное и иррациональное начало, соответствующее конкретной идее: идее юного героя. Натурализм был мертв для ведущих творцов; но в то время как старшее поколение хотело преодолеть его, следуя по пути рационалистических норм или же нового, эмпирического познания, Микеланджело обнаружил большую зрелость, возвысив над рациональным началом — как меру всех вещей — художественную идею и художественную форму. Это вело его, с одной стороны, к готике, к Джотто,



Микеланджело Буонарроти.
Зарисовка двух фигур с фрески
Джотто в капелле Перуцци,
ок. 1488–1489. Париж, Лувр

Джотто ди Бондоне. Вознесение
Иоанна Евангелиста, 1320.
Флоренция, капелла Перуцци,
Санта Кроче



по произведениям которого он сделал много зарисовок в молодости, и к Якопо дела Кверча, последнему великому мастеру готического стиля в Италии, а с другой стороны — к Античности. Античность предоставляла Микеланджело не просто источник верности природе и ее законам — как его предшественникам, — но и образцы абсолютного мастерства, создавшего со-

вершенные художественные произведения и образы, не остающиеся в пределах естественности, а, напротив, выходящие за них, причем здесь, в отличие от средневекового искусства, эти пределы не остаются непознанными, но преодолеваются благодаря художественному усилению естественного начала и благодаря воззрениям, которые идеализируют и возвеличивают саму природу, обожествляют ее и выводят из обычных масштабов.

Таким образом, Микеланджело оказался первым среди художников Нового времени, обнаруживших основное противоречие между античным искусством и искусством своей эпохи, — и, отвернувшись от современного ему искусства, он добился не только частных формальных достижений, как его предшественники, но и полного понимания сути искусства и его отношения к природной естественности и к христианскому мирозерцанию. Это познание, подготовленное благодаря изучению коллекции Медичи во Флоренции, позволило ему достигнуть в Риме зрелости. Здесь он — наряду с «Пьетой», возникшей по церковному заказу и, по существу, еще соответствующей старому стилю, к чьим совершеннейшим творениям



Микеланджело Буонафротти. Пьета, ок. 1530—1536. Вена, Альбертина



Микеланджело Буонафротти. Пьета, 1498—1499. Ватикан, собор Св. Петра



Микеланджело Буонарроти.
Вакх, 1496—1497. Флоренция,
Национальный музей
Барджелло

она принадлежит, — создал также и «Вакха», первую со времени Античности скульптуру с языческой концепцией. В этой скульптуре он связал внешний натурализм, свойственный его эпохе, с дионисийским началом Античности — с тем именно содержанием, которому более всего противопоставлялось христианское начало. В этой нетвердо стоящей на ногах фигуре захмелевшего полнотелого распутника исключается всякая духовная связь со зрителем и со всей системой христианского мировоззрения. Дионисийское начало является исключительной основой замысла скульптуры, будучи монументально воплощенным в образе греческого божества и противопоставленным христианскому мировоззрению — богохульство, причем едва ли не без аналогии с эпохой пап-гуманистов.

Вполне возможно, что именно «Диоскуры» из Монте-Кавалло — помимо упомянутых ранних произведений Микеланджело — вели его к статуе Давида. Они могли сделать доступным для художника героический идеал и внушить ему мысль воплотить восхваляемую как героическую, возвышенную, до сверхчеловеческих пределов юношескую силу. Новизна здесь заключается в том, что Микеланджело использовал языческое мировосприятие при воплощении библейского сюжета, вследствие чего и сам проникся язычеством, возместив метафизическую причинность героичностью и положив в основу этого толкования образа свой художественный идеал, свое художественное божество, свое *sic volo, sic jubeo**. Он соответственно подчеркивает эту идею — так, как это обычно делалось в античном искусстве с подобными образами, — воплотив материальное начало посредством геркулесового телосложения, мощных конечностей и мускулов и сверхъестественных пропорций, причем Микеланджело, разумеется, опирался не на образы Праксителя, а на более поздние, послелисипповы. Одновременно он еще более усилил духовное начало, превзойдя в этом античных мастеров, у которых духовное состояние всегда находилось в гармоническом соотношении с физическим. Здесь же одно состояние контрастировало с другим. Подобно святому Георгию у Донателло, фигура юного героя выражает вызов при внешне спокойной позе. Голова его повернута в сторону и обращена к врагу. В левой

* Так хоч, так повелеваю (лат.).

Джованни Баттиста Пиранези.
Вид Пьяцца Монте Кавалло,
1750. Фрагмент. Париж,
Национальная библиотека
Франции



руке он держит мешок с пращой, в правой — ее рукоять; в следующее мгновение левая рука опустится, а правая напряжется и замахнется для броска. Итак — это переход от помысла к действию, момент наивысшего напряжения, которое выражается в чертах лица, в пронзительном взгляде, в нахмуренном лбе, в полных презрения складках у рта, обнаруживающих яростную, смертельную решимость. В этом контрасте между телом и духом и заключается огромный пафос фигуры; этот контраст был незнаком Античности и делал обоснованным мнение флорентийцев о том, что Микеланджело превзошел древних.

Таким образом, произведение это характеризуется в первую очередь двумя чертами: идеалистической тенденцией, которая к тому же направлена не к достижению естественной объективной закономерности, а к усилению эффекта воздействия, и суверенно и индивидуалистично игнорирует все преграды. Избранное Микеланджело направление могло быть, сле-

довательно, определено как индивидуалистический идеализм. Индивидуализм как основная черта характеризует, без сомнения, все христианское искусство и всю христианскую культуру; но в средневековую эпоху индивидуализм скорее пассивен, чем активен, произведение искусства обращено к каждой отдельной личности и требует от нее духовного сопереживания, благоговения и определенного склада мыслей. Начиная с XIII столетия этот христианский индивидуализм во все возрастающей степени наполнялся содержанием, основанным на объективном наблюдении; это содержание обогащалось от поколения к поколению и все более превращалось в объективную норму, пока наконец искусство не приблизилось полностью к античному идеалу красоты и совершенства, объективно воспринятому и независимому от субъективной духовной жизни художника и зрителя. От этого отвернулся Микеланджело. Он обратился к индивидуализму, но не к тому пассивному индивидуализму Средневековья, для которого искусство было выражением силы, стоящей над людьми и природой: отныне он сам, художник, подобно демиургу, основывается на достигнутом господстве над природой, возвышается над ней и предписывает законы ее художественного воплощения. В искусстве Микеланджело был первым, кто избрал тогда этот путь, а утвердить подобную тенденцию в других областях духовной жизни оказалось нетрудным. Яснее всего, пожалуй, это проявилось в той концепции политики, которая нашла наиболее выразительное воплощение в произведениях Макиавелли: политика должна быть произведением искусства, ее основой является исчерпывающее знание людей и ситуации, причем властитель использует их не для того, чтобы им руководили объективные интересы в сочетании с этическими теориями, но для того, чтобы руководить людьми так, как требуют того его интересы, его воля. Повсюду начинает выявляться новый тип руководителей, людей, противопоставляющих древним традициям свое сознание, свое понимание обстановки и разрывающих цепи, которыми сковывает полный расцвет творческих сил человека сложная система средневекового релятивизма, согласно которой все мирские ценности обладают значением лишь в качестве переходного этапа к потусторонним. По отношению к искусству это означало, что то уравнение его

в правах с эмпирической наукой, в котором искало спасения кватроченто, с тем чтобы выделить искусство в автономную сферу деятельности в рамках христианского мировоззрения, должно было смениться возвышением искусства в чисто творческую сферу. Для Микеланджело искусство было не профессией, но свободной духовной деятельностью, он оставался аристократом (кем и был по рождению), который из внутренней потребности — ибо такова была его воля — трудился как художник.



Этот новый тип художника был вынужден с самого же начала резко противостоять предшествующему. Должно быть, это и послужило подлинной, хотя и неосознанной причиной антипатии и презрения — чувств, которые Микеланджело испытывал по отношению к Леонардо в юности и которые позже вылились в открытые оскорбления.

Эта борьба должна была теперь разрешиться в художественном плане, причем поистине на флорентийский лад: в соревновании на глазах у всего города. Предметом этого соревнования стали два изображения битвы, предназначавшиеся для украшения зала Большого Совета во Дворце Синьории. Леонардо начал работу в 1503 году, Микеланджело — несколько позже. Мы можем в какой-то степени восстановить оба произведения: творение Леонардо — по подготовительным эскизам и относящимся к XVII столетию копиям, картон Микеланджело — по копии XVI столетия, наброскам и рисункам, воспроизводящим от-



Леонардо да Винчи. Головы воинов. Эскиз к «Битве при Ангиари», 1503–1505. Будапешт, Музей изобразительных искусств

Питер Пауль Рубенс. Копия фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари», ок. 1603. Париж, Луфр

Леонардо да Винчи. Голова воина. Эскиз к «Битве при Ангиари», ок. 1505. Будапешт, Музей изобразительных искусств



Луиджи Скиавонетти.
Копия картона Микеланджело
Буонарроти «Битва
при Кашине», ок. 1808.
Оксфорд, Музей Эшмола



Микеланджело Буонарроти.
Этюд мужской обнаженной фигуры
со спины, 1504–1505. Флоренция,
Музей Буонарроти



Микеланджело Буонарроти.
Сцена битвы. Эскиз к «Битве
при Кашине», ок. 1504. Оксфорд,
Музей Эшмола

дельные фигуры. Сравнение обоих произведений в высшей степени поучительно. «Битва при Ангиари» Леонардо изображает схватку всадников, драматическую сцену, в которой ожесточение борющихся за знамя достигает наивысшего накала: изображение «неистовства войны», наглядно представшего в дни французского нашествия перед глазами итальянцев, знавших до той поры лишь невинные, опереточные сражения между отечественными кондотьерами. Великий натуралист Леонардо изобразил сцену битвы с предельной правдивостью. Никогда ранее не были воплощены подобным образом дикое кипение битвы, ее ужас, бешенство сражающихся, смертельная борьба между упавшими на землю воинами, облака дыма и пыли, окутывающие сцену, — все это с неслыханным избытком натуральных наблюдений и в то же время замкнутое в композиционном единстве, в мощной объемной группе: множество натуральных этюдов, «уздой искусства», как некогда выразился Данте, скованных в объективной художественной структуре. Картон Микеланджело, изображавший битву при Кашине, во всех отношениях представлял собой противоположность творению Леонардо — можно было бы подумать, что Микеланджело захотел посмеяться над своим соперником. Художник запечатлел отнюдь не драматический, значительный по содержанию эпизод, но почти тривиальную сцену, лишь чрезвычайно условно связанную с битвой. Отряд купающихся солдат поднят по тревоге из-за вести о приближении врага. Купальщики поспешно одеваются и вооружаются, чтобы



принять участие в сражении: перед нами, следовательно, жанровый мотив, который мог бы привлечь кого-нибудь из нидерландских художников, но менее всего возможно было бы предположить интерес к нему в Италии, и при этом — у Микеланджело. И все же жанровые детали события не представляют, разумеется, никакого значения для Микеланджело, и когда он избрал именно эту сцену, то сделал это, желая в парадоксальной манере подчеркнуть, что с точки зрения художественной идеи приемлем любой сюжет. И не только сюжет, но также и само назначение изображения: в высшей степени курьезный способ выполнения условия заказа, предусматривавшего, по сути дела, прославление выдающегося события из истории города. Выглядело это так, словно бы Микеланджело захотелось посмеяться и над этим намерением родной коммуны! Естественно, что он был далек от подобной мысли, и флорентийцы так это и поняли с самого же начала: произведение, подобное этому, уже является памятником в силу своего художественного содержания, почему и безразлично в высшей степени, какой конкретно эпизод оно изображает. Здесь проявляется

*Микеланджело Буонарроти.
Сцена битвы. Эскиз к «Битве
при Кашине», ок. 1504.
Оксфорд, Музей Эшмола*

то же самое умонастроение, из которого Микеланджело исходил впоследствии, создавая изображения членов семьи Медичи в Новой сакристии, менее всего заботясь при этом об их портретном соответствии реальным персонажам. Еще более удивительным могло бы показаться нам, что Микеланджело отказался от всех композиционных достижений, составлявших славу итальянского искусства в его эпоху. Пейзаж, кото-

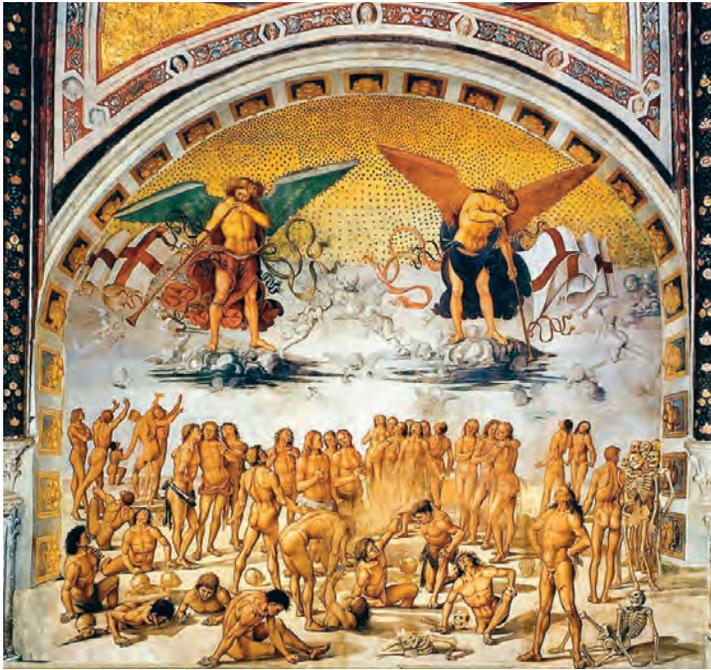


Лука Синьорелли. Обнаженные фигуры, между 1490 и 1495. Берлин, Гравюрный кабинет

рый со времен Мазаччо становится все более обильным и натуралистическим, не играет здесь никакой роли; он лишь весьма скупом намечен и представляет собой не что иное, как широко протянувшуюся сцену действия: никакой перспективы, никакой растительности, ничего из того, что когда-то считал необходимым Джотто. С точки зрения Микеланджело, все эти моменты были ребячеством, и он избегал их, нарушая при этом даже границы правдоподобия, причем считал это столь же естественным, что и отказ от всего сюжетно волнующего или исторически интересного. Относительно предполагавшегося колористического воздействия судить по сохранившимся эскизам и копиям чрезвычайно трудно; но уже тот факт, что по окончании картона Микеланджело едва ли помышлял о переносе изображения на стену, доказывает (подобно всем последующим фрескам Микеланджело), что краски здесь не должны были играть существенной

роли, используя лишь в пределах, не препятствующих пластическому воздействию, — и, следовательно, черно-белый картон, по существу, был уже законченным произведением искусства. Итак — абстракция, противопоставленная натуре!

Несмотря на эту скудость во всем том, что до сих пор рассматривалось как достоинство живописи, успех произведения Микеланджело оказался беспрецедентным. Художники были словно наэлектризованы; внезапно перед всеми ними открылся источник света, сообщают современники. Чем можно объяснить подобное явление? Причина его станет нам понятной, если мы отдадим себе отчет в позитивных новшествах произведения. Почти исключительное его содержание составляют обнаженные человеческие тела — старая



Лука Синьорелли. Воскресение мертвых, ок. 1500. Орвието, капелла ди Сан Брицио

флорентийская тема. Но и объединение большого количества нагих персонажей в одной композиции также не представляет новизны; подобные опыты неоднократно проделывали уже Антонио Поллайоло и Лука Синьорелли. И все же именно сравнение с их произведениями позволяет нам осознать то новое, что содержится в произведении Микеланджело. У Синьорелли, ведущего художника той эпохи, речь все еще идет о простом суммировании этюдов с натуры, где мотивы стоящих и движущихся фигур были ограничены строгими рамками программы; ничто иное и не могло быть возможным при исследованиях модели. В противоположность этому картон Микеланджело демонстрирует силу воплощения, которая не знает никаких границ и по обилию мотивов стоящих и движущихся фигур оставляет далеко позади себя не только все итальянское, но и все античное искусство. Единственное объяснение подобного достижения заключается в том, что благодаря совершенному овладению анатомией воспроизведение человеческого тела превратилось в ничем не ограничиваемое средство творческого воплощения. Самым теснейшим образом с этим оказалось связано усиление пластического воздействия, что неизменно подчеркивают современники, видевшие оригинал, лишь слабую тень пласти-



Микеланджело Буонафротти. Этюд мужской обнаженной фигуры, 1503–1504. Оксфорд, Музей Эшмола

Лука Синьорелли. Ад, ок. 1500.
Орвието, капелла ди Сан
Брицио



Микеланджело Буонарроти.
Этюд мужской обнаженной
фигуры со спины, ок. 1503.
Вена, Альбертина

ческой мощи которого, естественно, может воспроизвести для нас копия. Благодаря этому становится понятным, что эта интенсивность художественного внушения воздействовала на современников Микеланджело как откровение. Но дело заключалось не только в этом. Этот блистательный Олимп новых идеальных типов означал нечто большее, чем откровение нового художественного мастерства. Внимание привлекала и удивительная композиция! Примечательно, что передние ряды фигур объединены в три пирамидальные группы — прием, общеупотребительный для этой эпохи. И все же само разделение на три группы производит необычное впечатление и противоречит первоначальному значению той композиционной нормы, которая должна была бы гарантировать формальное единство и концентрацию изображения. Пирамидальные группы являются здесь лишь подчиненным элементом, лишь акцентирующим моментом в конгломерате фигур, вся совокупность которых не подчиняется никаким композиционным нормам: здесь отсутствует любой формальный или духовный пункт концентрации, во всех фигурах проявляется одна и та же сила мгновенного импульса, вызванного боевой тревогой, то есть внешней причиной. Это — дикая сумятица, в которой отсутствует всякое господствующее объ-

ективное мерило, высвобождаются естественные силы, проявление которых, однако, не может быть безграничным, ибо по воле художника им положен предел вследствие внешнего люнетобразного контура. Фигуры словно бы заключены в некий блок, где они могут дать полную волю своим порывам, — и все же им не дано вырваться за пределы этого блока: художник укрощает пластические и тектонические силы не с помощью априорного закона, но благодаря своей индивидуальной художественной концепции, благодаря акту суверенной воли.

Со времен Брунеллески установление художественных норм (наряду с достижением научной верности природе) было вожделенной целью итальянского искусства. Микеланджело одним ударом уничтожил надобность в разрешении обеих этих проблем. При этом он, однако, возвратил искусство на те пути, на которые оно уже вступило некогда и с которых постепенно было отгеснено. Уже в произведениях Джотто средневековому религиозному искусству было противопоставлено иное искусство, утвердившее свое право идти собственным путем — и прежде всего в вопросах формы. Однако с течением времени искусство оказалось в плену у научного эмпиризма, оковы которого и разорвал Микеланджело, с тем чтобы вернуть искусству полную свободу и автономию. И не только в отношении формы: полностью изменилось само понятие художественности; искусство обрело совершенно самостоятельное назначение и содержание, независимое от других критериев ценности.

Творческое развитие Микеланджело отнюдь не представляло собой постепенное и неуклонное продвижение вперед по определенному пути, как это было свойственно художникам XV столетия. Подобно тому как в своей мастерской Микеланджело постоянно выполнял работы, занимавшие его одновременно на протяжении нескольких лет, а иногда и десятилетий, — так и его внутренний, духовный труд был сложным и изобиловавшим вариантами различных решений. Несмотря на это, все духовные борения Микеланджело, вся его мнимая непоследовательность связаны с внутренней необходимостью и логикой развития, итогом которого становятся великие творения — потрясающее своей доселе невиданной глубиной свидетельство о жизни художника. Хотя картон, изображав-



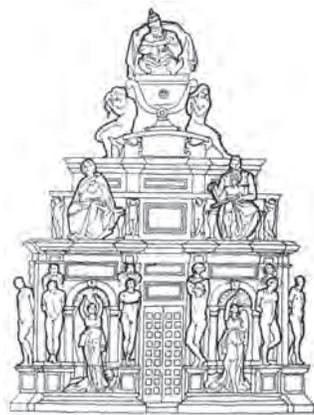
Микеланджело Буонарроти.
Этюд фигуры бегущего
юноши, 1504–1505. Лондон,
Британский музей



Микеланджело Буонарроти.
Второй проект гробницы
Юлия II. Флоренция, Уффици

ший битву при Кашине, имел огромный успех, для самого Микеланджело эта работа явилась лишь прологом, вслед за которым должны были последовать гигантские замыслы. Первым из них оказался замысел памятника, подобного которому еще не знало до сих пор христианское искусство: надгробие папы Юлия II.

Микеланджело Буонарроти.
Этюд «Битва при Кашине»,
ок. 1504. Флоренция, Уффици



Микеланджело Буонарроти.
Первый проект гробницы
Юлия II, 1505. Реконструкция
К. Тольнаи



Внешнюю, трагическую историю этого памятника рассказал Юсти в замечательном, психологически захватывающем повествовании.

Сооружение колоссальных мавзолеев было идеей римских императоров, заимствованной, возможно, у диадохов эллинистического периода*, на которых, по-видимому, и в этом случае воздействовали прототипы искусства Древнего Востока. Христиане также заимствовали эту идею — с той только разницей, что огромные мавзолеи отныне посвящались не властителям, но героям церкви, святым и мученикам и, сочетаясь с потребностями культа, были поставлены на службу церкви. Идейной основой этого соединения было учение о той общности, которая роднит всех христиан, живых и мертвых — тех, кто уже обрел блаженство, и тех, кто еще только борется за свое спасение. В рамках этого учения в церквях или в непосредственной близости от них допускались надгробные памят-



* Диадохами (от греч. *διαδοχος* — наследник, преемник) принято называть полководцев, бывших ближайшими сподвижниками Александра Македонского и вступивших после его смерти (323 до н. э.) в ожесточенную борьбу между собой за верховную власть. Войны диадохов продолжались до 301 года, когда огромная империя была окончательно разделена на отдельные владения, в которых утвердились диадохы и их сыновья. Дворжак применяет этот термин в более широком значении, распространяя его и на наследников диадохов, представителей эллинистических династий III—I века до н. э. (потомков Птолемея Лага в Египте, Селевка Никатора в Сирии, Антигона Одноглазого в Македонии и других).

ники мирянам в качестве символа той вневременной общности, которая — в соответствии со все более усиливающейся секуляризацией христианской культуры — оказалась позднее связанной также и с воспоминаниями о земном бытии усопшего, с его портретным изображением, со словесной или живописной характеристикой его добродетелей и заслуг либо же со скорбью об его утрате. Этот способ прославления, земной по характеру, неоднократно добивается перевеса над христианской идеей о потустороннем мире, в особенности в XV столетии; здесь уже намечаются два направления. Статуи Гаттамелаты и Коллеони ставятся за пределами церквей в качестве памятников, предназначенных для публичного обозрения, как в античную эпоху, и вместе с тем — в качестве памятников, отображающих земное положение и значение людей, в честь которых они воздвигнуты, причем всякая символика вынуждена отступить перед исторической реальностью. Наряду с этим, естественно, по-прежнему продолжают существовать памятники старого типа в виде более или менее пышных гробниц, примыкающих к стенам церквей.

Так обстояли дела, когда гениальный художник получил от близкого ему по духу папы заказ на создание для него надгробного памятника, который должен был быть установлен в соборе Святого Петра. Существовал обычай (отнюдь не являвшийся обязательным) хоронить пап в соборе Святого Петра и воздвигать там их памятники. Мы не знаем, избрал ли это местоположение в данном случае папа или Микеланджело; по всей видимости, Юлий II одобрил бы также и любое другое решение. Художнику, напротив, именно собор Святого Петра мог показаться наиболее подходящим местом для осуществления своих честолюбивых замыслов. Он набросал проект, отличавшийся от всего привычного для той эпохи. Вследствие неблагоприятного стечения обстоятельств и еще более вследствие внутренних, духовных причин (хотя Микеланджело и продолжал заниматься надгробием в течение нескольких десятилетий) ничто из задуманного им, за исключением трех статуй и некоторых *abbozzo**, не было выполнено. С помощью набросков Микеланджело и обстоятельных литературных источников можно более или менее детально проследить, какие планы



Микеланджело Буонафротти.
Проект надгробия Юлия II,
1512—1513. Нью-Йорк,
Музей Метрополитен

* Эскиз, набросок (итал.).

предполагалось претворить здесь в жизнь. Первоначально памятник был задуман в качестве свободно стоящего, открытого со всех четырех сторон надгробия, настолько огромного по своим масштабам, что оно превзошло бы, как сообщает Вазари, любую античную гробницу. Эти пропорции самым разрушительным образом сказались бы на интерьере старого собора Святого Петра, из-за чего пришлось вновь обратиться к плану перестройки собора, задуманной еще при Николае V. Гробнице апостола Петра предстояло отступить на второй план перед гробницей одного из его преемников, наиболее крупному мавзолею западноевропейского христианства — перед стремлением к личной славе человека эпохи Возрождения. Этим резко подчеркивается изменение обстоятельств: уже не разделение обоих миров, духовного и светского, но перевес языческого восприятия в недрах самого церковного организма. Возвращение к Античности явствует еще и из того, что гробница Юлия II должна была быть не просто художественно выполненным мемориальным памятником, но большим сооружением, обладающим самостоятельным значением, громадой, над которой властвует человеческая воля. И при этом здесь память о могущественном человеке должны были запечатлеть не одни только архитектурные массы, как в Древнем Риме, но статуи вкупе с архитектурой или, точнее говоря, статуи, сочетающиеся с архитектурным сооружением и исполняющие роль носителей абстрактных идей и олицетворенных сил в многоголосной буре. Это архитектурное сооружение должно было состоять из трех ярусов, сорока статуй и множества рельефов. Нижний ярус предполагалось украсить нагими скотскими фигурами, являвшимися, по объяснению Кондиви (который, несомненно, основывался на сообщении самого Микеланджело), аллегорическими изображениями свободных искусств; разумеется, думал ли Микеланджело с самого начала о подобном толковании или нет, весьма спорно, — и ничто в выполненных или незаконченных статуях не позволяет с уверенностью судить об этом. Во втором ярусе должны были быть установлены четыре колоссальные фигуры; одна из них — знаменитая статуя Моисея, в трех других, по сообщению Вазари, запечатлелись святой Павел, *vita activa* и *vita contemplativa**. Кроме того,



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

* Жизнь деятельная и жизнь созерцательная (*итал.*).

здесь должен был располагаться фриз с бронзовыми рельефами, сюжет которых в источниках не назван, а вверху — саркофаг, поддерживаемый аллегорическими фигурами Неба и Кибелы, богини земли. Внутри сооружения — *tempietto*^{*}, в котором должен был быть установлен саркофаг папы. Следовательно, в целом это была бы совокупность мощных идеальных фигур, подобной которой доселе не ведало искусство. В чем же состояло ее значение? Мы, во всяком случае, не найдем здесь ничего, что напоминало бы древние церковные аллегории или же светские натуралистические мемориальные произведения. То была родившаяся в воображении художника траурная оратория, содержание которой определяли не традиционные живописные представления, но индивидуальное восприятие и воплощение в символах извечных сил человеческого бытия: борющийся за свое освобождение человеческий дух в оковах, Ветхий и Новый Заветы, история человечества, *vita activa* и *vita contemplativa*, светская и церковная жизнь, и надо всем этим — умерший великий человек, не Божьей милостью превознесенный в потустороннем мире, но бессмертный благодаря самому себе, благодаря той мощи, которая вздымает его над земными и небесными силами и которую не в состоянии уничтожить смерть. Во всем этом содержится нечто большее, чем языческий по духу замысел, здесь кроется то, что древние называли *hybris*^{**}: мятеж против христианского мировоззрения, против христианского релятивизма, в соответствии с которым все земные ценности обладают значением лишь переходного этапа к потусторонним и расцениваются согласно мерилам, основанным на этом убеждении.

Немногочисленные законченные фигуры позволяют нам смутно сознавать, какое воздействие должен был производить этот гигантский катафалк. Прежде всего — это попавшие в Лувр обе статуи рабов; нагие скованные фигуры, юноши в расцвете сил, вынужденные тем не ме-

Микеланджело Буонафротти.
Умирающий раб, 1513–1516.
Фрагмент. Париж, Лувр



* Храмик (*итал.*).

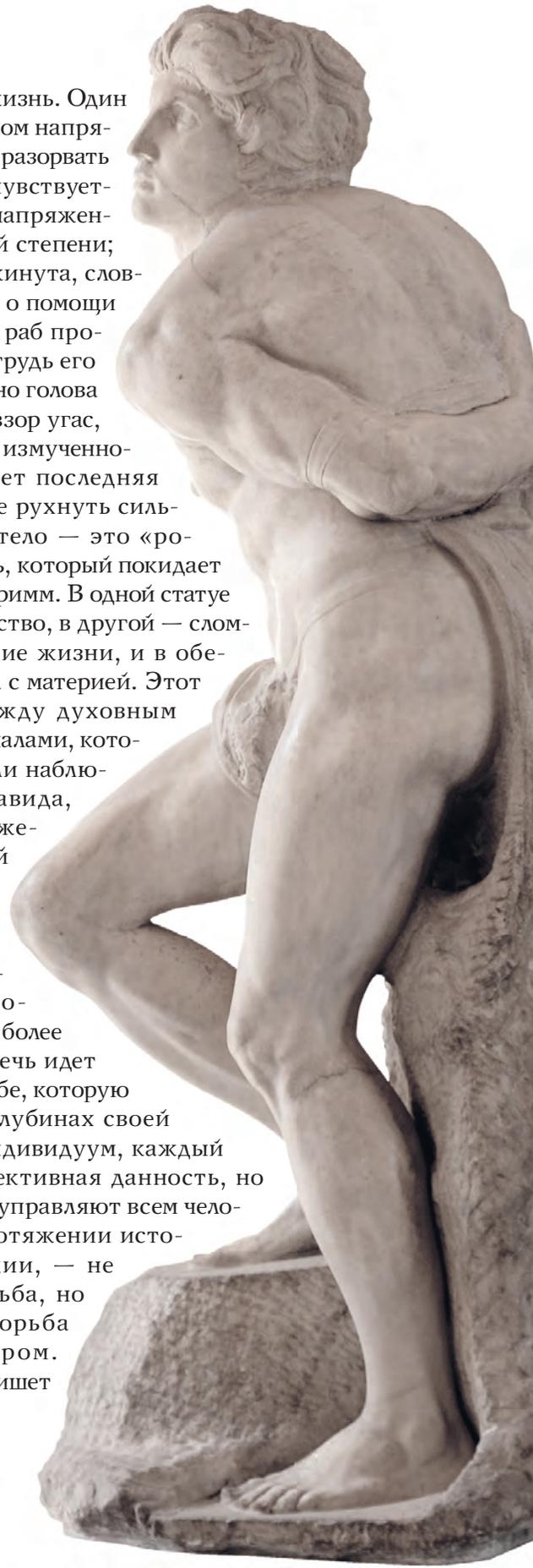
** Гордыней (*греч.*).



Микеланджело Буонарроти.
Гробница Юлия II, 1505–1545. Рим,
базилика Сан-Пьетро-ин-Винколи

нее бороться за жизнь. Один из них в предельном напряжении стремится разорвать свои оковы, это чувствует по мускулам, напряженным до последней степени; голова его запрокинута, словно бы он умоляет о помощи свыше. И другой раб продолжает борьбу; грудь его еще вздымается, но голова уже склонилась, взор угас, и кажется, что по измученному телу пробегает последняя судорога. Готовое рухнуть сильное юношеское тело — это «роскошный панцирь, который покидает душа», — пишет Гримм. В одной статуе запечатлено упорство, в другой — сломленность, угасание жизни, и в обеих — борьба духа с материей. Этот же контраст между духовным и физическим началами, который мы уже могли наблюдать в статуе Давида, находит продолжение и во второй зоне, в другом сюжете. Здесь, как показывает нам статуя Моисея, эта взаимосвязь должна еще более усилиться, ибо речь идет уже не о той борьбе, которую выдерживает в глубинах своей души каждый индивидуум, каждый человек как объективная данность, но о силах, которые управляют всем человечеством на протяжении истории его эволюции, — не внутренняя борьба, но действие, но борьба с внешним миром. Если подумать, пишет

Микеланджело Буонарроти.
Восставший раб, 1513–1515.
Фрагмент. Париж, Лувр





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

Юсти, что создатель этого исполина, выпади ему иной жребий, даровал бы нам множество равноценных «Моисею», столь же великих изваяний, то какие видения встанут тогда в нашем воображении! Сорок дней и сорок ночей пробыл Моисей на горе Синай, чтобы получить от Бога заповеди для своего народа-избранника. Когда же он вернулся, то услышал людской гомон и, приблизившись, увидел хоровод вокруг золотого тельца — зрелище, ужаснувшее, потрясшее Моисея и свидетельствовавшее о том, что труд его был напрасным. Слово бы оглушенный ударом, Моисей сел и опустил скрижали. Но это — только затишье перед бурей, о чем свидетельствуют нервная жестику-



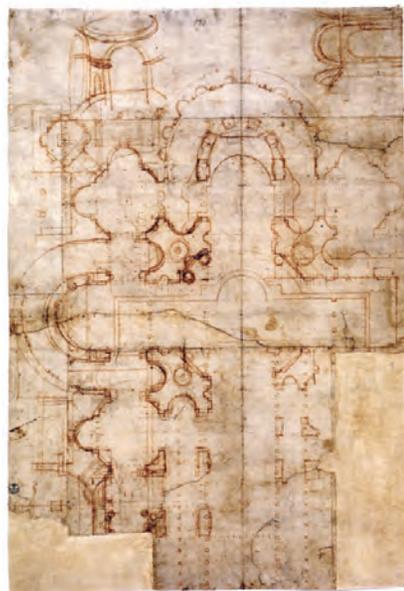
Микеланджело Буонарроти.
Умирающий раб, 1513–1516.
Париж, Лувр

ляция и прежде всего — устрашающее лицо. Поскольку статуя задумана большей по размеру, чем все предшествующие, величие концентрируется здесь в лице: кто видит его, непроизвольно отступает назад. Это — дух, не знающий пределов, и все же гнев пророка накален до высшей степени, до уровня сверхчеловеческого акта воли: в следующее мгновение он резко поднимется, с силой обрушит скрижали, — и тогда прольются потоки крови. На воплощение этого ужаса и трепета перед надвигающимися событиями и направлен весь комплекс формальных средств, начиная от мощных членов тела, набухших вен, всего неистового типа духовного властителя-анахорета вплоть до теней, глубоко западающих в формы, и асимметрии, господствующей надо всем. Есть нечто божественное в фигуре, о которой Вазари сообщает, что обитатели гетто, «словно стаи журавлей», собирались к ней для поклонения. Но это божественное не имеет ничего общего ни с античным, ни с христианским представлением о божестве. То, что предстает здесь перед нами, отнюдь не является ни естественным, природным, ни трансцендентным, неземным идеалом: это — апофеоз божественного начала в человеке, апофеоз акта воли, которая не ведает никаких преград, управляет людьми и повергает в прах врагов.

Поистине некий трагизм заключается в том, что статуя Моисея, представляющая собой кульминационный пункт восстания против духа христианства, установлена в конечном итоге на непритязательном надгробии, окружена чужими заурядными работами — и увенчана и подавлена образом Мадонны. Памятник Юлию II не был исполнен. Почему? Микеланджело обвинял папу, своих врагов и превратности судьбы, но в этом не может крыться подлинная причина. Как часто он выполнял свои обязательства, наталкиваясь на сопротивление курии и наследников папы, и никогда ни враги, ни напасти не были для него непреодолимым препятствием, если речь шла об осуществлении каких-нибудь великих замыслов! Считается в наши дни общепринятым, что в данном случае повинен был сам Микеланджело, если только здесь вообще может идти речь о вине. Однако корни этой вины следует искать не в антипатии Микеланджело к своим помощникам, а в более серьезных вещах; если бы пламя его вдохновения не угасло, он шутя преодо-

лел бы самые чудовищные преграды. Но, с одной стороны, первоначальный замысел гробницы был настолько исполинским для своего времени, что осуществление его оказалось невозможным; с другой стороны, замысел этот потерял привлекательность для художника. Последующие планы становились все более непритязательными, пока наконец не оказались сведенными на нет. В биографиях Микеланджело первая глава, посвященная этому спаду, носит обычно заголовков «Разлад с папой». Я не хотел бы вдаваться в подробности развития этой ссоры, представляющей несомненный интерес в психологическом плане; основной момент здесь заключается в уверенности художника в том, что папа перестал интересоваться его проектом. Так оно и было, вполне возможно до некоторой степени, но причиной этой перемены послужила не интрига, как полагал Микеланджело, а скорее пробудившееся у папы после первых восторгов понимание того, каким неуместным и просто даже чудовищным деянием было бы выполнение подобной гробницы по папскому заказу. И тогда влечение Юлия II к монументальности устремилось по иному руслу: предпочтение было отдано не проекту мавзолея, а церковному зданию, идея личного прославления уступила место плану перестройки собора Святого Петра по проекту Браманте. Хотя этот проект в такой же точно степени, что и проект надгробия, был близок Античности замыслом возведения идеального центральнокупольного здания и по своему характеру вступал в противоречие с принципами христианской архитектуры, на протяжении тысячелетия придерживавшейся чисто религиозной ориентации, — все же, однако, он следовал древнехристианским прототипам и с большей легкостью мог быть узаконен церковью. Микеланджело не смог перенести этого, бежал из Рима, отказался от работы, и когда после смерти Юлия II в 1513 году по настоянию наследников папы он вновь принялся за проект надгробия, то спроектировал гробницу, примыкающую к стене церкви, некий фрагмент из первоначального проекта; отсюда можно сделать тот вывод, что концепция художника изменилась и что он потерял интерес к своему замыслу.

Однако пластические образы и многочисленные исполинские фигуры, которые должны были найти воплощение в памятнике Юлию II, не пропали бес-



Донатто Браманте.
Первоначальный план собора
Св. Петра в Ватикане,
ок. 1506. Флоренция, Уффици



Профиль первоначального
плана базилики Св. Петра.
Реконструкция



Этьен Дуперак. Проект
Микеланджело Буонарроти собора
Св. Петра. Реконструкция,
1558—1561. Нью-Йорк,
Музей Метрополитен

следно. Местом, предназначенным для их претворения в жизнь, стала Сикстинская капелла. Этот простой продолговатый зал, где даже алтарь ничем не был выделен, — помещение, которое Сикст IV, нищенствующий монах на папском престоле*, повелел построить в качестве ватиканской дворцовой капеллы по образцу простой архитектуры церквей нищенствующих орденов, — был с самого начала предназначен для украшения живописью, подобно старым храмам францисканцев и доминиканцев. Как и двести лет тому назад в церкви Сан Франческо в Ассизи, так и в этой большой капелле, посвященной Мадонне, самые выдающиеся мастера из Умбрии, родины папы, и из Флоренции, в те годы наи-

* Сикст IV (1471—1484) был монахом францисканского ордена.

более значительной метрополии искусств по эту сторону Альп, должны были украсить в совместной работе святилище росписями, сюжетом для которых были избраны сцены из жизни обоих законодателей — из Ветхого и Нового Заветов. К этому прибавились еще — в соответствии со старым обычаем — портреты пап, а на алтарной стене — «Вознесение Богоматери», фреска, которая впоследствии должна была уступить место «Страшному суду» Микеланджело. Эти росписи не изменили архитектурный характер помещения; благодаря многочисленным живописным деталям они воздействовали на зрителя как драгоценные настенные ковры, которые при желании могли быть размещены и в другом помещении. Плафон остался без фигурного украшения; возможно, что здесь удовлетворились традиционным изображением звездного неба. После примирения в 1508 году Юлий II поручил Микеланджело украсить этот плафон росписью. То, что Микеланджело извлек из этой малопривлекательной задачи, вероятно, еще значительнее *sui generis*^{*}, чем мавзолей со статуями, который он хотел создать в соборе Святого Петра. Смелее и в ином духе! В XV столетии плафоны украшали орнаментальными панно, в которых оставляли пространство для росписей. Микеланджело, напротив, связал архитектуру подлинную с написанной, мнимой архитектурой, со своего рода свободно парящим в воздухе каркасом, который раздвигал границы помещения в высоту. И все же художнику была чужда сама идея воспроизведения архитектуры средствами живописи в том духе, который испробовал Мантенья, продолжил Корреджо и довели до высшей ступени художники XVII столетия, — это можно усмотреть из того, что Микеланджело не считался с принципом последовательно выдержанной перспективы. Подходить к росписи плафона с определенной меркой,

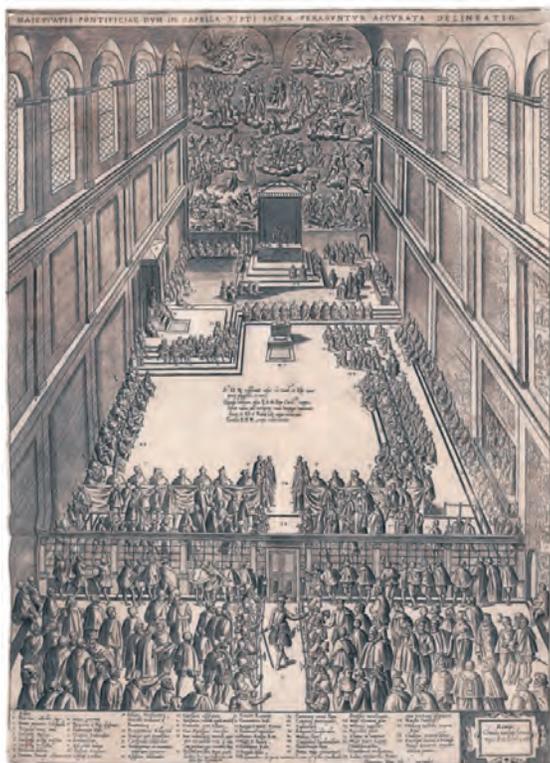


Рафаэль Санти. Портрет папы Юлия II, 1511–1512. Лондон, Национальная галерея



Андреа Мантенья. Плафон камеры дельи Спозы, между 1465 и 1474. Мантуя, Палаццо Дукале

* В своем роде (лат.).



Генрих ван Шогль. Его
святейшество папа римский
проводит прием в Сикстинской
капелле, 1586. Университетская
библиотека Касселя



Моретто да Брешиа.
Портрет Джироламо
Савонаролы, 1524. Верона,
Музей Кастельвеккио

искать достигнутого или преследуемого приближения к реальным объектам, некой симуляции действительности — значит вообще не осознавать намерений Микеланджело. (Этим и объясняется то, что прошлое столетие, проникнутое духом натурализма, с таким трудом смогло определить свою точку зрения на это грандиозное творение.) Сам Микеланджело повторял в своих сонетах, что искусство должно стремиться не к реальной, но к бессмертной универсальной форме и состязаться с Богом в сотворении мира — и, подобно тому как в проекте гробницы Юлия II Микеланджело не принял в расчет существующую архитектуру, так и здесь, нимало не заботясь о пространстве внизу, он преобразил плафон в независимое художественное произведение, в котором груз земного бытия преодолевается сверхчеловеческими

созданиями духа художника: в этом и состоял тайный план Микеланджело, когда он принял заказ.

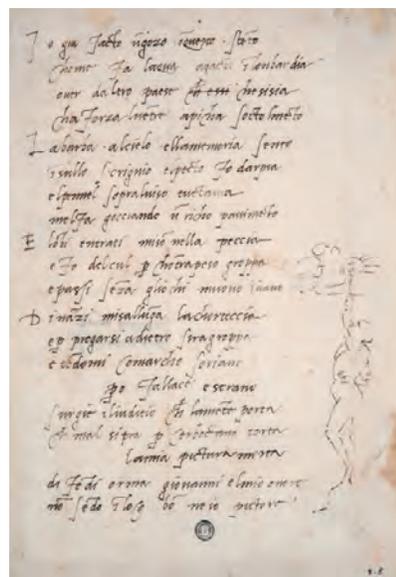
Роспись плафона делится на три зоны, наподобие того как гробница Юлия II должна была состоять из трех ярусов. Нижнюю зону, служащую пьедесталом для всей росписи, образуют фрески в распалубках и люнетах; они более приглушены в плане колорита и пластической выразительности и посвящены персонажам родословной Иисуса Христа: в люнетах помещены бесхитростные сцены семейной жизни, а в распалубках — сцены, воплощающие контрасты жизни, сна, мечтаний, полуосознанных видений, провозвестий смерти. Итак, перед нами вновь — *vita activa* и *vita passiva*, те две крайности, отражение тех обеих возможностей при выборе жизненного пути, которые в средневековую эпоху занимали умы в качестве двух основных этических категорий отношения человека ко всеобщности. Микеланджело был одержим обеими этими крайностями. Под влиянием проповеди Савонаролы и его гибели он на протяжении всей жизни оставался монахом, хотя и на свой собственный лад — не связав себя ни с орденом и уставом,

ни с определенными догмами, однако отвернувшись от мира и предаваясь мучительным раздумьям над проблемами бытия, причем его пассивность периодически сменялась бурной яростью (современники называли это состояние *terribilita*), неистовым творческим порывом. Обе эти стороны жизни Микеланджело постоянно находили отражение в его произведениях; проявились они и в этой удивительной родословной борющегося человечества. Подобным же настроением проникнуты и помещенные по обеим сторонам распалубок, образующих переход к зеркалу свода, нагие бронзовые фигуры, охваченные неясной печалью и смятением: словно бы воплощение идеи скованных рабов гробницы Юлия II. Над этим пьедесталом, где царят материальная тяжесть и еще не просветленное сознание, парит, словно венец, воспроизведенное средствами живописи архитектурное обрамление, украшенное нагими юношескими фигурами, которые несут гирлянды с изображениями герба дома делла Ровере*. Эти *ignudi*** являются неким гимном чувственной красоте, юности — и Античности, к которой Микеланджело нигде не приближался внешне до такой степени, как в этих олицетворяющих чувственную жизнь фигурах телохранителей великих светочей мысли. Силы разума воплощены здесь прежде всего в мощных фигурах пророков и сивилл, господствующих на плафоне и во всем помещении капеллы.



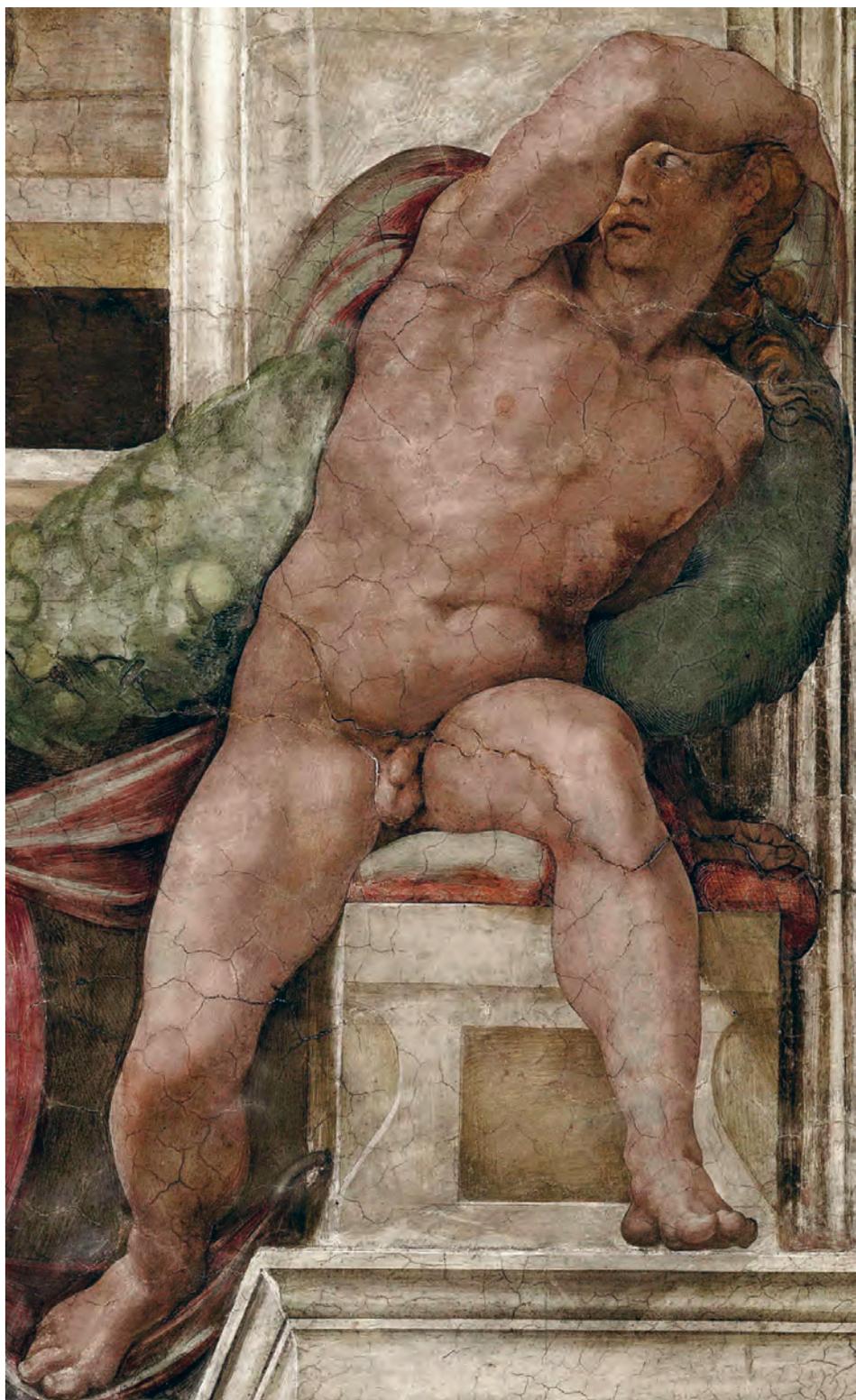
* Папа Юлий II (1503—1513) носил в миру имя Джулиано делла Ровере. Знатный итальянский род делла Ровере, к которому принадлежал также папа Сикст IV, владел в 1508—1631 годах герцогством Урбино.

** Обнаженные (*итал.*).

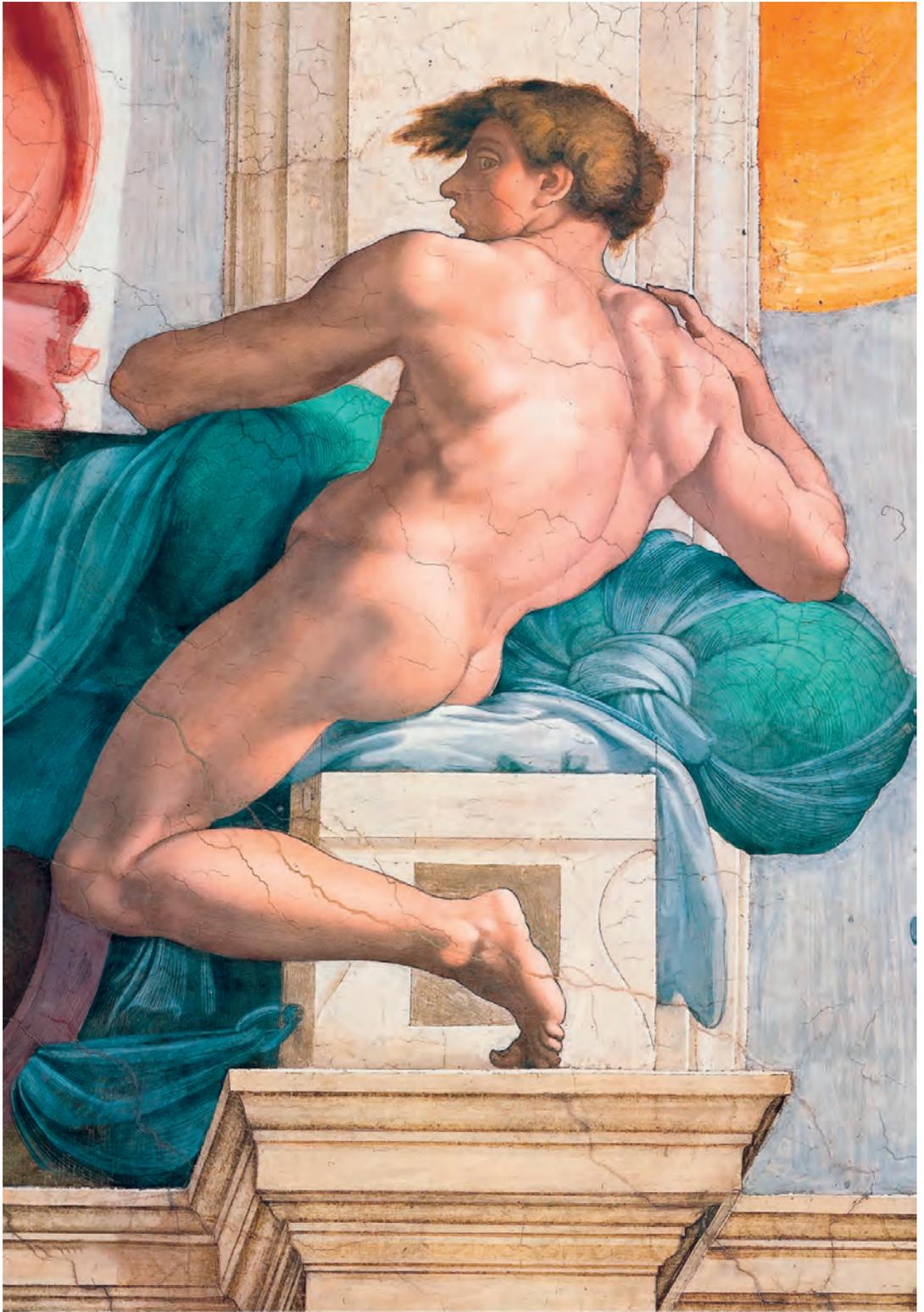


Микеланджело Буонарроти.
Рукопись сонета «К Джованни да Пистойя», 1510. Флоренция, музей Буонарроти

Микеланджело Буонарроти.
Иньуди, 1508—1512. Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти. Иньюди, 1508–1512.
Фрагмент. Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонафроти. Иньюди, 1508—1512. Фрагмент.
Ватикан, Сикстинская капелла



Альбрехт Дюрер. Четыре апостола, 1526. Мюнхен, Стафая Пинакотекка

Постоянно задают вопрос: в чем заключается смысл росписей в целом? Одни ссылаются на Савонаролу, на стремление к реформе церкви; новое поколение почувствовало родство душ с теми библейскими персонажами, которые возвысили голос в осуждение развращенности человечества: в этом произведении, как и в «Четырех апостолах» Дюрера, отразилась тоска по могучим деятелям религии. Другие искали объяснения в платонизме, — исходя из сочетания фигур прекрасных обнаженных юношей с мощными персонажами Ветхого Завета и из иконографических параллелей с сочинениями Марсилио Фичино*, наиболее выдающегося обновителя учения Платона в эпоху Возрождения, они делали тот вывод, что для Микеланджело было весьма важно объединить идеи Платона с христианством. Были обнаружены также многие связи с Данте, оказавшим огромное влияние на новую эпоху, преодолевшую наивный рационализм и стремившуюся к углублению жизненных принципов с помощью разума. Все это верно, разумеется; однако следует остерегаться и не придавать слишком большого значения соответствиям, добытым с такими усилиями. Они играют лишь вторичную роль по сравнению с новым духовным и художественным содержанием, положенным в основу росписи всего плафона. Основная идея здесь была достаточно проста: поскольку на стенах капеллы изображалось дарование церковного закона Моисеем и Христом, то на плафоне следовало воплотить правление Господне *ante legem*** , эру, предшествовавшую искуплению человечества, с самыми выдающимися ее представителями и событиями, бывшими на протяжении длительного времени — соглас-



Книга Марсилио Фичино «De vita», 1489. Флоренция, Библиотека Лауренциана

* Марсилио Фичино (1433–1499) — выдающийся ученый-гуманист, врач и философ, член Платоновской академии во Флоренции. Перевел на латинский язык все диалоги Платона (опубликованы в 1484), книги многих неоплатоников — Плотина (1492), Псевдо-дионисия Ареопагита (1496), Ямвлиха (1497), «Теогонию» Гесиода и другие философские и литературные произведения античных авторов. Фичино принадлежит ряд сочинений, в которых делается попытка «объединить идеи Платона с христианством»: «О любви, или „Пир“ Платона» (1475), «О христианской религии» (1476), «Учение Платона о бессмертии души» (1482) и другие. При всей зависимости Фичино от его непосредственных предшественников-неоплатоников (в особенности от Гемиста Плифона) общая гуманистическая концепция и стремление разрешить актуальные философские проблемы, поставленные Возрождением, делают его одной из ведущих фигур духовной жизни этой эпохи и являются причиной влияния Фичино на последующие поколения в философском и эстетическом плане.

** До принятия закона (лат.).



Микеланджело Буонафротти.
Плафон Сикстинской капеллы, 1508—1512. Ватикан



но средневековой концепции всемирной истории — неотъемлемой частью исторического сознания. Но эта идея обрела совершенно новое значение, и мы осознаем это, рассмотрев ее живописное воплощение в отдельных элементах.

Пророки и сивиллы, восседающие здесь в вышине на тронах, в иконографическом отношении являются древним достоянием христианского искусства. Мы находим их уже на порталах готических соборов, они принадлежат к числу наиболее излюбленных мотивов церковной пластики как в эпоху итальянского треченто, так и в эпоху Возрождения. Но если в Средневековье эти персонажи предстают перед нами застывшими изваяниями, которым придает отблеск жизни один только провидческий дух, и по большей части являются свидетелями заповеданного Священным Писанием и проповедуемого церковью откровения, лишь изредка возвышаясь до уровня драматического пафоса, как, например, у Джованни Пизано в кафедре собора Сант Андреа в Пистойе, — то со времен Гиберти они превращаются в популярнейшие репрезентативные фигуры, скорее, формального достоинства, меры и значимости, и лишь за редкими исключениями — у Якопо делла Кверча и у Мелоццо да Форли — мы можем обнаружить в них некоторое духовное напряжение; повсюду же, как правило, готическое возбуждение сменяется состоянием невыразительной флегматичности. С каким презрением мог бы Микеланджело взирать на пророков и сивилл своего бывшего учителя Гирландайо, если он вообще еще помнил о них! То, что влекло его к этим фигурам, состояло в близости с духом готики, пониманием которого он был обязан Джованни Пизано и Якопо делла Кверча. И все же герои Микеланджело гораздо значительнее, чем Богом избранные люди, посредники в Божественном откровении: это — герои



Микеланджело Буонафротти.
Пророки и сивиллы,
1508–1512. Ватикан,
Сикстинская капелла

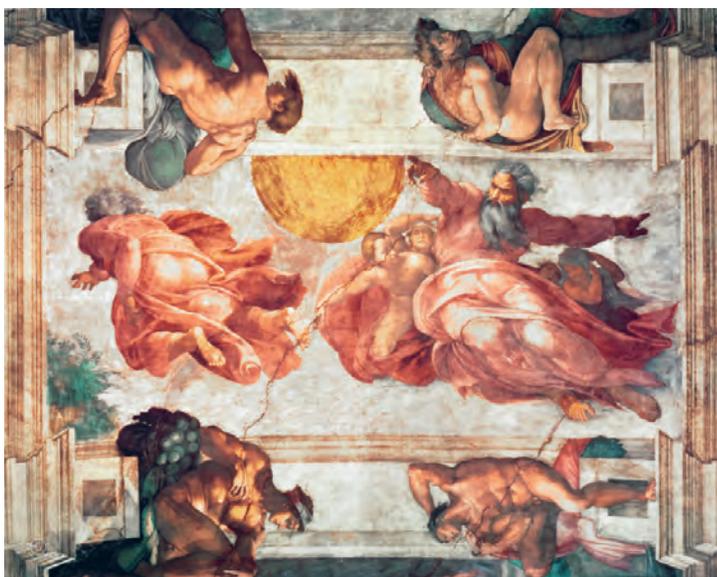


Якопо делла Кверча. Крестильная купель,
1417–1430. Фрагмент. Сиена, Баттистерий

Джованни Пизано. Кафедра, 1297–1301.
Пистойя, собор Сант Андреа



духа, вожди человечества, в которых пылал божественный огонь еще до того, как на землю снизошла небесная благодать, причем герои эти с самого начала — благодаря своему духовному величию — были призваны к тому, чтобы воспринять этот огонь. Они доминируют в воплощенной здесь эпосе Ветхого Завета как самые значительные ее представители — и выглядят более мощно, чем фигура Бога в изображенном над ними «Сотворении мира». Нам предстоит осознать, что их значимость основывается на духовной деятельности, по большей части — на внутренней сосредоточенности. Они пишут, читают или размышляют, — и кажется, словно они ничего не знают о том, что происходит вокруг них.



Микеланджело Буонарроти.
Сотворение солнца и луны,
1508–1512. Ватикан,
Сикстинская капелла

Сивилла Эритрейская. Фигура, созданная, вероятно, в самом начале работы над росписью плафона; но и с точки зрения содержания она также олицетворяет вступление к этой галерее образов. Благородный, по-юному прекрасный облик, проникнутый духом античной Греции и тихой торжественностью. В углу справа от нее путто зажигает светильник; жрица восседает в скульптурной зачаровывающе прекрасной позе, она начала перелистывать книгу в поисках места, которым желает заняться. Таким образом, это изображение производит впечатление праздничной прелюдии, дышащей величием сакрального акта.

Пророк Захария. В искусстве предшествующего периода он обычно изображался юношей. Здесь же он — почтенный старец, олицетворение величайшей сосредоточенности, вызванной духовной деятельностью. Пророк сидит уверенно и спокойно, формы его тела заполняют всю плоскость фрески; здесь нет ни глубины, которая внесла бы ощущение беспокойства, ни движения; глаза пророка впились в книгу, в которую с любопытством заглядывают еще и два мальчика-ангела.

Сивилла Персидская. Тот же мотив, что и во фреске с Захарией. Старая вещунья изображена читающей запоем, она держит книгу у самых глаз — так, словно бы она близорука. Для этого образа важен поворот осей в положении фигуры. Сивилла изображена в трехчетвертном повороте, она повернулась, поднося



Микеланджело Буонарроти.
Пророк Захария, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти.
Сивилла Персидская, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти. Сивилла Эритрейская, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

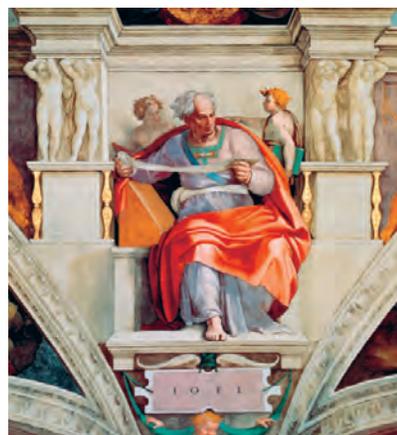
книгу к источнику света, благодаря чему подчеркивается напряженное, взволнованное чтение.

Пророк Иоиль. Человек на пороге старости, изображенный, в противоположность Захарии, в анфас, вследствие чего в изображении появляется элемент взволнованности. Высокий лоб обличает мыслителя; его деятельность — отнюдь не спокойное чтение, как у двух предыдущих персонажей; пророк стремительно пробегает глазами свиток, напряженно размышляя при этом. Перед нами — не простой человек, но ученый и борец, который скоро вступит в дискуссию: на нее намекают двое спорящих мальчиков на заднем плане.

Сивилла Кумская. Соотнесена с предшествующей фигурой и представляет резкий контраст по отношению к ней. Это — старая ведьма с мощными конечностями и сгорбленной спиной, ее поза и движения неуклюжи. Она не читает своих книг; едва раскрыв одну из них, она вглядывается в нее издали, в то время как мальчики приволокли другую и тесно прижимаются друг к другу, словно бы испытывая страх перед этой уродливой старухой. Хотя сивилла и смотрит в книгу, однако то, что сейчас провозгласят ее суровые уста, исходит, пожалуй, не из прочитанного, но, скорее, из зловещих глубин сумрачного ведовства, олицетворением которого она является.

Пророк Даниил. Если до сих пор речь шла о рецептивной духовной деятельности, то здесь ее сменяет продуктивная. Даниил раскрыл перед собой огромную книгу. Он прочел в ней нечто и порывисто повернулся к стоящему сбоку от него пульту, чтобы записать свою мысль. Не оглядывающийся в прошлое размышляющий старец, но юный созидательный дух — и это отражается на всей композиции фрески. Юное лицо, на которое падает луч света, — высокий лоб, прорезанный складкой от напряженного размышления, всклокоченные волосы человека, пылающего в огне духовного труда и не имеющего времени заботиться о своей внешности. Переходный характер движения, быстрая смена позы, вследствие чего плащ грозит упасть с плеч.

Сивилла Ливийская. Египтянка в фантастическом одеянии, изображенная в великолепном контрапосте, — она сидит и в то же время кажется приподнимающейся с сиденья. В пылу работы, углубившись



Микеланджело Буонафротти.
Пророк Иоиль, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонафротти.
Пророк Даниил, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонафроти. Сивилла Курмская, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

в огромный фолиант, она сбросила с себя верхнюю одежду; она либо не удовлетворена прочитанным, либо нашла то, что искала: быстрое решение побуждает ее захлопнуть книгу, мальчики шепчутся, не понимая причины беспокойства; но пророчица даже не смотрит в ту сторону, куда она откладывает не успевшую закрыться книгу, — она взирает в бездну на людей, словно бы ищет у них совета или же хочет возвестить им о том, что она постигла. Этот шедевр воплощения переходного мгновения в сочетании со сложным мотивом поворота сидящей фигуры оказал величайшее влияние на последующие поколения художников.

Пророк Исаия. Он перелистал свою книгу, захлопнул ее и погрузился в раздумье, — возможно, он к тому же немного замечтался; в это мгновение к нему слетел ангел и прервал его размышления. Пророк нехотя поднимает голову, он поворачивается, и кажется, будто некое видение проносится перед ним, мучительно и тягостно воздействуя на его душу, так что под впечатлением этого видения он движется точно в забыты.



Микеланджело Буонафротти.
Сивилла Ливийская.
Эскиз, ок. 1510–1511.
Нью-Йорк, Музей Метрополитен



Микеланджело Буонафротти.
Пророк Исаия. Эскиз, ок. 1508.
Париж, Лувр

Микеланджело Буонафротти.
Пророк Исаия, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



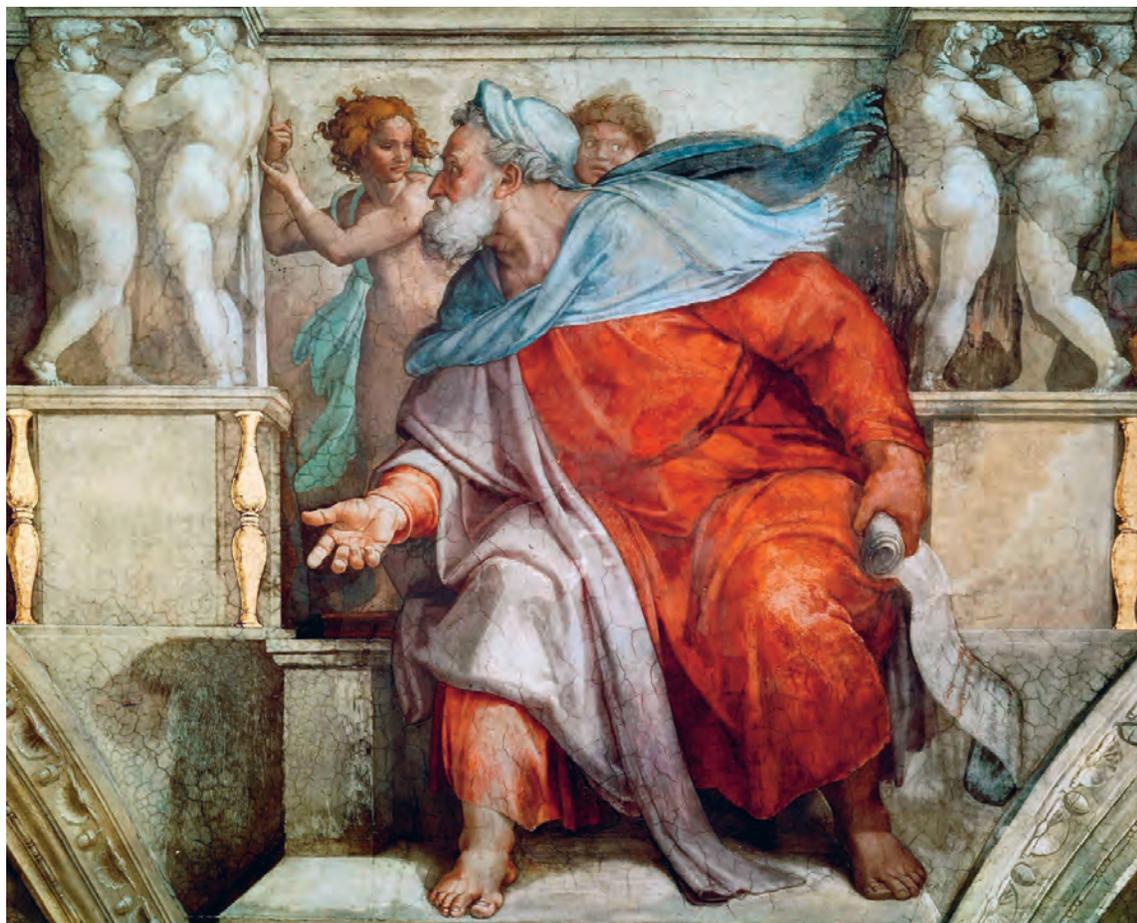
Микеланджело Буонафротти. Сивилла Ливийская, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

Сивилла Дельфийская. Благородная гречанка в греческом одеянии — мотив, кажущийся классически спокойным. Но только кажущийся: сивилла сидит, склонившись вперед и чуть набок, занятая свитком, все еще находящимся в ее левой руке; она уже не помнит о группе мальчиков на заднем плане, и они развлекаются книгой, которую держат наготове для своей госпожи. Что же испытывает тем временем сама сивилла? Она возбуждена и, отстранив от себя свиток, пристально смотрит вдаль испуганным взглядом, резко скосив глаза: дух сошел на нее. Что толку сейчас в чтении или в письме! Лишь уста постепенно освобождаются от оцепенения — и вскоре возвестят об увиденном ее мысленным взором.

Пророк Иезекииль. Тот же мотив, что и у Моисея с надгробия Юлия II, только здесь воплощен не гнев, а ужас, охвативший пророка в то мгновение, когда перед ним пронеслось видение смерти.



Микеланджело Буонафротти.
Сивилла Дельфийская, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонафротти. Пророк Иезекииль, 1508–1512. Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти.
Пророк Иона, 1508–1512. Ватикан,
Сикстинская капелла

Пророк Иона. Единственный персонаж, изображенный без книги или свитка. В вихре скитальческой жизни он стал — благодаря удивительным событиям — пророком, свидетельствующим о грядущих днях, провозвестником Спасителя. Микеланджело изображает Иону в тот момент, когда он был извергнут морским чудовищем: почти совсем нагого, в стремительном порыве, сметающем все преграды тектонического обрамления, — и в то же время сообщает этому образу выразительность, обличающую проникновеннейшие видения, почти что экстаз, словно бы Иона мысленно переживает воскресение Христа, символом которого является его собственное спасение.

Пророк Иеремия. Вслед за бурной динамикой событий в изображении Ионы следует величайший внешний покой облика Иеремии, наиболее возвышенной и трагической фигуры во всей галерее пророков и сивилл; Микеланджело изображает его могучим старцем. Замкнутость контура этой фигуры, вкомпонованной в некий блок и в то же время свободно расчлененной, поразительна; грузно, со скрещенными ногами, пророк сидит здесь так, словно бы он хочет провести остаток дней своих в отдыхе. И все же покоя для него нет: голова старца склоняется под грузом мучительных раздумий, рука бессильно падает на колено, глаза потуплены, взгляд обращен на землю. Это — покой, тождественный борьбе; мысли сменяют одна другую, боль в душе не утихает, картины бедствий и страданий проносятся перед мысленным взором одинокого человека: разбитые надежды, исчезнувшее счастье, несбывшиеся стремления. Тело по-прежнему крепко как сталь, но дух уже обращен к прошлому. Переживший свои надежды Иеремия олицетворяет трагизм человеческой жизни. Ни одна из фигур не воздействует столь потрясающе, как эта, наиболее спокойная из всех.

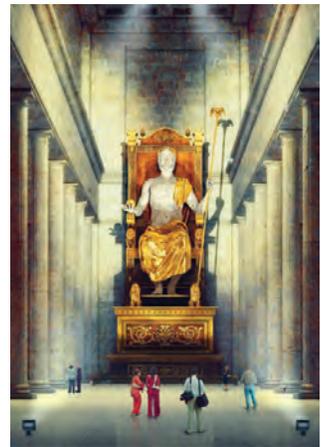
Таким образом, пророки и сивиллы сикстинского плафона представляют собой нечто большее, чем просто новые вариации на традиционные со времен Средневековья мотивы изобразительного искусства. По сравнению с явлениями реальной действительности они воплощают новые типы, новую отвлеченную сущность высшего художественного бытия, — так же как некогда персонажи древнегреческого пантеона или же средневековые символы и антропоморфные изо-



Микеланджело Буонарроти.
Пророк Иеремия, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

бражения божества и святыни. При желании сослаться на нечто подобное этой новой сущности можно было бы назвать статуи Зевса в храме в Олимпии и Афины Парфенос работы Фидия, мозаичные изображения Христа в соборе Сан Витале в Равенне и в базилике Санти Козма э Дамиано в Риме, фигуры порталов Шартрского или Реймского соборов. На нечто подобное — и все же не идентичное. С этими абстракциями прошлого персонажей Микеланджело объединяет стремление к универсальным духовным ценностям, но разделяют основные предпосылки, на которых и зиждется их не зависящая от времени и места, непреходящая значимость. Если в античную эпоху (и в эпоху Возрождения) преимущество отдавалось идеальному телесному типу, то в Средневековье произошел перевес в пользу чисто духовной абстракции, по сравнению с которой художественная норма вторична: она здесь лишь выразительное средство, приобретающее смысл и ценность благодаря этой духовной абстракции. Новые идеальные типы у Микеланджело основываются, напротив, на представлении о нерасторжимости духовного и физического начал, причем оба они в равной степени суть детища извечной творческой силы и оба служат действенным творческим элементом в истории человеческой эволюции. Эта творческая сила возвышается над любой рациональной закономерностью, она обнаруживается в могущественных личностях и при этом сама является одухотворенной природой: *omnia animata sunt**; эта духовность — отнюдь не вечное откровение, но творческий принцип, активно определяющий процесс эволюции человечества. Таким образом, возникают новые художественные представления, основывающиеся не на метафизической концепции природы, как в античную эпоху, или же на теологических предпосылках, как в Средневековье, но на психологическом опыте. Этот опыт понимается не в духе научного познания человеческой природы, характеризующем литературу и искусство Нового времени, но в духе интуитивного проникновения в сущность персонажей, олицетворяющих естественные духовные силы — мышление, духовное озарение, руководство людьми,

* Все одухотворено (лат.).



Фидий. Статуя Зевса, V в. до н. э. Олимпия. Реконструкция



Мозаика в Сан Витале, 546–547. Равенна



Скульптуры. Шартрский собор, XII–XIII вв. Шартр



Базилика Санти Козма
э Дамиано, V в. Рим



Реймский собор, XIII в. Реймс

духовные страсти и страдания, борьбу человечества — во всей их необычайной сложности и наглядно представляющих их *sub specie aeternitatis*.

Таким образом, от этих удивительных произведений, порожденных идеалистическим пантеизмом Микеланджело (как некогда от идеальных типов, созданных древними греками, художниками эпохи раннего христианства или мастерами готических соборов), исходит новая линия развития. Речь здесь идет не только о новой духовной концепции, но и о формальных решениях, которые до сих пор воспринимались как первичный элемент, как высшее проявление новизны в творчестве Микеланджело и которые, однако, именно в этом титаническом акте нового искусства последовательно и очевидно проявляются в качестве естественного плода новой духовной сущности. И эти решения продолжали оказывать свое воздействие, определяя (как в Древней Греции или в Средневековье) процесс последующего формообразования до тех пор, пока эта духовная сущность оставалась действенной и не была вытеснена новой волной натурализма.

Над этой галереей пророков и сивилл, которая, словно скульптурное убранство готических соборов, воплощает в совокупности всю полноту жизни, протянулись, словно шпалеры, фрески на сюжеты Книги Бытия: историческое повествование о сотворении мира и о первоначальных судьбах человечества; четыре больших и пять меньших композиций, в которых, несомненно, чувствуется постепенное развитие стиля. Прежде всего мы видим сцены, изображающие пьяного Ноя, его жертвоприношение и всемирный по-

Микеланджело Буонафротти.
Отъянение Ноя, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла





Микеланджело Буонарроти.
Сотворение Евы, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

топ: тот же апофеоз обнаженного тела, что и в «Битве при Кашине», но с большей экспрессией. Отнюдь не героические события переносятся в сферу героического, будучи воплощенными посредством фигур, каждая из которых становится парадигмой новых формальных мотивов, — например, фигура лежащего пьяного Ноя или же фигура юноши, волокущего барана, в сцене жертвоприношения. Иное дело — «Всемирный потоп», большая драматическая композиция; до сих пор Микеланджело не пытался еще создать подобную ей. Героическое поколение стремится спастись от гибели. Основными элементами композиции служат здесь не отдельные фигуры, но целые толпы. Они образуют четыре сцены, размещенные на двух перекрещивающихся диагональных осях, уходящих в глубь пространства; схема, которой впоследствии так часто подражали в искусстве барокко. На переднем плане слева — горная вершина, на нее взбираются несколько семейств, тяжело нагруженных своим скарбом; наискось от них на противоположной стороне изображена другая гора, где расположились лагерь беглецы; на заднем плане — ковчег, а в центре — лодка, за которую идет борьба. Индивидуальная участь перерастает перед лицом стихийного бедствия во всеобщую и олицетворяет катастрофу, постигшую человечество, — и это воплощено здесь с мощью греческих трагедий. И все же Микеланджело, по-видимому, не был удовлетворен этой фреской.



Микеланджело Буонарроти.
Жертвоприношение Ноя, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти.
Жертвоприношение Ноя, 1508–
1512. Фрагмент. Ватикан,
Сикстинская капелла

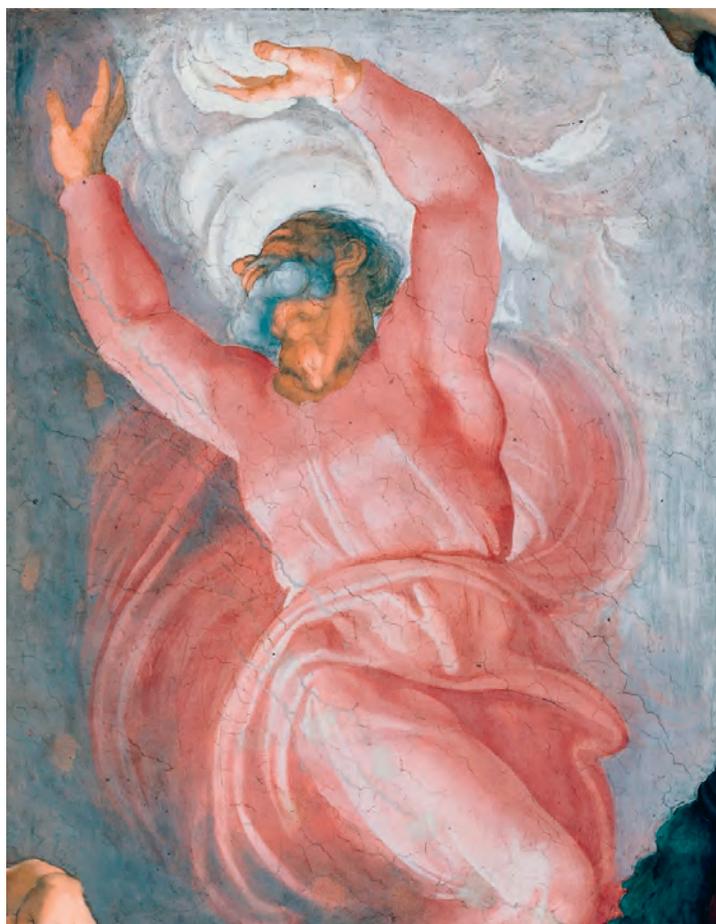


Микеланджело Буонарроти.
Всемирный потоп, 1508—1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



Микеланджело Буонарроти.
Всемирный потоп, 1508—1512.
Фрагмент. Ватикан,
Сикстинская капелла

Мы вправе ждать наибольшей силы в изображениях, посвященных сотворению мира: то был сюжет, чрезвычайно подходящий для наглядной демонстрации новых целей Микеланджело, и в самом деле, мы находим здесь образы и композиции, отмеченные неведомой доселе смелостью. Уже в первой фреске, в «Отделении света от тьмы», показан один из самых поразительных образов: раскованное, освобожденное от всех законов статики вращательное движение в мировом пространстве, обобщенная, почти бесформенная фигура, изображенная в таком ракурсе, что черты лица едва различимы. Можно было бы сказать: персонафицированная извечная сила, борющаяся с мировым хаосом, раздвигающая облака руками, напоминающими мощные рычаги, — предельно резкий контраст по отношению к прежнему представлению, согласно которому достаточно было слова, чтобы творческий акт осуществился. Если здесь изображено исходящее из некоего центра вращательное движение массы, то во второй фреске на смену ему приходит движение, молниеносно распространяющееся в бесконечном пространстве, — не символическое, как иногда прежде, но воплощенное в материи и доступное чувственному восприятию. Создатель стремительно пронесится в мировом пространстве, зажигая по пути небесные светила. Чтобы наглядно показать яростный ураган этого движения, Микеланджело прибегает к древнейшему выразительному средству, изображая



Микеланджело Буонарроти.
Отделение света от тьмы,
1508–1512. Ватикан,
Сикстинская капелла



Бога-Отца на этой фреске дважды: летящего на зрителя и удаляющегося в мировое пространство. В позднеантичном и раннехристианском искусстве с помощью изображений подобного рода подчеркивалась быстрота чередования событий, но при этом речь всегда шла о моментах, которые должны были продемонстрировать естественный ход развивающегося повествования. Микеланджело же использует способ непрерывности изображения для того, чтобы в своей интерпретации сцены Богоявления выразить ощущение вечности, безграничности, бесконечности — и идею вездесущности Божьей. Словно могучий маг со сверкающим взглядом, в пылу титанической работы, предстает перед нами Бог Ветхого Завета — его волосы развеял встречный поток воздуха, его ноздри раздуты. Линии и формы всецело подчинены этому бурному устремлению вперед, они воспроизведены с неслыханным художественным мастерством и, одна-

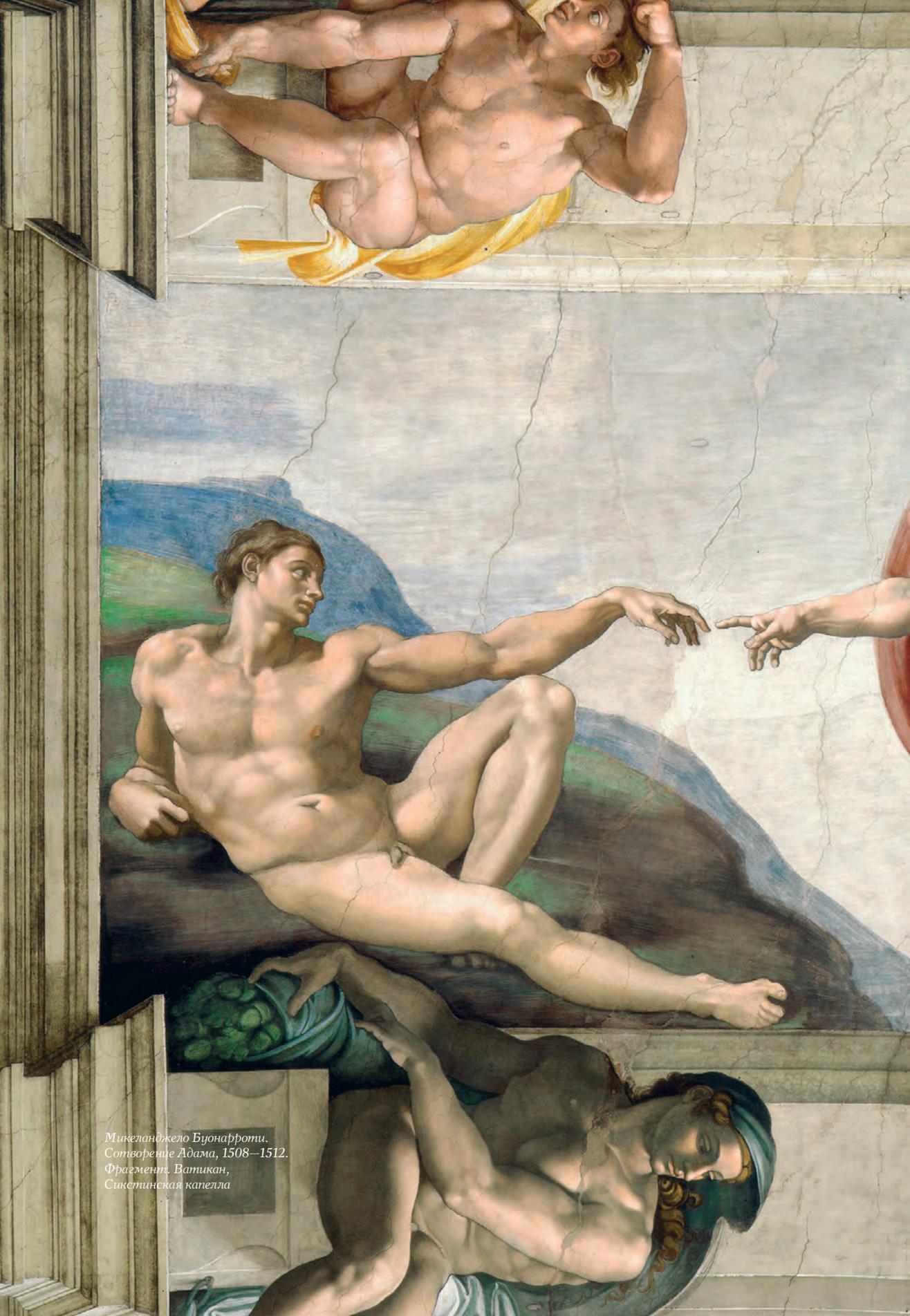
ко, освобождены от всякой натуралистической скованности и от старого флорентийского рельефного стиля, исходившего из предполагаемой плоскости рельефа или заменяющей ее трехмерной сцены: пространственные представления здесь не связаны с некой материальной границей и воплощаются не с помощью описательной пространственной схемы, но основываются на свободном пространственном воздействии самих движущихся тел. Эти линии и формы позволяют окружающей их среде представлять перед нами в качестве пространства, в качестве бестелесного и безграничного посредника движения, и в этом и заключается важная предпосылка всех последующих композиций этого рода. На третьей фреске мощная буря, господствующая в первозданном мире, утихает. Бог парит здесь по-прежнему, сопровождаемый двумя ангелами; уже создана не только небесная, но и земная твердь (обозначенная здесь широкой гладью океана), — к ним и обращен взор Божий, ибо теперь настала пора населить мир живыми существами. Поражает экономия изобразительных средств во всем. Как использовали этот сюжет предшествующие итальянские или современные Микеланджело северные художники для того, чтобы обогатить свои композиции неиссякаемым количеством деталей! Здесь же об этом нет и речи, мы не видим ничего из сотворенного: все определяет фигура Создателя. Новая духовная концепция искусства находит в этом произведении особенно отчетливое выражение.



Микеланджело Буонафротти.
Сотворение солнца и луны,
1508—1512. Ватикан,
Сикстинская капелла



Микеланджело
Буонафротти.
Отделение земли от вод,
1508—1512. Ватикан,
Сикстинская капелла



Микеланджело Буонафротти.
Сотворение Адама, 1508–1512.
Фрагмент. Ватикан,
Сикстинская капелла



Точным подобием созидающей силы должен стать человек. В удивительной фреске «Сотворение Адама» противопоставлены друг другу две массы — неподвижная, тяжелая, компактная: поверхность земли с лежащей на ней фигурой Адама, — и динамичная и зыбкая: приблизившийся в полете Создатель, изображенный на темном фоне своего плаща, расстилающегося по воздуху, в окружении сонма ангелов. Здесь акт сотворения — отнюдь не лепка формы, как в предшествующих произведениях на аналогичный сюжет, хотя именно в этой сцене было бы естественным изобразить творческий процесс в духе Дедала, то есть художественное формообразование или же непосредственный физический труд. У Микеланджело Создатель простирает руку — и в лежащей фигуре пробуждается жизнь. Тело Адама, словно бы объятые сном, начинает отрываться от земли; в этом состоянии полузабытья он обращает вверх свой взгляд — без удивления, ибо у него нет воспоминаний; рука



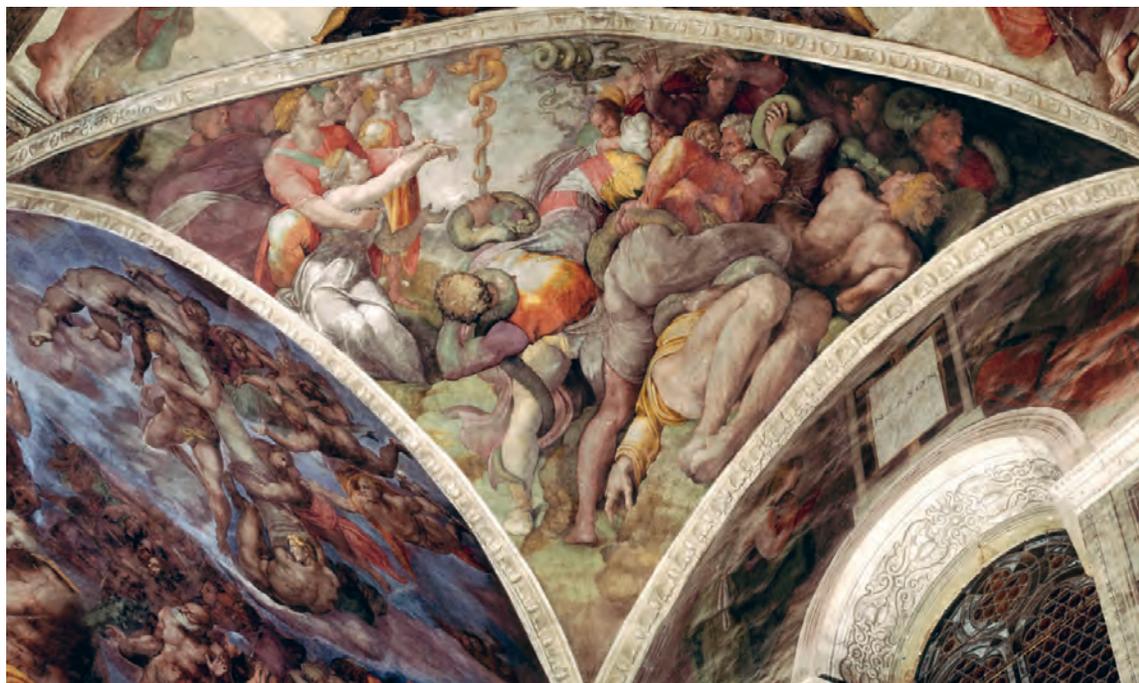
*Микеланджело Буонафротти.
Сотворение Адама, 1508–1512.
Фрагмент. Ватикан,
Сикстинская капелла*

его рефлекторно тянется к руке Создателя и касается ее: установлен контакт, очевидное свидетельство преобладания импульса духовной силы, которая будет властвовать и здесь, в этом только что созданном существе. На следующей фреске, «Сотворение Евы», запечатлена сцена, сопровождающаяся несколько более спокойной нотой. Создатель изображен отечески наставляющим Еву: зрелище, усиливающее драматизм следующей фрески и служащее введением к ней. На фреске, посвященной грехопадению и изгнанию из рая, мы видим чуть более детализированный пейзаж,

но, однако, как удивительно упрощен и он! Каменные блоки простейшей формы — рай скульптора — и немного листвы на дереве, разделяющем сцены; помимо этого — лишь воздушное пространство и динамика линий земли, причем в первую очередь — потрясающей бесконечной прямой горизонта, которая служит границей рая и предвещает нужду и заботы в будущем. И столь же простыми, что и формы пейзажа, являются фигуры: словно бы Микеланджело вернулся к достижениям живописи эпохи треченто, намереваясь совершенствовать великий эпический стиль Джотто. Исчезли все традиционные характерные детали, но в то же время любая из форм и линий исполнена такой величайшей выразительности, что она неизгладимо запечатлевается в сознании. Какой трагизм воплощает зияющая, словно бездна между прошедшим и настоящим, пространственная пауза между райским древом и изгнанниками! Как выразительно движение руки Адама, какое захватывающее впечатление производит противопоставление гибких линий сочетающейся с пейзажем группы в сцене грехопадения — и строгих неумолимых вертикалей фигур гонимых, оттесненных к краю сцены и понуждаемых мечом идти навстречу необозримому мрачному будущему. Возможно, что именно эта фреска и является наиболее впечатляющим образцом нового великого стиля Микеланджело. Как в отдельных фигурах, так и во всей композиции абстракция и универсальность противопоставлены временным и локальным детерминантам. Речь идет не только о достижении большей образности в противовес произведениям эпохи треченто с характерными для них случайными и отвлекающими деталями; но в первую очередь — и об отборе из обилия зрительных впечатлений того, что стоит надо всем повседневным и позволяет возвести явление в сферу мифического и всечеловеческого. И в то время как джоттовские образы все сильнее подавлялись развивающимся наблюдением над природой, здесь путь ведет ко все большему удалению от природы.

К этой праистории человечества примыкают четыре изображения на полях угловых распалубок капеллы, посвященные избавлению еврейского народа от страданий. Подобные сцены с давних пор были популярны в христианском искусстве, используя в качестве своеобразного намека на грядущее спасение

человечества Иисусом Христом; более чем сомнительно, впрочем, что Микеланджело имел в виду типологические соответствия такого рода. Однако устрашающие события и бедствия, катастрофы и лишения, герои-избавители — все это самым великолепным образом отвечало идейной программе росписи плафона; особое значение, вероятно, имела и динамика сцен, предназначенных для воплощения в этих частях плафона. Так, мы видим в «Поклонении медному змию» наряду с более спокойными фигурами персонажей,



яростно переплетенных в ужасающий клубок, раскованные динамические силы, воздействие которых усилено эффективным использованием кривизны свода. Еще более поразительна композиция в «Распятии Амана». Она построена наподобие триптиха: в одном углу Артаксеркс приказывает воздать почести Мардохею, в другом углу Эсфирь обличает Амана перед лицом царя, а в центре перед нами предстает распятый Аман, изображенный в сильнейшем ракурсе, словно титан, поддерживающий свод. В двух других фресках также запечатлены драматические моменты: борьба между Давидом и Голиафом и Юдифь, которая покидает шатер Олоферна и невольно бросает последний взгляд на труп ассирийского военачальника.

*Микеланджело Буонафротти.
Медный змий, 1508—1512.
Ватикан, Сикстинская капелла*



Микеланджело Буонафротти.
Наказание Амана, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла

В заключение мы можем сказать следующее: в этих фресках на библейские сюжеты вместо живописных исторических отчетов, вместо иллюстраций на заданный текст, какие предлагают нам все произведения этого жанра в эпоху Средневековья и Возрождения (колеблясь между абстрагирующей и реалистической манерами воспроизведения), предстает новая героическая общечеловеческая эпопея, которая истолковывает события не как простые факты и случаи из священной истории и — в такой же точно степени — не как парадигмы естественно-научных наблюдений, но как важнейшее и решающее воплощение материальных и духовных сил, являющихся действенным фактором человеческого бытия и придающих ему смысл и величие. Ведущие личности и их борьба важнее, нежели события; именно поэтому пророки и сивиллы властвуют в истории и кажутся более мощными, чем сам Бог-Отец. Если Микеланджело намеревался выразить в надгробии Юлия II апофеоз отдельной личности, то в росписи плафона он создал памятник всему человечеству *sub specie aeternitatis*, памятник человеческим горестям, борениям и надеждам, не дав, однако, ответа на коренные вопросы бытия. Счастьем для искусства, как пронизательно заметил Юсти, было то, что Микеланджело вынудили воплотить своих персонажей с помощью кисти, а не в камне. Ибо без этого принуждения (которое привело к тому, что Микеланджело смог выразить свою концепцию идеальной формы

Микеланджело Буонафротти.
Юдифь и Олоферн, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла



в той сфере, где он не был скован традициями профессиональной выучки) преобразование стиля, возможно, не совершилось бы так быстро и решительно.

Итак, роспись плафона Сикстинской капеллы по истечении немногих лет послужила источником реформы стиля, которая едва ли была менее значительной, чем та, что знаменовала рубеж между романской и готической скульптурой, и которая заложила основы не только для живописи и скульптуры, но и для архитектуры. В чем же состояли здесь новшества? Мы уже видели новое отношение к архитектуре в двояком аспекте: в отношении живописи к находящейся под нею подлинной архитектуре и вместе с тем независимой по самой своей сути в качестве произведения архитектурной фантазии. Примечательно, что Микеланджело — с тех пор как им была завершена роспись плафона Сикстинской капеллы — начал все более интенсивно заниматься архитектурными проблемами; едва ли в пору своей юности он мог предполагать, что на склоне лет почти единственным средством выражения его творческого духа будет архитектура: явление, обусловленное как личными, так и общими причинами. Во времена господства натурализма архитектура, как правило, утрачивает ведущую роль и уступает главенство декоративным искусствам, живописи и скульптуре. В период, простирающийся от Брунеллески до Браманте, в Италии не было ни одного подлинно великого архитектора — ни одного, кто мог бы быть поставлен в один ряд с Донателло или же Леонардо, глашатаями натурализма. Лишь с появлением на сцене нового идеализма положение меняется, и Микеланджело, действительно, все чаще обращается теперь к архитектуре, ибо она была наиболее подходящим средством для выражения его новых идей. Постоянно делались попытки вывести новый стиль Микеланджело (которые имеют обыкновение называть барочным) и его постепенное развитие из достижений искусства Возрождения, причем порой ссылались и на архитектуру Сикстинского плафона как на связующее звено. На наш взгляд, она отнюдь не является связующим звеном, но знаменует разрыв с архитектурным восприятием предшествующего периода; на этом и основано все впечатление от архитектуры капеллы. Прежде чем зритель начинает присматриваться к отдельным фигурам и фрескам, его восхищает воздействие этого

плафона на все помещение, украшением которого он служит; скромное сооружение миноритов приобретает благодаря плафону величие и пафос повсюду, вплоть до самого последнего угла, и интенсивную архитектурную жизнь, а подлинная архитектура помещения, напротив, играет всего лишь роль вспомогательной конструкции, самостоятельное значение которой ничтожно. Уже в одном этом заключается некая неспровергающая каноны новизна, ибо до сих пор руководящий принцип архитектурного творче-



*Микеланджело Буонарроти.
Давид и Голиаф, 1508–1512.
Ватикан, Сикстинская капелла*

ства, сформулированный Брунеллески, предписывал достижение максимальной гармонии сил и взаимодействий. Ясным и наглядным, исполненным духа логической последовательности и обоснованной причинности должен быть замысел любого архитектурного сооружения и его воздействие на зрителя; каждая форма должна обрести здесь предписанную роль благодаря своему тектоническому назначению, а каждое украшение — определенную функцию благодаря упорядоченности целого. Если в дальнейшем, после Брунеллески, от этой системы и отступили, то отнюдь не потому, что отказались от нее, а исключительно ради неуклонно умножающегося убранства. Зато в конце столетия наступила реакция со стороны привержен-

цев классицизма во главе с Браманте. Реакция эта, собственно говоря, состояла не в чем ином, как в возвращении к идеалам Брунеллески и в их дальнейшем развитии по пути к абсолютному равновесию всех факторов и властвующей надо всем закономерности, — развитию, находившемся в соответствии с достигнутым теперь высоким уровнем познания Античности. Взаимосвязь всех деталей, вплоть до последней линии, — такую мыслилась красота, бывшая плодом этой объективно-причинной организации материи. В духе подобной классической объективизации архитектурного образа и должен был возникнуть новый собор Святого Петра, отеснивший проект надгробия Юлия II, — и вот в непосредственной близости от этого недавно начатого строительства Микеланджело создал написанную архитектуру плафона, которая кажется титанической насмешкой над нею и которая не считается ни с какой закономерностью, ни с какими объективными правилами, но устремляется с непреодолимой силой видения, мыслей и ощущений туда, куда ее направляет могучая воля художника. Новизна здесь заключается также не столько в отношении к подлинной постройке, сколько в самой архитектуре плафона, которая сообщила бы новое содержание любому другому помещению.

Наиболее значительным моментом является при этом соотношение между пластической формой и стеной. В эпоху Возрождения стена принадлежала к числу важнейших эстетических факторов архитектуры, целью которой в то время было создание спокойного, замкнутого в себе самого пространства с прекрасными пропорциями, ясной формой и четкими границами. Следовательно, одной из решающих задач было расчленение и украшение этих граничных плоскостей — стен — в духе общей тектонической закономерности и монументальности. Достигалось это прежде всего благодаря подчеркиванию игры естественных сил, подчеркиванию равновесия между нагрузкой и опорой; процессов, отражением которых должна была предстать стена; отсюда — этажи, их взаимное равновесие, или же пилястры и карнизы, преобразующие стену в некую парафразу ордерной архитектуры. Затем — благодаря ритму, возникающему из-за равных промежутков между вертикальными членениями или проемами: их распределение



*Микеланджело Буонафротти.
Капелла Медичи, 1520–1533.
Флоренция*

стало связываться с объективной нормой движения. И, наконец, — благодаря пластическим формам и живописи, которые, чтобы не уничтожить присущий стене характер ограничителя пространства, должны были казаться рельефной формой или локальным прорывом, и были скованы этим. В плафоне Сикстинской капеллы, напротив, стена не только не выделена в качестве границы пространства помещения, но и отрицается без всяких обиняков, она искусно уничтожается, растворяясь в строительных формах и в фигурах, подобно тому как это делалось в эпоху готики. И все же по-иному, чем в готике. Там стена замещается беспрепятственно рвущимися в высоту столбами, формам которых следуют также и статуи, там материя лишается материальности, подчиняясь этому односторонне направленному движению. У Микеланджело же композиция — это бурная динамическая масса тел, которая по самой своей сути и в соответствии с несметными жизненными силами, заключенными в этих телах, не скована никакими границами, никаким тектоническим расчетом и не связана ни с плоскостью, ни с законами статики, благодаря чему спокойное завершение сменяется бушующей массой. Это освобожденное движение укрощено, однако, благодаря ясному и резко очерченному обрамлению архитектурного каркаса, будучи заключено по воле художника в некую спокойную в своей совокупности форму. Вследствие подобного противопоставления повышенной динамики и телесности, с одной стороны, а с другой — непреодолимой преграды, установленной художником, возникает впечатление могущества, монументальности в новом духе, силы, взламывающей все препятствия во взаимноперпендикулярных направлениях. Здесь проявился тот стилеобразующий принцип, согласно которому в последующее время обрели независимость каждая фигура и каждая архитектурная форма; на этом принципе основывалось дальнейшее развитие всех трех искусств, как некогда — на стремлении к художественному преобразению статической закономерности и на подражании природе.

Следующей большой работой Микеланджело было — или, точнее говоря, должно было быть — возведение здания. Отнюдь не маловажно уточнить конкретные обстоятельства создания капеллы Медичи. Церковь Сан Лоренцо была местом погребения членов

династии Медичи, судьбы которых столь странным образом постоянно переплетались с судьбою Микеланджело. Строительство церкви, положившее начало Возрождению в церковной архитектуре, на протяжении всего XV столетия продолжалось, по сути дела, в соответствии с планами Брунеллески. К началу XVI столетия недостроенным оставался фасад церкви, а кроме того, предстояло еще возвести капеллу с купольным сводом, примыкающую к южному трансепту: в качестве параллели Старой сакристии Брунеллески. Когда после смерти Юлия II на папский трон вступил один из представителей рода Медичи, Лев X, было решено использовать Микеланджело (незадолго до того закончившего роспись плафона Сикстинской капеллы) в интересах прославления династии и прежде всего поручить ему выполнение фасада Сан Лоренцо. Три года Микеланджело занимался проектом, из которого ничего не вышло. Вместо этой несчастливой работы он принял тогда от кардинала Джу-



Джироламо Маккьети. Портрет Лоренцо Медичи, XVI в. Флоренция, Палаццо Питти



Сандро Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи, 1478—1480. Вашингтон, Национальная галерея искусств



Рафаэль Санти. Портрет Джулиано ди Лоренцо деи Медичи, 1515. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Филиппо Брунеллески. Базилика Сан Лоренцо, 1424—1446; Микеланджело Буонарроти. Капелла Медичи, 1520—1533. Флоренция





Рафаэль Санти. Портрет Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, ок. 1516–1519. Частное собрание



Рафаэль Санти. Папа Лев X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси, ок. 1518. Флоренция, Уффици

лио деи Медичи заказ на создание в южной капелле семейного мавзолея. Капеллу к тому времени возвели вчерне на высоту карниза, без отделки — простой четырехугольник, который должен был завершиться куполом. Микеланджело взял на себя окончание строительства и украшение капеллы статуями. Здесь предполагалось установить четыре надгробных памятника: Лоренцо Великолепному, его убитому брату Джулиано, его младшему сыну Джулиано, герцогу Немурскому, и его внуку Лоренцо Младшему, герцогу Урбинскому*. Позднее думали и о том, чтобы воздвигнуть здесь надгробия обоим папам из дома Медичи — Льву X и Клименту VII, так что капелла вместила бы прах всех членов династии Медичи, на могилах которых до сих пор не было памятников, и превратилась бы в своеобразный триумфальный зал, показывающий взлет древнего купеческого рода вплоть до достижения папского престола. Как ни странно, но Микеланджело воздвиг лишь гробницы самых незначительных представителей династии — герцога Немурского и герцога Урбинского. Можно было бы предположить, что его, скорее, привлекла бы мысль о создании памятников Лоренцо Великолепному и Льву X, бывшим самыми большими его покровителями и к тому же людьми выдающимися. Однако для Микеланджело ситуация никогда не выглядела

* Родственные связи между представителями дома Медичи, упоминаемыми здесь и далее Дворжаком, могут быть изображены в виде сводной генеалогической таблицы, помещенной ниже.

В 1469 году правителями Флоренции стали Лоренцо Великолепный и Джулиано I. Наследником Лоренцо, пережившего брата — последний погиб во время заговора Пацци, — был Пьеро II, изгнанный в 1494 году. Медичи вернули власть над Флоренцией лишь спустя восемнадцать лет; Джованни Медичи, ставший правителем в 1512 году, был избран папой в 1513-м и передал Флоренцию младшему брату Джулиано II и племяннику Лоренцо II. Джулиано II, кроме того, в 1515 году унаследовал герцогство Немур благодаря браку с принцессой из Савойской династии. Лоренцо II получил от папы титул герцога Урбинского, что, впрочем, свидетельствовало лишь о притязаниях папского престола на это герцогство, находившееся тогда во владении рода дела Ровере. После смерти Лоренцо II из мужских представителей дома Медичи оставались только незаконные сыновья; один из них, Джулио, стал правителем Флоренции в 1519 году, а в 1523-м, избранный папой, уступил Флоренцию двум несовершеннолетним бастардам — Алессандро, своему сыну (или сыну Лоренцо II) и Ипполито, сыну Джулиано II. Оба они не оставили мужского потомства, и Флоренция перешла к представителям боковой линии дома Медичи, ведущих свое происхождение от Лоренцо, брата Козимо Старшего.

столь просто; им овладела определенная идея, согласно которой, как мы увидим ниже, главными героями здесь оказались Джулиано и Лоренцо Младший, вследствие чего другие кандидаты на место в этой Валгалле вынуждены были отступить перед ними — и в самом начале работы, и впоследствии, ибо, когда оба надгробия были готовы, повторялась старая история: выполнение остальных постоянно откладывалось до тех пор, пока от них не отказались вовсе. Была создана лишь статуя Мадонны, предназначавшаяся для какого-то из этих надгробий. Таким образом, и капелла Медичи, подобно надгробию Юлия II, представляет собой лишь фрагмент первоначального плана, но только в этом смысле, ибо суть того, что захватывало Микеланджело в проекте, сохранилась и во фрагменте.

Пьеро II
1472–1503

Джованни (Лев X)
1475–1521

Лоренцо II
1492–1519

Алессандро
1510–1537



*Микеланджело Буонафротти.
Капелла Медичи. Интерьер,
1520–1533. Флоренция*

Итак, речь шла об украшении надгробными памятниками капеллы, форма которой уже определилась, поскольку, как было сказано выше, здесь оставалось лишь возвести свод здания. И, следовательно, — об украшении отнюдь не в духе античной идеи памятника, взрывающего все архитектурные оковы, но в общехристианском духе, как святилища, где прах усопшего должен обрести место последнего упокоения: традиция, которую Микеланджело немедленно свел на нет благодаря тому, что он считал церковное помещение и надгробные памятники неразобщенными элементами, но составными частями единой проблемы. В этом заключалось нечто новое, по крайней мере — во внимании к той роли, которую должны были играть памятники. В едином пластиче-

Козимо деи Медичи
(Козимо Старший)

1389—1464

Пьеро I

1416—1469

Лоренцо
Великолепный

1449—1492

Джулиано II

1479—1516

Ипполито

1511—1535

Джулиано I

1453—1478

Джулио

(Климент VII)

1478—1534

ском или живописном убранстве церковного помещения не было, естественно, ничего необычного; но теперь упор делался не на убранство, а на памятники, — по замыслу художника архитектура выступала в качестве монументального обрамления памятников, образуя при этом нерасторжимое целое с ними, а не самостоятельный фон.

Капелла Медичи — квадратный зал, здесь, следовательно, отсутствует господствующая продольная ось; к тому же двери расположены в углах помещения, вследствие чего на входящего сюда не оказывает воздействия какое-либо главное направление. Это отрицание продольного направления сказывается и в том, что хотя в капелле Медичи и есть алтарная ниша, но она остается пустой: алтарный образ перемещен на противоположную сторону. Итак, здесь отсутствует всякое указание на церковное средоточие, внимание зрителя должно как можно меньше отвлекаться от памятников. В вертикальной проекции стены разделены на три яруса неравной высоты: первый чрезвычайно динамичный в пластическом и тектоническом отношениях, второй более скромный, переходящий с помощью арок к куполу, и, наконец, сам купол, легко и высоко парящий над парусами. В нижней зоне стоят оба законченных надгробных памятника, которые образуют средоточие всей композиции, представляющей для нас интерес уже по той причине, что это — единственный случай, когда Микеланджело посчастливилось установить группу статуй в соответствии со своим замыслом. Нам следует рассмотреть вначале их расстановку, которая внешне — как почти всегда у Микеланджело — очень проста. На каждом саркофаге — две лежащие аллегорические фигуры, а над ними сидящая фигура того, кому посвящен памятник; итак, внешне — старая программа, ибо аллегорические фигуры и портрет покойного были старыми атрибутами пластики надгробий. И все же здесь много загадочного! Что означают эти аллегорические фигуры? Их называют: Ночь, День, Вечер, Утренняя Заря, — но в этом, однако, не кроется никакого объяснения. Сам Микеланджело написал по этому поводу комментарий, гласящий: «День и Ночь говорят: нашим быстрым бегом мы привели герцога Джулиано к смерти». Следовательно — символы бренности, времени, великого разрушителя, союзника смерти, — мысль,

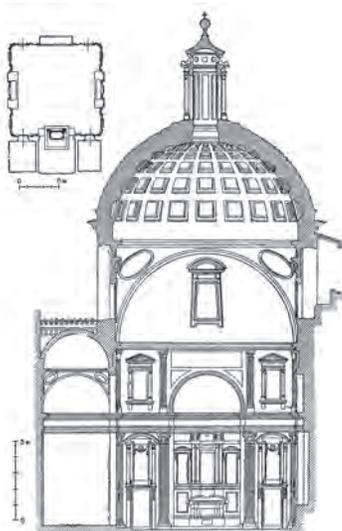


Схема капеллы Медичи.
Флоренция. Иллюстрация
из книги: Banister F. A History
of Architecture of the Comparative
Method (17th ed.). New York, 1946



*Микеланджело Буонафротти.
Надгробие Лоренцо II, 1526–1534.
Флоренция, капелла Медичи*

чрезвычайно популярная в XV и XVI столетиях, в особенности на Севере (Босх, Гольбейн, «Меланхолия» Дюрера). И все же образам Микеланджело неизменно свойствен и другой, более глубокий смысл. Долго и старательно разыскивали литературные источники, из которых Микеланджело мог бы почерпнуть идею надгробия капеллы Медичи, но обнаружить ничего не удалось, ибо то, что подразумевалось обычно под целью поисков, было притянуто за уши и не убедительно. Подобные попытки, безусловно, не увенчаются успехом и в дальнейшем: достаточно ведь бегло ознакомиться с последовательностью в развитии планов Микеланджело, чтобы убедиться в том, что здесь не может быть и речи о какой-нибудь устойчивой литературной программе. Юсти, напротив, прибег к историческому и психологическому объяснению, которое остается образцом для каждого интерпретатора, намеревающегося считаться с особенностями духовной

ситуации, исторических условий и эмоций современников. Объяснение это можно обобщить в следующих словах: катастрофа династии Медичи, в судьбах которой Микеланджело принимал такое непосредственное участие. С именем этой династии были связаны величие Флоренции, а также и всей Италии, но в еще большей степени — и мечты о будущем; их характер станет нам понятным, если вспомнить, что в 1513 году один из величайших умов Италии, Макиавелли, начав писать своего «Государя», предполагая вначале посвятить книгу Джулиано Медичи, переадресовал после его смерти посвящение Лоренцо. В основу трактата Макиавелли была положена



Микеланджело Буонафротти.
Надгробие Джулиано Медичи,
1526–1534. Флоренция,
капелла Медичи

древняя мечта Данте о *Principe liberatore*^{*}, который возродит древнее величие Италии и изгонит варваров. Мечта эта была не просто литературной утопией, ее истоки крылись в мощном духовном течении, захватившем ведущие умы Италии, а цель заключалась в национальном объединении страны. Это великое дело и должен был совершить Лоренцо, ибо он казался предназначенным для него не только благо-

* Государе-освободителя (*итал.*).

даря тогдашнему положению династии и всей Италии, но и благодаря личным талантам. После его бракосочетания с принцессой Мадлен де ла Тур д'Овернь* в Париже цель казалась близкой, однако тут судьба внезапно нанесла сокрушительный удар: у блистательного юного герцога помрачился рассудок, он сошел с ума и умер через год после того как потерял свою супругу. Надежды династии Медичи рухнули, и мечта о Principe liberatore рассеялась.

Теперь мы можем детально рассмотреть художественный облик памятников. Если ранее надгробия являлись частью стены, располагаясь перед ней, словно картины в наших музеях, то исходный замысел капеллы Медичи — пластические качества самих фигур. Фигуры образуют некое единство, достигаемое — в отличие от памятников предшествующего периода — не простым чередованием координированных элементов на плоскости, но благодаря пластической групповой композиции, формирующейся в пространстве. В пределах группы все приходит в движение, все части выведены из состояния равновесия и при этом задуманы так, что и в отдельных фигурах, и в их взаимоотношениях возникают контрапосты, благодаря которым мертвая симметрия сменяется динамической. Значение фигур дано в прямой инверсии. Ночь кажется пробуждающейся из забытья, День — погружающимся в него. Вследствие этого создается впечатление определенного диссонанса и тектонического движения, вслед за которым следует движение реальное. Аналогичные мотивы — и диссонанс, и движение — мы находим в отношении к архитектуре: головы пересекают линии карниза, фигуры располагаются так, что вызывают ощущение их крайней неустойчивости — они словно бы соскальзывают с саркофагов. Это порицалось — и характеризовалось как выход из затрудни-



Микеланджело Буонафротти.
День, ок. 1521–1534. Флоренция,
капелла Медичи

* Жена Лоренцо II Медичи происходила из рода графов Овернских. Единственным ребенком от этого брака была Екатерина Медичи, впоследствии (1524) унаследовавшая Овернь и вышедшая замуж за Генриха II Валуа, короля Франции.



Микеланджело Буонарроти.
Ночь, ок. 1521–1534.
Флоренция, капелла Медичи

тельного положения, о чем, однако, здесь не может быть и речи. Эти мощные образы, наиболее выразительные из всех, что были созданы Микеланджело, а вместе с тем и наиболее значительные по их воздействию на последующие поколения, должны были не пробуждать впечатление простого статичного расположения, но, напротив, подчеркивать по воле художника свою обособленность; кривые линии их силуэтов должны были слу-

жить выражением динамичных пластических и тектонических потоков. Аллегорические фигуры надгробий капеллы Медичи приобрели нормативное значение как образцы убедительного воплощения новой пластической проблемы; едва ли можно указать на какие-нибудь скульптурные произведения (за исключением античных), которым столь часто и повсеместно подражали вплоть до наших дней, как этим.

В этой системе динамичной пластической жизни роль доминанты принадлежит главной фигуре: статуе князя, — так что каждая группа образует пирамиду, включающую сильнейшие контрасты мотивов движения в элементарно простую структуру, которая не остается на плоскости, но простирается в глубь пространства. (В этом смысле понятно, когда Ригль говорит об эмансипации глубины в статуях Микеланджело.) Из этой структуры исключается все, что могло бы напомнить о чем-либо вещественно определенном в виде объективных, индивидуально воспринимаемых, преходящих или же исторически конкретных элементов. Отсюда и сложность истолкования. Перенесенные в сферу идеального и бесконечного, здесь властвуют естественные и механические силы, эмоции и волевые импульсы, по повелению художника противопоставленные друг другу в борьбе и в то же время нерасторжимо соединенные в этом пленительном траурном гимне. Статуи князей — не портреты, но идеальные фигуры, и все же перед нами — не типические характеры, не парадигмы этических понятий или образцы формальных решений,



Микеланджело Буонарроти.
Статуя Джулиано Медичи,
ок. 1526–1534. Флоренция,
капелла Медичи



Микеланджело Буонарроти.
Вечер, ок. 1521–1534.
Флоренция, капелла Медичи

но порождения свободной фантазии художника, возникшие в гармоническом соответствии с основной идеей мавзолея. Как символ человеческого бессилия и меланхолического раздумья сидит здесь Лоренцо, подперев голову рукой; верхняя половина его лица затенена (это, пожалуй, первый случай, когда на долю тени выпадает такая задача: быть отпечатком той тени, что легла на рассудок персонажа). Джулиано устало склоняет жезл командующего; он, пожалуй, мог бы еще воспрянуть духом и отдать приказание, но к чему? — все тщетно... и он смотрит вдаль отсутствующим взглядом. Аналогичен характер и у аллегорических фигур. Персонификация небесных явлений со времен Античности осуществлялась в образе нежных крылатых фигур; здесь же — тяжелые, массивные тела, сверхчеловеческие по формам, и — если не считать своеобразного поворота в их позах — находящиеся в состоянии покоя и неподвижности. Но этот покой лишь кажущийся, в его основу (свойство, присущее вообще всем персонажам Микеланджело) положены импульсы духовной жизни. У Вечера — смертельная усталость, у Авроры — тяжкое пробуждение, выраженное не только физически, но и пронизанное болезненными эмоциями, внутренней борьбой. Волевое напряжение, физические силы и эмоции кажутся состоящими здесь в противоборстве; возникает некая шкала контрастов между физическим и психическим началами — от угрюмого покоя до порывистого испуга, и, таким образом, всей композиции в целом присуще

Микеланджело Буонарроти.
Утро, ок. 1521—1534.
Флоренция, капелла Медичи



своеобразное настроение, которое основано не на объективном наблюдении, как у венецианцев, но берет свой исток в духовной жизни художника и проявляется как отражение субъективных эмоций.

Таким образом, фигуры надгробий капеллы Медичи показывают развязавшиеся конфликты и бурное возбуждение, которому дано проявиться в двойном отношении: сюжетно — в безвольном покое статуй герцогов, а формально — благодаря простой форме пирамиды, в которую заключена эта динамичная жизнь. Ее волны, однако, выходят за пределы этих границ и продолжают в архитектурном оформлении стен, с которыми статуи связаны самым тесным образом — как на плоскости, так и в пространстве. Подобная архитектурная композиция стены чрезвычайно важна и своеобразна. Основывается она, правда, на древних формах, воспринятых искусством Возрождения и заимствованных из Античности, но, однако, использованных здесь отнюдь не в духе Античности и Возрождения. Словно бы среди них неожиданно воцарилась анархия! Если до сих пор эти формы обладали строго ограниченной функцией, обусловленной их тектоническим источником и их подчинением объективной закономерности, то в капелле Медичи они освобождаются от этого и преобразуются в формы, функции которых от случая к случаю определяет по своему усмотрению воля художника. Вследствие этого внешне они выглядят совершенно произвольно и наскоро нагроможденными друг на друга, сжатыми

между собой, втиснутыми в обрамление и скованными, а затем вновь свободно, словно бы прыжком выбрасывающимися из стены: вместо спокойного статичного бытия перед нами предстает тревожное бытие, наполненное конфликтами, — то, что мы уже имели возможность наблюдать в статуях. В трех направлениях движется эта борьба тектонических сил. Прежде всего — в вертикальном направлении: неистовое стремление ввысь господствует в нижней зоне, служащей не гармонической опорой, но олицетворением бурного натиска ввысь, выраженного посредством сдвоенных каннелированных пилястр, далеких от античных пропорций, глухих окон, непосредственно опирающихся на двери, посредством нагроможденных друг на друга вертикалей, которые кажутся пронизывающими карнизы, посредством вздыбленных кривых линий и взлетающих вверх консолей. Перед нами не естественное движение ввысь, как в готическом искусстве, но нарочитое кипящее волнение, самоотторжение от земли, отрицание силы тяжести, причем этому противодействует столь же мощный натиск со стороны резко очерченных выступов и раскреповок карниза — и сжатых форм аттика, словно бы давящего на все находящееся под ним. В средоточии этой борьбы, не затронутая ею, располагается статуя князя. Однако и в горизонтальной проекции она находится в самом центре движения. В пролетах стены, где помещены двери, распределение архитектурных форм осуществляется более просторно; в среднем пролете, напротив, ниши, пилястры и наличники плотно прижаты друг к другу, динамика повышается по мере продвижения от краев к центру — и здесь статуя князя также образует спокойный остров на месте столкновения этих потоков. И, наконец, отношение к глубине: поля филенок сбоку и наверху представляют собою гладкие плоскости, затем следуют выступы и впадины форм на всем протяжении вплоть до свободно стоящих фигур, находящихся перед стеной, и до статуи, которая располагается в стенной нише, вне битвы, бушующей вокруг нее. Новая композиция, естественно, оказывает влияние и на отдельные формы: глухие окна сжимают пилястры, с силой давят на двери, — и впервые со времен Античности мы встречаем здесь разорванный фронтон, антаблемент с раскреповками, резко затененные формы.

Так, архитектура капеллы Медичи предлагает вместо регулярного членения и симметричной композиции стены картину раскрепощенных тектонических сил, в основу которой положена не закономерность, но субъективно задуманная композиция: формы распределены на плоскости и в пространстве так, как этого требует конкретный замысел художника. Здесь господствует не координация, но субординация форм: все они вовлечены в связь с формальной и сюжетной доминантой композиции. Формы эти возвышаются над уровнем своих прежних функций и соотношены с определенным, драматически усиленным содержанием композиции. Динамичная жизнь, которую художник вдохнул в формы, служит тому, чтобы сконцентрировать взгляд наблюдателя на спокойных фигурах главных персонажей. И все же затишье создается не только благодаря фигурам, но и главному карнизу: в спокойных линиях и плоскостях поднимаются над ним верхний ярус и купол, в ясной пространственной красоте, не затронутой той трагедией, о которой столь наглядно повествуют стены внизу.

Первоначально Микеланджело намеревался, возможно, дополнить обе гробницы еще одной доминантой в виде какого-то третьего монумента, составной частью которого должна была служить статуя Богоматери. К ней, по-видимому, и была обращена выполненная вначале фигура Джулиано, умолявшего о помощи, и — судя по первому наброску, дошедшему до нас в старой копии, — этому порыву также должен был отвечать благосклонный взгляд. Позднее, после смерти Лоренцо, Микеланджело изменил свой замысел: Джулиано тщетно поворачивает голову, ибо пощады нет, Царица Небесная смотрит на землю, а ее Божественный Сын прячет лицо на груди Матери. Холодно и неумолимо властвует здесь рок, не оставляя надежды и сокрушая людей: такова нехристианская идея, которая не оставляла Микеланджело в то время, когда он создавал это церковное помещение. Ей же обязана своим возникновением и удивительная статуя Мадонны. Вообще на нее менее всего обращали внимание, хотя она и относится к числу самых прекрасных произведений скульптора. В искусстве предшествующей эпохи сложились три типа изображения Мадонны: заступница, царствующая владычица небесная и любвеобильная мать. Мадонна Микеланджело

не принадлежит ни к одному из этих типов: она — сестра сивилл из Сикстинской капеллы, замкнутая, непрístupная, проникнутая чувством тягостного безразличия, которое, казалось бы, преобразует в страдание даже материнское счастье. Не символ христианской любви к ближнему, не олицетворение христианского эсхатологического оптимизма, но Ниобея — безнадежность человеческого бытия, превращенная в камень. Еще более удивительна блокообразность композиции. Микеланджело сказал однажды: хорошая статуя должна быть задумана так, чтобы ее можно было скатить с горы и она не понесла бы при этом ущерба; ему же принадлежат слова о том, что не существует такой каменной глыбы, которая не содержала бы с самого начала все то, что хочет сказать скульптор. Обе идеи воплощены здесь: перед нами предстает не веристское состязание с природой, но чистый художественный образ, слившийся воедино с блоком и с Божественной творческой силой наполняющий его до предела абсолютной пластической жизнью. Не побочная цель, но чистое искусство, противопоставленное Античности и приближающееся к готике, причем, в отличие от последней, исходящее не из абстрактных понятий, но из индивидуального овладения окружающим миром; не норма, но субъективное *Confiteor**.

Микеланджело Буонафротти.
Мадонна Медичи,
ок. 1521–1534. Флоренция,
капелла Медичи



* Покаяние (лат.).
Здесь — исповедание веры.

РАФАЭЛЬ



Рафаэль Санти. Автопортрет,
ок. 1506. Флоренция, Уффици

Новой сакристией завершается первый период развития Микеланджело. Прежде чем мы рассмотрим его последующие произведения, следует ответить на вопрос: как развивалось современное Микеланджело итальянское искусство вплоть до этого момента? И в первую очередь необходимо исправить широко распространенную ошибку, заключающуюся в чрезмерном подчеркивании единства этого развития. Реально существовавшее единство выражалось лишь в наличии определенных общих предпосылок, но от них исходили различавшиеся между собой направления, из которых три играли ведущую роль: те, что возглавляли Рафаэль, Корреджо и Тициан. Желательно было бы ознакомиться вначале с творчеством этих мастеров.

Могло бы показаться странным, что мы включаем в этот квадрифолий Рафаэля, ибо в последнее время принято расценивать его как эклектика. Современники художника думали на этот счет по-иному; его имя было для них некой программой, и программа эта оставалась действенной вплоть до XVIII столетия. Ею восхищались в такой же точно степени, что и искусством Античности, и противопоставляли ее Микеланджело и его почитателям. Поэтому мы должны прежде всего выяснить, что же именно в ней содержалось.

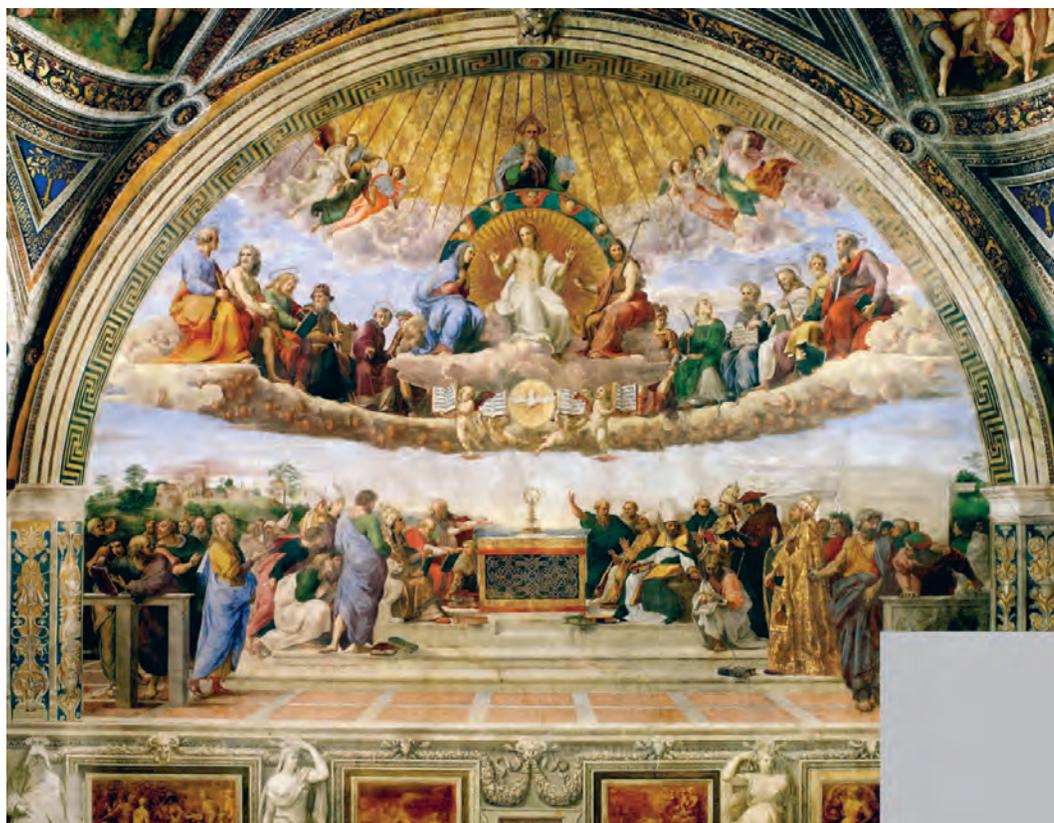
Обрисовать жизнь и творчество Рафаэля легче, чем Микеланджело. Мы не встретим здесь никаких резких изменений, никаких неожиданностей, никаких глубоких тайн: каждое произведение органически связывается с предшествующим, а личность ху-

дожника играет второстепенную роль по сравнению с делом его жизни. Рафаэль начинает как ученик умбрийских мастеров и примыкает к религиозно-идеалистическому направлению того плана, что представлял во Флоренции Фра Бартоломео. Если бы Рафаэль умер до того, как перебрался в Рим, то его, пожалуй, относили бы в наши дни к числу наиболее приятных мастеров умбрийско-флорентийской школы: едва ли его известность превысила бы эту ступень. Лишь Вечный город положил начало его большому стилю и универсальному значению его творчества. Было два произведения, на которых в первую очередь основывалась слава Рафаэля: фрески Станц и картоны для ватиканских ковров.

В 1508 году, следовательно, в то самое время, когда Микеланджело начал работу в Сикстинской капелле, на долю Рафаэля выпал заказ украсить фресками группу покоев в Ватикане. Этот труд занимал художника вплоть до самой его смерти; правда, в последние годы жизни он доверил его своим ученикам, но то, что Рафаэль собственноручно создал в этих небольших и не слишком хорошо освещенных помещениях, принадлежит к числу наиболее известных и популярных произведений искусства всех времен. Сюда в первую очередь относятся фрески в Станце делла



*Рафаэль Санти. Станца дель
Элиодоро. Потолок, 1512.
Ватикан, Станцы Рафаэля*



Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Диспут, 1510. Ватикан, Станцы Рафаэля

Сеньятура — помещения, которое предполагалось использовать в качестве библиотеки, в соответствии с чем оно и было украшено изображениями наук, причем теология и философия, согласно традиции, занимали среди них первенствующее место. Рафаэль изобразил их не в виде аллегорических фигур, как это делалось порой в прежние времена, но в больших историко-аллегорических композициях того рода, что был особенно распространен в итальянском искусстве XIV столетия и с тех пор никогда не исчезал полностью. Так, Рафаэль объединяет в «Диспуте» выдающихся представителей теологии в некое вневременное сообщество, для того чтобы наглядно представить зрителю эту область науки. Столь же не нова была и композиционная схема фрески: она восходила к изображению сцен, где действие происходило наполовину на земле, наполовину на небе — например, сцен Страшного суда, что ввел в итальянское искусство еще в конце XIII столетия Пьетро Каваллини, а Фра Бартоломео незадолго до Рафаэля придал им тот облик, от влияния которого не был свободен и молодой урбинец.



Изменение здесь заключалось лишь в том, что Рафаэль не удовольствовался изображением спокойно сидящих или стоящих знаменитых теологов, но связал воедино участников этого общества посредством оживленной совместной деятельности, чем, по-видимому, и объясняется название «Disputa»*. Благодаря стоящей на скромном алтаре дарохранительнице наглядно показано, что именно волнует умы собравшихся: сокровеннейшее и загадочнейшее таинство христианской религии, таинство евхаристии. Вокруг алтаря сидят четыре отца церкви: Иероним, Григорий Великий, Амвросий и Августин, а за ними стоят, образуя полукруг, верующие, объединенные в группы, создавая в то же время уходящие в глубь пространства кулисы. Сцена наполнена праздничной серьезностью, которая, однако, не исключает наличия обширной градации эмоций — от спокойного и до страстного участия в действии. В некоторых из этих фигур легко распознаются определенные личности; делались попытки идентифицировать и остальных: занятие, не имевшее ни успеха, ни значения. Композиционная функция любой фигуры совершенно очевидна. Бросается в глаза обилие прекрасных, гармоничных мотивов, связанных

Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Диспут, 1509–1510. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Диспут. Фрагмент. Данте, 1509–1510. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец

* «Диспут» (итал).

между собою с помощью явной или скрытой симметрии, а также контрапостов; ни одного из персонажей нельзя было бы исключить из фрески или же представить его на другом месте. Вельфлин справедливо замечает, что красота фрески открывается лишь тому, кто способен постигнуть отношение каждой отдельной фигуры к целому. Передний план фрески свободен от фигур, а оба крыла полукруга заканчиваются в углах композиции, так что их разделяет обширный промежуток, позволяющий взгляду зрителя беспрепятственно устремляться вперед к композиционному, перспективному и духовному средоточию — к алтарю с гостией. Алтарь несколько приподнят, что обозначается посредством ступеней, ведущих к этому участку сцены; возвышение здесь было необходимым из-за отцов церкви, которых нельзя было изображать стоящими, так как в этом случае они возвышались бы над дарохранительницей, а кроме того, на плоском участке не удалось бы подчеркнуть их значимость. Итак, взгляд зрителя вначале обращается сюда, чтобы затем возвратиться к фигурам, причем самые значительные фигуры здесь вновь направляют его к центральному пункту фрески. Обе угловые группы симметричны, и в обеих мы обнаруживаем персонажей, которые призваны лишь служить указанием на догмат христиан-

Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Диспут, 1509–1510. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



ской церкви. От этих исходных пунктов в обоих крыльях полукруга распространяется движение по направлению к центру: слева — от группы к группе, справа — от человека к человеку, и обе волны затихают у алтаря и у фигур сидящих отцов церкви, в свою очередь образующих симметричную группу. Это не бурное движение, как у Микеланджело, но приглушенное; не сильные аффекты, но, скорее, тихая взволнованность и церковная торжественность, словно на алтарных образах; не динамические тела и формы, но спокойные линии, как бы вплетающие фигуры в некий венок. В небесах мотив полукруга повторяется торжественной репрезентацией Святой Троицы и затем едва заметно звучит в сонме ангелов. По вертикали фреска разделена посредством доминанты, соединяющей гостью, голубя Святого Духа, Христа и Бога-Отца, — и делящей изображение на две симметричные половины. Благодаря этому разделению здесь господствует величайшее благозвучие плоскостей и линий.



Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Афинская школа, 1511. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



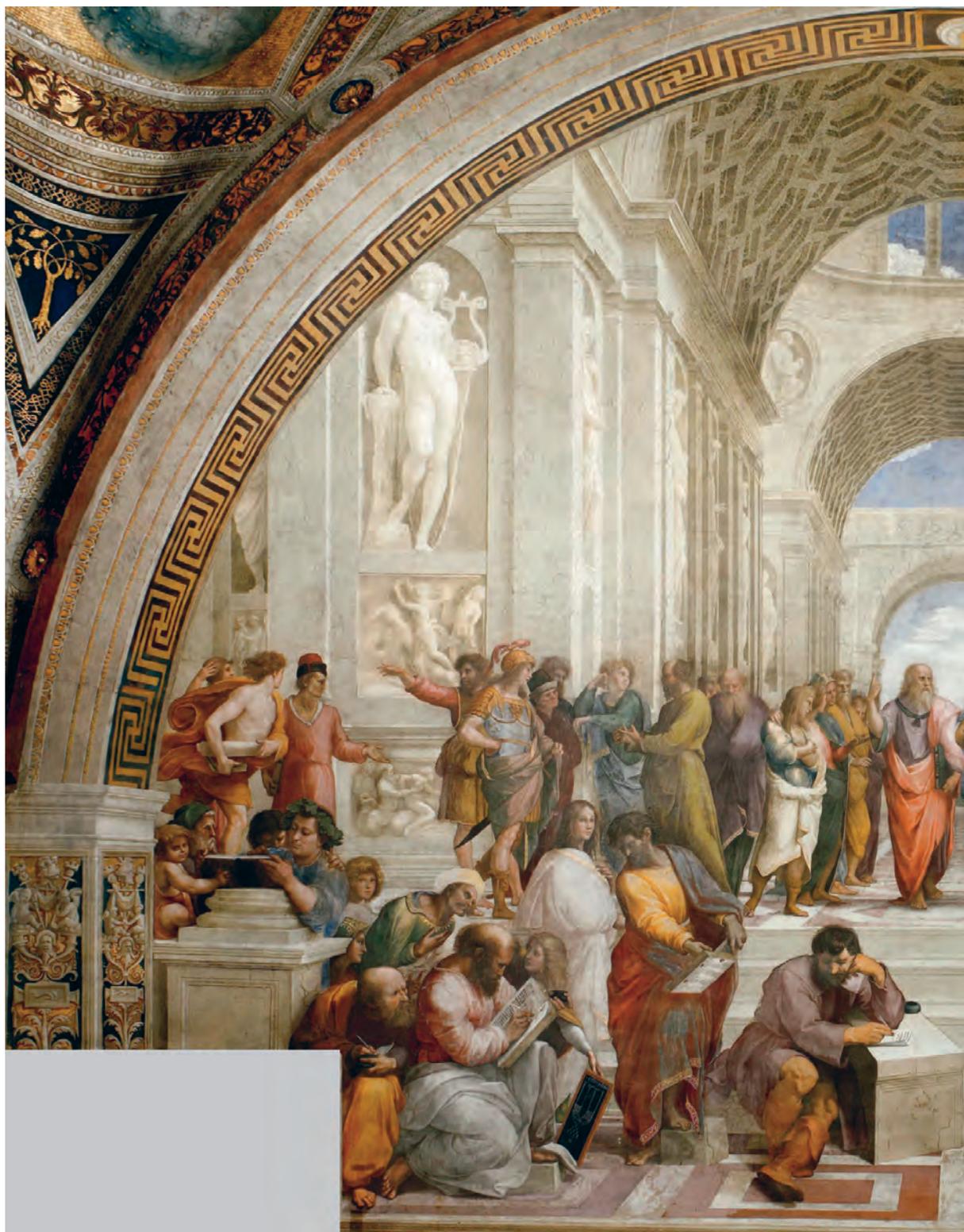
Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Афинская школа, 1511. Фрагмент. Платон и Аристотель. Ватикан, Апостольский дворец

Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Афинская школа, 1511. Фрагмент. Диоген. Ватикан, Апостольский дворец

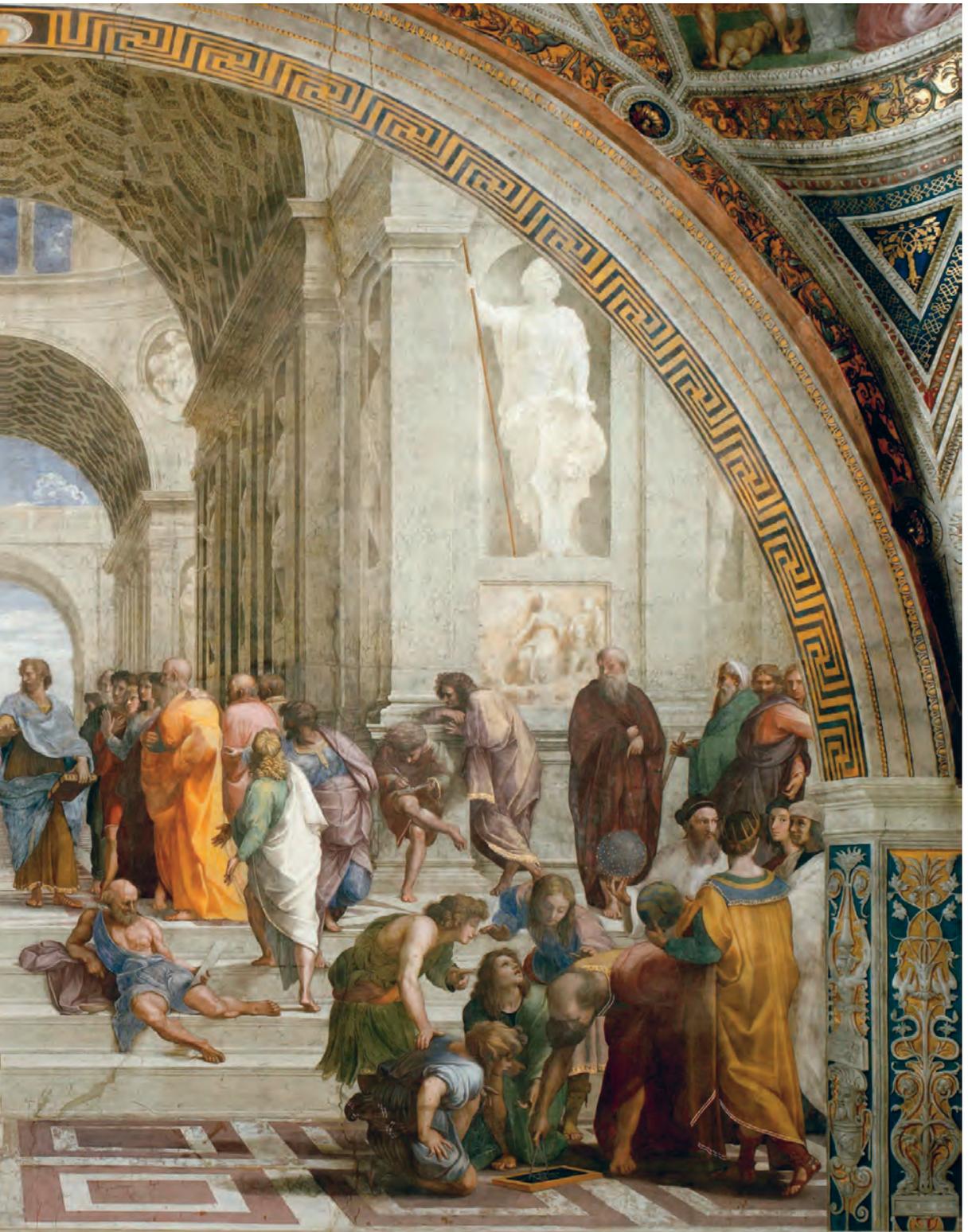
монументальное воздействие, но не подавляет фигуры и, даже напротив, позволяет им казаться более монументальными и значительными. Философы (центральное место среди них занимают оба князя философии, Платон и Аристотель) не столь тесно связаны между собой, как теологи в «Диспуте», а разделены на множество групп, причем на первый взгляд бессистемно;



Стиль Рафаэля совершенствуется во фресках, следующих за «Диспутой». То, что там еще было выражено по-кватроцентистски боязливо, приобретает большой размах в «Афинской школе». Мы видим здесь собрание философов на приподнятой площадке, обрамленной архитектурными формами. Бросим вначале взгляд на архитектуру! Она могла бы напомнить нам новый собор Святого Петра, и Вазари действительно сообщает, что родоначальником ее был Браманте. Во всяком случае, здесь проявляется новое чувство монументальности, подобное тому, что характеризует античные римские здания, — нам вспоминаются руины больших терм или императорских дворцов на Палатине. Здесь усиливается также и масштабность фигур: архитектурная декорация оказывает



Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура.
Афинская школа, 1511. Ватикан, Апостольский дворец



внизу размещаются естествоиспытатели, наверху — метафизики, а связующим звеном здесь служит фигура лежащего на ступенях Диогена. Лишь взглядевшись пристально, можно обнаружить, что в этом внешне случайном распределении по группам господствует глубочайшая художественная идея. Отдельные группы задуманы столь едиными, что они демонстрируют величайшую сюжетную и композиционную концентрацию, и настолько уравновешены между собою, что эта кажущаяся небрежность повсюду оборачивается продуманным замыслом, который усиливает художественную закономерность и значительность композиции. Композиция строится здесь наподобие ступеней лестницы — от сидящих фигур к стоящим, от движущихся — к неподвижным, а в центре, обрамленные, точно ореолом, арками сводчатого здания, — оба князя философии: два впечатляющих персонажа, не собирающихся вступать в оживленный диспут, но спокойно отстаивающих свое мирозерцание, — реалист Аристотель, указывающий дланью на землю, и идеалист Платон с перстом, обращенным к небу.

Нам следует задержаться на этих фигурах. Вне зависимости от необходимости непосредственного сопоставления их с древними прототипами при взгляде на них возникает впечатление, что подобные фигуры неоднократно встречались в итальянском искусстве предшествующей эпохи. Их художественных предков можно обнаружить у Джотто, у Мазаччо, у Донателло и Фра Бартоломео; они представляют собою последнее звено той цепи, что связывает аналогичные персонажи в итальянском искусстве. Точно так же обстоит дело с остальными фигурами фрески, со всей композицией в целом и с господствующим в ней художественным принципом, согласно которому случайностям реальной действительности противопоставляется их переработка в духе универсальности и художественно усиленного воздействия. Высокий стиль Рафаэля основывается, следовательно, на предпосылках, далеких от новизны, — и все же он воздей-



Рафаэль Санти. Диоген. Этюд к фреске «Афинская школа», 1510. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт



Рафаэль Санти. Молодой мужчина, несущий старика на спине. Этюд к фреске «Пожар в Борго», 1514. Вена, Альбертина

ствуется как нечто новое. Новыми были здесь обилие зрительных впечатлений и совершенство в разработке формальных мотивов, уверенность и свобода в изображении модели (следовательно, с известными отклонениями, — то же самое, что мы могли наблюдать у Микеланджело), вследствие чего фигурные и композиционные мотивы у Рафаэля по сравнению с предшествовавшими им аналогичными мотивами предстают перед нами в качестве завершающей и одновременно переходной ступени развития. Однако все это, в конце концов, было бы лишь качественным различием в формальном отношении; гораздо большее значение принадлежит здесь иной ориентировке той идеальности, которая лежит в основе произведений подобного рода. В XIV и XV столетиях идея воплощения единичного явления в универсально обобщенных формах не вступала в противоречие с основной натуралистической тенденцией искусства, но, напротив, была теснейшим образом связана с нею в стремлении воплотить то или иное духовное содержание в духе верности природе — и сделать его масштабнее, яснее и выразительнее. Все перечисленное выше, безусловно, имеет значение и для Рафаэля, но к этому присоединяются и другие, новые моменты: эстетические достоинства, ценящиеся выше содержания и стремления к верности природе и прочно обусловленные новым пониманием сути искусства и новой концепцией стиля. Краеугольным камнем стиля Рафаэля была, во-первых, *belezza*, красота. Этот термин, неизвестный эпохе кватроченто, постоянно истолковывается здесь в том плане, что художник правомочен отобрать из ряда моделей ту, которая более всего соответствует его представлениям о совершенном человеке. Благодаря этому создаются новые идеальные типы, уже не представляющие собою плод синтеза поисков верности природе, но противопоставленные природе в качестве более высокой поэтической и художественной реальности. Во-вторых, в основу стиля Рафаэля положена *maniera grande**: произведения искусства должны воздействовать на зрителя посредством не одной только телесной красоты форм, но и их усугубленной общей значимости. Все повседневное, все банальное должно быть изгнано из них, — и в каждой линии, в каждом мотиве постановки тела, в каждой форме должны най-

* Большая манера (*итал.*).

ти выражение свобода художника, его мастерство и выучка. *Maniera grande* означает, однако, не только более крупное видение форм, но и возвышенный образ мыслей: изображаемые персонажи должны выглядеть носителями высшего бытия благодаря всему их облику. Отсюда — их величавая осанка, их выразительные жесты, которые лишь в некоторых случаях выглядят театральными и которые в соответствии с общим духом торжественности, присущим изображению, всегда обоснованы не только внешне, но и внутренне. Все персонажи Рафаэля исполнены чувства внутренней свободы и достоинства (ибо они рассматриваются как благородные, выдающиеся представители рода человеческого), и это проявляется в особенности в их лицах, но находит также выражение и во всей их жестикуляции — то грациозно оживленной, то полной достоинства. Мы постоянно обнаруживаем здесь стремление к гармонии между духовным и физическим моментами; конфликты того характера, что был излюблен Микеланджело, совершенно отсутствуют.

Таким образом, стиль этот, по-видимому, полностью исходил из давней традиции — и тем не менее представлял собой нечто абсолютно отличное от нее. В симметричности «Диспуты» перед нами еще предстает величайший триумф этой традиции, но в «Афинской школе» она усугублена посредством метода, знаменующего ее преодоление. Если в предыдущую эпоху идеальность зиждилась, с одной стороны, на заданных сюжетных моментах, а с другой — на объективных конструкциях, соответствовавших естественной и в силу этого ограниченной тектонике архитектуры Возрождения, то Рафаэль в «Афинской школе» и в последующих своих произведениях распределяет фигуры и массы значительно более свободным образом. Ибо речь теперь может идти отнюдь не о каком-либо универсальном формальном принципе, но о равновесии, нарушаемом от случая к случаю в зависимости от характера избранной художником задачи. Следовательно, и здесь имеет место сильнейшая субъективизация, обусловленная, однако, не исключительно лишь индивидуальной волей, как у Микеланджело, но стоящими превыше этой воли гармоническим идеалом и замкнутым в себе самом художественным релятивизмом. Таким образом, новая концепция стиля вызвала к жизни ряд эстети-



Рафаэль Санти. Станца дельла Сеньятура. Грехопадение Адама и Евы, 1511. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец

ческих требований, в соответствии с которыми как отношение к природе, так и индивидуальное восприятие художника устанавливают четкие границы, чтобы в их пределах фантазия художника могла бы, разумеется, развиваться еще более свободно. Требования эти опираются отнюдь не на трансцендентную или естественную (физическую) закономерность, но на совокупность художественного опыта, на итог развития в античную эпоху и в последующее время в Италии — развития, в ходе которого было бесконечно расширено представление о том, что содействует или препятствует достижению преследуемой цели, то есть единству и идеальности произведения искусства.

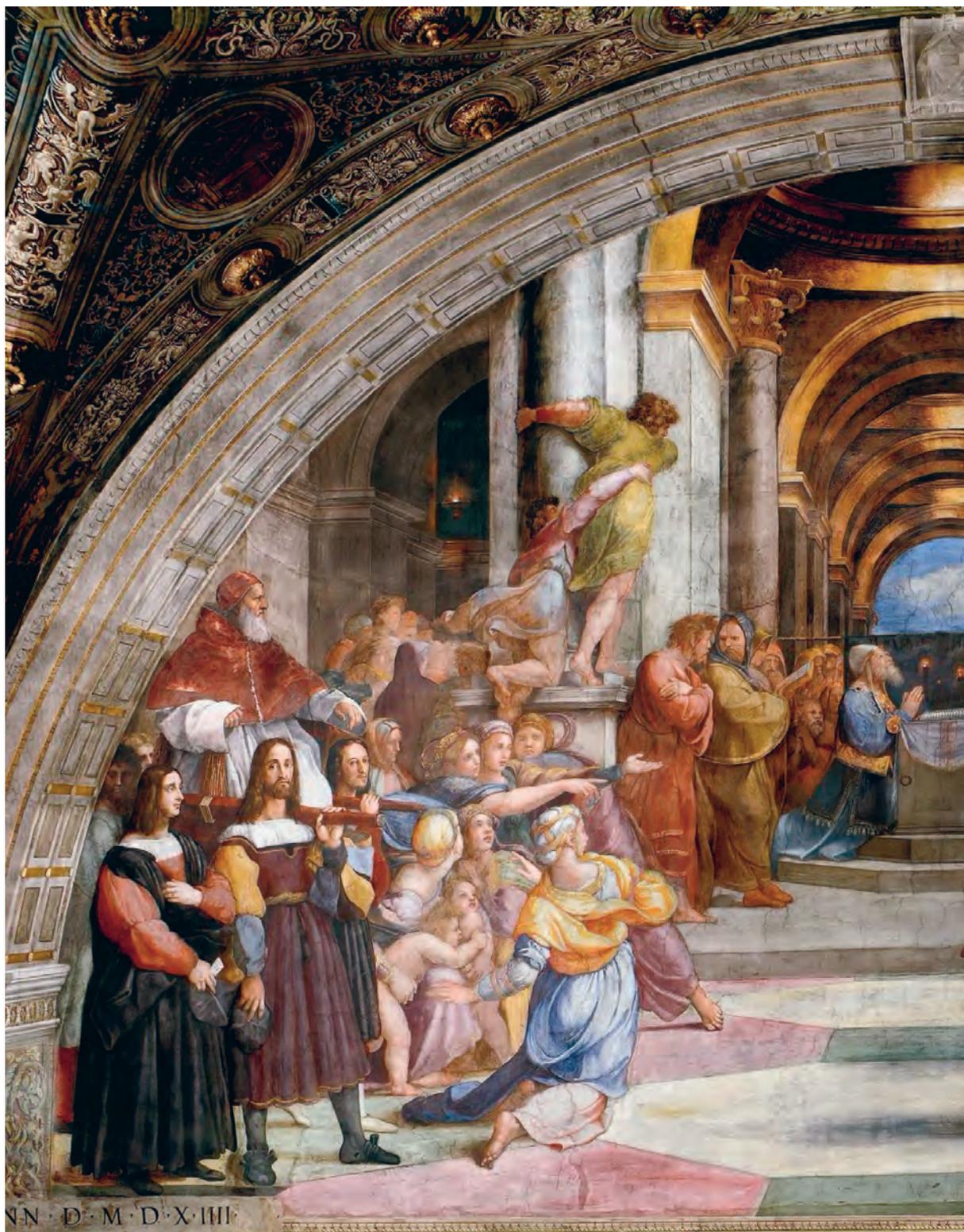
Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Парнас, 1509–1511. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



Рафаэль Санти. Станца делла Сеньятура. Парнас, 1509–1511. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



Отталкиваясь от этого классического стиля, Рафаэль в последующих фресках открывает новые области применения своей новой концепции искусства. К числу факультетских дисциплин в университетах той эпохи принадлежала также и поэзия, которую часто упускали из виду при создании подобных живописных композиций; здесь же, однако, она не могла отсутствовать. В «Парнасе» нет единого духовного средоточия, — поэтическое творчество является глубоко индивидуальным актом; во фреске господствует дух пленительной идиллии. Подобно тому как основные представления художника о горе поэтов соответствуют классическим, а большинство персонажей принадлежит к античной эпохе, так и настроение фрески в целом отражает — наиболее ярким образом, быть может, — характер понимания Рафаэлем Античности: сочетание определенного идеала красоты



Рафаэль Санти. Станца дель Элиодоро. Изгнание Элиодора из храма, 1514.
Ватикан, Апостольский дворец



и умеренной патетики с духовной грацией, — понимание, которое продолжало оказывать воздействие вплоть до появления Винкельмана и к которому вновь вернулись «назарейцы».

В помещении, примыкающем к Станце делла Сеньятура, Рафаэль написал три композиции на сюжеты, заимствованные соответственно из Ветхого Завета, Нового Завета и легенды «Изгнание Элиодора». Сирийский военачальник Элиодор вступил в Иерусалим, намереваясь похитить из храма деньги вдов и сирот; он проник в сокровищницу и взломал сундуки, но тут появился небесный всадник в золотых доспехах и поверг Элиодора наземь. Эта сцена и запечатлена здесь: слева — испуганные зрители, справа — небесный всадник, лежащий Элиодор и двое юношей, спешащих, чтобы подвергнуть его ударам розог, а на заднем плане в центре — первосвященник, молящийся у алтаря. Влияние Микеланджело ощущается в «Изгнании Элиодора» не только в характере изображения отдельных фигур, но и во всей композиции, теснее спланивающей фигуры между собою в массы и использующей сильнейшие контрасты света и тени. Здесь надлежало изобразить событие, являющееся делом одного мгновения,

подобное тем, что запечатлел Микеланджело в сценах сотворения мира, — и все же событие это не безраздельно господствует во всей фреске, но обретает ограничение благодаря противовесу в виде спокойной массы архитектуры и относительно менее спокойных фигур зрителей. Как ни странно, но среди последних мы обнаруживаем и папу Юлия II, восседающего в носилках и спокойно наблюдающего событие, в котором его свита не принимает никакого участия. Представлен ли он здесь как заказчик фрески, согласно древнему обычаю? Возможно, что так оно и есть, но, однако, в такой же точно степени мы могли бы предположить нарочитое противопоставление современности и прошлого. Событие, запечатленное на фреске, воспринимается художником не в духе Микеланджело, то есть *sub specie aeternitatis*, но как неповторимое проявление воли Божьей, как чудо. Подобное подчеркивание церковной концепции происходящего также часто встречается у Рафаэля.

Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Изведение апостола Петра из темницы. Пробуждение стражников, 1511–1514. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец





Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Изведение апостола Петра из темницы, 1511–1514. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Изведение апостола Петра из темницы. Ангел, 1511–1514. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец

«Изведение апостола Петра из темницы». Композиция здесь на редкость архаична, словно бы Рафаэль следовал образцам, представленным во фресках эпохи треченто. Это — ночная сцена; в центре открывается вид на темницу, где мирно спит сидящий на земле апостол. Два стража, которые должны караулить его, тоже спят, прислонившись к стене и как бы слившись с нею воедино. В освещенном круге возникает ангел и мягко касается плеча апостола. В правой части фрески разыгрывается второй акт действия: ангел, один из прекраснейших образов Рафаэля, выводит Петра (шагающего словно в забытии) из темницы, мимо спящих стражей. В третьей сцене — слева — изображено пробуждение стражей на рассвете и их смятение. В этом триптихе есть нечто волшебное, чему содействуют световые эффекты: резкие контрасты в центральной сцене, поэтический полумрак в правой части, удивительное настроение раннего утра в левой; вспоминаются произведения нидерландских художников, Корреджо и венецианцев. Не исключено, что Рафаэль испытал влияние со стороны последних — ведь Себастьяно дель Пьомбо работал в Риме, — подчинив, однако, заимствованные элементы своему композиционному стилю в такой же точно степени, что и драматизм Микеланджело, и включив их, подобно



драгоценным камням, в прочную оправу посредством той художественной дисциплины, которая составляет суть всего его искусства.

«Месса в Больсене». К предметной достоверности и к историчности изображения, достигнутым в этой фреске, вполне приложима наша оценка поэтических и художественных достоинств предыдущей. Фреска написана на сюжет, содержащийся в легенде XIII столетия, согласно которой некий скептически настроенный священник из Больсены уверовал в истинность таинства пресуществления благодаря кровоточащей гостии. Рафаэль поместил алтарь с гостией в центре композиции; характерно, однако, безразличие художника по отношению к неправдоподобию ситуации, создающемуся вследствие того, что он перенес действие на расположенную перед церковью террасу, к которой с обеих сторон поднимаются ступени. Недвижим еретик, держащий перед собою обгавленную кровью облатку; в душе его совершается борьба, однако внешне он кажется еще словно бы оцепеневшим. Тем взволнованнее выглядят посетители церкви, — их реакция представлена многочисленными оттенками: от шепота, в котором звучит любопытство, и до величайшего возбуждения. В правой части фрески, напротив, царит покой. Здесь вновь перед нами предстает папа со своей свитой, причем голова Юлия II даже находится на той же горизонтали, что и голова священ-



Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Месса в Больсене, 1511—1514. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец

Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Встреча папы Льва Великого с Аттілой, 1514. Ватикан, Апостольский дворец





Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Месса в Больсене, 1511–1514. Ватикан, Апостольский дворец

Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро. Месса в Больсене, 1511–1514. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец



ника: он изображен в неподвижной молитвенной позе. Это — свидетель, не участвующий в действии, олицетворение истинности церковного учения; в то же время присутствие папы и его свиты способствует усилению исторической конкретизации изображения. Папа, кардиналы и коленопреклоненные солдаты швейцарской гвардии в нижней части фрески представляют собой галерею блестящих портретов, восхищающих достигнутым уровнем воспроизведения индивидуальных форм, материальности и реальности их внешнего облика в целом — и, однако, здесь мы видим нечто большее, чем натурные этюды: персонажи Рафаэля увиденны помимо этого взглядом историка и постигнуты во всей их временной и духовной неповторимости. Благодаря этому изображение обретает дух исторической значимости, которая в сочетании с художественной значимостью создает новый тип живописного произведения на исторический сюжет. Различие с концепцией Микеланджело очевидно, и тем не менее этот род исторической живописи продолжал оказывать воздействие на протяжении не меньшего срока времени.



Четвертая фреска в Станце дель Элиодоро, «Встреча папы Льва I с Атиллой», по существу, выполнена учениками художника, и это в равной степени относится также к росписям следующей комнаты, Станцы дель Инчендио, где лишь в отдельных фигу-



рах — примером может служить знаменитая девушка с кувшином во фреске «Пожар в Борго» — со всей очевидностью проявляется мастерство Рафаэля. Предпочтительнее, разумеется, рассмотреть вместо законченной фигуры относящийся к ней рисунок. Здесь, как порою в фигурах Микеланджело, перед нами предстает мотив неустойчивости, но, однако, отсутствует обычно присущий им элемент тревоги: сильные руки шутя справляются с колеблющимся грузом. Художник избегает явного подчеркивания контрапоста; это — величественная, но не сверхчеловеческая фигура, массивная и все же легкая благодаря своей цветущей юности.

Рафаэль Санти. Станца дель Инчендио. Пожар в Борго, 1516—1517. Ватикан, Апостольский дворец

За исключением Леонардо едва ли кто-нибудь из итальянских художников на рубеже XV и XVI столетий рисовал так много, как Рафаэль. В то время как Микеланджело в пору своей зрелости лишь в виде исключения прибегал к услугам модели, Рафаэль постоянно изучал натуру, причем вначале он делал наброски поз, используя манекены, затем рисовал обнаженное тело с модели, и с нее же — одеяние.

Рафаэль Санти. Станца дель Инчендио. Пожар в Борго, 1516—1517. Фрагмент. Ватикан, Апостольский дворец





Рафаэль Санти. Станца д'Элиодоро, 1511–1514. Ватикан, Апостольский дворец



Рафаэль Санти. Фигуры, 1519–1520. Оксфорд, Музей Эшмола



Рафаэль Санти. Головы и руки двух апостолов, 1519–1520. Оксфорд, Музей Эшмола

Завершающий картон становился итогом этой подготовительной работы, не совпадающим с какой-либо из ее стадий. Напротив, картон оказывается словно бы вольной транскрипцией результатов наблюдения и изучения, ограниченных рамками того, что является необходимым для восприятия форм, их членения и объемности, а вместе с тем — и для осознания идеального облика, представляющегося воображению художника. Таким образом, завершающий рисунок относится к своему естественному прототипу как некое обобщающее его новое творение, и каждая форма, каждая линия воздействует на зрителя как откровение.

В этой парадигмической переработке формальных моментов и состоит основное значение картонов к коврам Сикстинской капеллы. Заказ на выполнение эскизов для десяти стенных ковров по сюжетам из «Деяний апостолов» Рафаэль получил в 1515 году — следовательно, вскоре после окончания росписей в Станце дель Элиодоро. Ковры эти должны были быть вытканы в Брюсселе; по праздничным дням их предполагалось развешивать на стенах Сикстинской капеллы под фресками работы мастеров эпохи кватроченто. В 1519 году ковры были готовы и выставлены впервые; сейчас они — в чрезвычайно поврежденном состоянии — находятся в ватиканском собрании. Из десяти картонов сохранилось семь: попав из Брюсселя во владение Карла I Английского, они хранятся ныне в Саут-Кенсингтонском музее. Однажды их назвали «скульптурами Парфенона в новом искус-



Рафаэль Санти. Три грации. Этуд к росписям Лоджии Психеи, 1516–1518. Виндзор, Королевская библиотека



стве», желая тем самым охарактеризовать их огромное влияние. Действительно, в основном именно эти кар-тоны, репродуцированные в рисунках и гравюрах, и распространили по всему миру стиль рисунка и композиционную манеру Рафаэля в еще большей степени, чем станцы. Не все они равноценны, но в лучших перед нами предстает искусство художника, достигшее своего зенита. Одну из прекраснейших композиций представляет «Чудесный улов». После того как Петр и его брат потерпели неудачу в рыбной ловле, Христос повелел им вновь забросить невод; на этот раз он наполнился до краев, и пришлось взять вторую лодку, чтобы собрать улов. Чудо до такой степени потрясает Петра, что он бросается к ногам Спасителя со словами: «Отойди от меня, Господи, я грешник». Христос ласково отвечает ему: «Не бойся». Нидерландский или венецианский художник увидел бы здесь повод блеснуть своим мастерством в изобра-

Рафаэль Санти. Чудесный улов, 1515. Лондон, Музей Виктории и Альберта

жении пейзажа; Микеланджело, избери он подобный сюжет, создал бы сцену, наполненную волнующим драматизмом, в которой предметная, детальная конкретность отступила бы на второй план. Рафаэль, однако, придерживается золотой середины. Перед нами — приятный озерный ландшафт, которому тем не менее отводится по сравнению с фигурами второстепенная роль в достижении художественного эффекта. Композиция изображенного отрезка пространства построена таким образом, что дает возможность фигурам (составляющим треть расписанной плоскости) выступать в качестве господствующего элемента, а высокая линия горизонта содействует их ясному и отчетливому выделению на спокойной плоскости фона без помех со стороны других мотивов. Это господствующее положение фигур соблюдается даже в ущерб естественной реальности. Если исходить из пропорций лодок, то для изображения местности на противоположном берегу следовало бы избрать гораздо более крупный масштаб, да и сами челны слишком малы для своего назначения. Все внимание зрителя должно быть сконцентрировано на диалоге между Петром и Иисусом. Однако именно с этой точки зрения размещение фигур, вызывавшее сравнение с «Тайной вечерей» Леонардо, в высшей степени примечательно. У Леонардо, как и в любой другой композиции эпохи кватроченто, Христос занимает центральное место, — духовная доминанта, следовательно, совпадает здесь с формальной. В картоне же Рафаэля центральное место занимает фигура апостола Андрея, то есть второстепенная по значению; Христос и Петр совершенно оттеснены к краю изображения. Однако именно туда направлено все движение, выраженное убедительной линией верхнего контура, соединяющей персонажей и поднимающейся от носа правой лодки над фигурами склонившихся людей, затем резко падающей вниз и вновь поднимающейся с фигурой Христа. Этим движением обусловлено единство динамики сцены, устремленной от сидящего рулевого к рыбакам, тянущим сеть и с трудом встающим на ноги, к фигуре вскочившего Андрея, затем вниз, к падающему ниц Петру, и, наконец, — к спокойной, непоколебимой фигуре Христа. Это внутреннее и внешнее движение из правой части изображения в левую, соответствующее движению взгляда наблюдателя, отражается также



Шпалефа по рисунку Рафаэля, ок. 1519.
Пинакотека Ватикана

и в движении лодок и в линиях ландшафта: линия противоположного берега словно эхо повторяет очертания главного контура, объединяющего фигуры, — она поднимается вплоть до фигуры Андрея, опускается над Петром (как и в сцене внизу, здесь возникает пространственная пауза) и вновь поднимается грядой холмов над Христом. Но и полет птиц, и движение воды и неба следуют этому направлению. Таким образом, все в композиции служит намерению усилить выразительность мотива преклонения.



«Паси агнцев моих». Воскресший Христос предстает перед апостолами и называет Петра своим преемником. Он один противостоит массе апостолов, тесно сплотившихся в единую группу. Эмоции двоякого рода овладевают этой группой: прежде всего — изумление перед Богоявлением, позволяющее художнику использовать обилие вариаций в психологических характеристиках — от абсолютной эмфатической веры в подлинность происходящего вплоть до сомнения в этом, а затем — волнение при виде акта передачи власти, выраженного энергичными движениями рук Христа. Таким образом, фигура Христа в двояком отношении — активном и пассивном — служит средоточием изображения, призванным уравновесить противостоящие этой фигуре массы. Здесь в той же мере, что и в предыдущем картоне, заслуживает восхищения

Рафаэль Санти. Передача ключей (Паси агнцев моих), 1515. Лондон, Музей Виктории и Альберта



Микеланджело Буонарроти.
Христос с крестом, 1519—1520.
Рим, базилика Санта Мария сопра
Минерва



Рафаэль Санти. Благословляющий
Христос, 1505—1506. Брешиа,
Пинакотека Тозіо Мартиненго

способ, посредством которого это двойное движение постепенно овладевает массами и возвращается к Христу, устремляясь от спокойных фигур ко все более динамичным вплоть до коленопреклоненной фигуры Петра: преемник Христа испытывает те же чувства, что и остальные апостолы, но со Спасителем его объединяет только что полученная власть, которую он приемлет с проникновенным взглядом, обращенным вверх. В то же время композиция словно бы предлагает нам четыре ступени некоей органической структуры: ландшафт, линия которого повышается в направлении общего движения, чтобы увенчать Христа; десять апостолов, находящийся под впечатлением чуда; группа, состоящая из Петра и Иисуса, двух фигур с совершенной красотой контура, объединенных столь же значительной духовной связью; и, наконец, — сам Христос, связанный со всеми низшими ступенями этой структуры, но вместе с тем одиноко возвышающийся над ними, — одни из самых впечатляющих образов Рафаэля, поистине светозарный облик во всех значениях этого слова. В это же самое время фигуру Христа создал и Микеланджело; сравнение обоих произведений весьма поучительно. Спаситель работы Микеланджело в церкви Санта Мария сопра Минерва, произведение, которым сам скульптор был чрезвычайно недоволен и над которым потрудились также и руки его учеников, в наибольшей степени оставляет — по сравнению со всеми его творениями — впечатление холодного мастерства. Перед нами — прекрасное нагое тело (набедренная повязка является позднейшим добавлением), демонстрирующее своим двойным поворотом вокруг оси вершину мастерства Микеланджело, если рассматривать эту скульптуру как образец пластического решения. И тем не менее кажется, что этому телу недостает души. Правда, скульптор сообщил лику Христа горестный взгляд, — вероятно, Микеланджело и стремился воплотить в статуе именно этот контраст между цветущим телом и душевным бессилием, подавленностью, — однако трагизм этот неубедителен, не говоря уже о том, что духовное, божественное начало здесь утратилось полностью. У Рафаэля же это начало находится в полной гармонии с прекрасным обликом. Ибо здесь воплощается не человеческий конфликт между духом и телом, но ослепительная любовь в идеальной телесной оболочке: то физическое и духовное

совершенство (*kalokagathon*, по определению греков), которое порою мнилось идеалом и в эпоху позднего Средневековья, — но здесь, в отличие от произведений предшественников Рафаэля или даже таких его современников, как Дюрер, перед нами предстает любовь не страждущая, но претворенная в жизнеутверждающий волевой акт, предстает Бог-Властитель, бесконечно выразительным жестом предопределяющий будущее. Не удивительно, что подобные образы должны были казаться современникам Рафаэля и последующим поколениям теми парадигмами абсолютных решений, которым можно только подражать, ибо превзойти их невозможно.

Вслед за обеими этими классическими композициями стиль Рафаэля усложняется. Весьма необычно «Исцеление хромого». Место, где совершается чудо, — прекрасный зал Иерусалимского храма. В соборе Святого Петра от старых алтарных преград сохранились витые колонны, которые, по преданию, происходили из Иерусалимского храма. Рафаэль использует их, чтобы охарактеризовать место действия, он даже ограничивается их изображением вместо передачи роскошного внутреннего декора храма, а в то же время колонны позволяют ему расчлнить изображение. Во-первых, в пространственном членении колонны отодвигают персонажей на задний план

Рафаэль Санти. Исцеление хромого, 1515. Лондон, Музей Виктории и Альберта





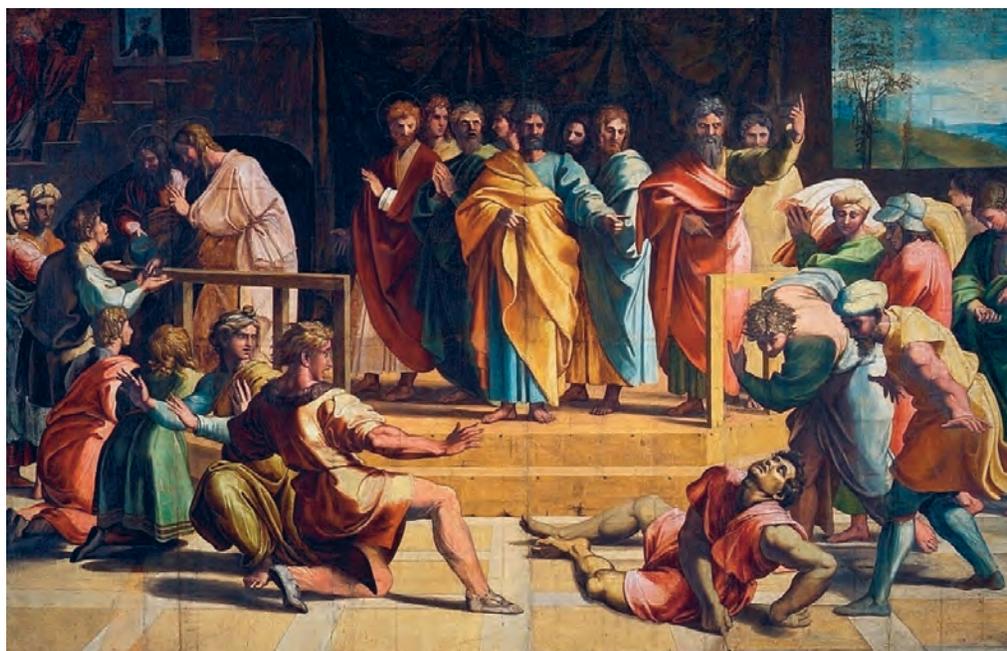
Рафаэль Санти. Проповедь святого Павла, 1515. Фрагмент. Лондон, Музей Виктории и Альберта



Рафаэль Санти. Жертва в Листре, 1515. Лондон, Музей Виктории и Альберта

и способствуют тому, что действие главной сцены развертывается словно на фризе, вследствие чего складываются наиболее благоприятные условия для достижения эффекта изображения; во-вторых, в плоскостном членении: с помощью колонн достигается разделение сцены на три части, как в триптихе, но при этом не нарушается единство действия и не умаляется впечатление динамичности события, в котором участвует множество лиц; вместе с тем колонны позволяют самым энергичным образом выделить главную группу. Эта группа состоит из трех персонажей; ее главный герой — Петр, и все здесь служит тому, чтобы подчеркнуть его значение. Хромой скорчился на земле, являя собой зрелище нищеты и беспомощности; чуть повернувшись к нему и склонив голову, указывает на него Иоанн, преисполненный сострадания; однако Петр стоит непоколебимо, точно изваяние, в строгий профиль; это не дряхлый старец, но человек полный сил и способный исполнить свое предназначение. Подобное впечатление спокойствия и непоколебимости акцентируется к тому же посредством колонны, к которой фигура Петра придвинута почти вплотную. Петр простирает руку над больным и благословляет его серьезно и размеренно, словно священник во время мессы. Именно в этой торжественной размеренности и кроется убедительность происходящего события, еще более усиливающаяся благодаря безмолвному диалогу между Петром и больным, благодаря уверенному взгляду апостола, обращенному вниз, и алчущему взгляду хромого, обращенному вверх. Еще сильнее, чем в предыдущих произведениях Рафаэля, здесь подчеркивается художественный и сюжетный центр изображения и проявляется его влияние на всю композицию в целом; столь ясное членение было незнакомо искусству предшествующей эпохи.

«Наказание Анании». Анания расхитил деньги, пожертвованные на бедняков, и понес за это тяжкую кару; он корчится в судорогах на переднем плане изображения — зловещий, поглощающий внимание зрителя мотив, которому необходимо противопоставить сильнейший акцент в качестве контраста. Поэтому над Ананией возвышаются две мощные фигуры князей-апостолов. (В «Деяниях апостолов» говорится лишь о Петре, однако художник прибегает к двойному воплощению карающего правосудия, чтобы усилить



Рафаэль Санти. Наказание Анании, 1515. Лондон, Музей Виктории и Альберта

впечатление.) Словно судья, простирает руку Петр, а стоящий рядом с ним Павел указывает на небо, как бы желая сказать: «Здесь небеса вынесли приговор». Спокойные и строгие стоят остальные апостолы, точно участники хора, сопровождающего этот торжественный акт, — или члены трибунала, дух которого воплощен в обоих судьях. Фигуры испуганных и возбужденных зрителей осуществляют функцию сочетания обеих групп между собой. В большей степени, чем в предшествующих произведениях Рафаэля, здесь бросается в глаза искусственность композиции, напоминающей заключительную сцену театрального представления, где расстановка персонажей осуществляется по указаниям режиссера. Однако именно это и соответствовало требованиям времени, и поэтому композиции «Наказания Анании» подражали и в последующее время; если мы часто встречаем нечто подобное в старых театральных постановках, то происходит это как раз потому, что расположение такого рода воспринималось в течение столетий в качестве адекватного выражения сцены, обладающей внутренней значимостью.

Не меньшее влияние (хотя и в ином отношении) оказал на последующие поколения и картон «Ослепление Элима». Этот маг пожелал одолеть апостола Павла перед лицом кипрского проконсула, за

что Бог покарал его слепотой. Фигуры главных участников события образуют треугольник. В страстном возбуждении приближается язычник, спокойно и с величественным жестом противостоит ему апостол, почти целиком обращенный к зрителю спиной, ибо он в большей мере устремлен к проконсулу, чем к своему противнику; нет нужды смотреть вначале на лицо апостола, чтобы убедиться в том, что здесь перед нами предстает непоколебимая истина. Проконсул не смотрит на Павла, нечто иное привлекает его внимание: чудо уже произошло, маг внезапно ослеп — с закрытыми глазами он неуверенно водит руками по воздуху перед собой. Все остальные фигуры спокойны, но, разумеется, их роль не исчерпывается тем, что они просто заполняют пространство, как полагал Шпрингер; именно этот покой и подчеркивает значительность происходящего между главными персонажами. Кроме того, фигуры эти обладают еще и другим значением: несмотря на драматизм события, они придают изображению классическую размеренность, позволяющую вновь обнаружить приближение к Античности, проявляющееся не в воздействии отдельных форм, но в подражании классической торжественности и уравновешенности. Этому также соответствует теснота расположения фигур и их первенствующая роль по сравнению с убранством. То был стиль, из которого исходили классицисты XVII столетия — например, Пуссен — и с которым оказалось связанным представление о возвышенном: представление, неизменно оказывавшее влияние на искусство, хотя всякий раз по-новому.



Шпалера по рисунку Рафаэля, 1515.
Пинакотека Ватикана

Рафаэль Санти. Слепление Элима,
1515. Лондон, Музей Виктории
и Альберта



оказывавшее влияние на искусство, хотя всякий раз по-новому.

Таким образом, эти картоны содержали множество новшеств и обладали большим значением для последующей эволюции искусства, чем алтарные образы, которые принесли Рафаэлю популярность в XIX столетии и которых я могу коснуться лишь в нескольких словах. На примере образов Мадонны с особенной яс-

ностью удастся проследить связывающую эти произведения некую последовательность развития, — его истоки коренятся во флорентийском периоде творчества Рафаэля, когда он испытывал влияние со стороны Леонардо. Во флорентийских работах Рафаэль компонует образ Мадонны в виде симметричной треугольной группы, где все подчинено достижению чистой гармонии: идеальные формы, красота линий, пленительность пейзажа и выражение не менее пленительного чувства тихой созерцательности, сочетающейся с воплощением одухотворенного материнского счастья. Однако уже в «Мадонне ди Фолиньо» мы обнаруживаем деление на две части: Мария находится вверху, в облаках, заказчик картины и святые — внизу. Перед нами не просто случайно избранное решение темы в ином плане, чем в предшествующих Рафаэлю композициях с Мадонной, но результат определенного развития. Идеальность сюжета подчеркивается при подобном решении сильнее, чем в чисто земных сценах, и к тому же она накладывает отпечаток на все изображение в целом. В аналогичных композициях предшествующего периода Мария представляла перед зрителем сидящей на облаках, словно на земле; здесь она кажется взмывающей ввысь — и в то же время связанной с персонажами внизу самым тесным образом в духовном и композиционном отношениях: в духов-



Рафаэль Санти. Мадонна ди Фолиньо, 1511–1512. Ватикан, Пинакотека

ном — благодаря ее милостивому взгляду, обращенному вниз, благодаря проникновенной молитве заказчика картины и экстатическому взгляду святого Франциска, обращенному к Мадонне; в композиционном — благодаря тому, что все персонажи образуют группу, объединенную множеством формальных связей. Можно определить композицию в целом как некую пирамиду, единство которой нарушается лишь вклинивающимися в ее центр участком пейзажа и облаками; прекрасная единая линия обнимает фигуры, вертикальная доминанта подчеркивается фигурами маленького ангела и Мадонны и в то же время служит свободной осью симметрии, сочетающейся с мастерским равновесием контрастов. Лицо Мадонны обращено вправо, к заказчику картины, лицо Младенца Иисуса — к святому Франциску, так что в алтарной композиции два главных направления перекрещиваются между собой и одновременно связываются с центральной вертикалью. Все здесь, следовательно, выглядит так, словно что-либо иное невозможно и представить.

Можно было бы отозваться о «Сикстинской Мадонне» как о вариации на темы «Мадонны ди Фолиньо», если бы она не знаменовала в то же время и новую ступень в эволюции алтарного образа. Картина эта была написана в 1515 году для монастыря Сан Систо в Пьяченце. Вазари характеризует ее как «*cosa rarissima e singolare*»^{*}; она пользовалась известностью в XVI столетии, была наполовину забыта в XVII столетии, а затем начиная с середины XVIII и приблизительно до середины XIX столетия стала постепенно превращаться в одно из популярнейших произведений мирового искусства. В течение некоторого времени «Сикстинская Мадонна» буквально служила даже неким абсолютным мерилom — и отдельные периоды истории искусства объявлялись временами расцвета или упадка в зависимости от того, соответствовали они этому мерилу или же расходились с ним. Однако и эта картина Рафаэля, содержание которой без всякой нужды пытались пояснить с помощью глубокомысленных комментариев, представляет собой пример издавна популярной сцены *sacra conversazione*^{**}: Мадонна со святыми Сикстом и Варварой. Изменилось



Монастырь Сан Систо, 1490–1511.
Пьяченца

* «Произведение редчайшее и необычное» (итал.).

** Святого сообщества (итал.).



лишь место действия, это уже не земное уютное окружение, — и к тому же не только Мадонна изображена парящей в воздухе, но и все сообщество святых (как это было принято в произведениях древнехристианского искусства) перенесено в идеальное пространство. Занавес распахнут — и в открывшемся пространстве, словно в окне, на балюстраду которого облокотились два ангела, перед зрителем предстают Мадонна, вступающая на земной шар, и коленопреклоненные святые в окружении облаков. Итак, под ногами у персонажей — твердая почва, но тем не менее они кажутся парящими в воздухе, ибо отсюда устранено все, что могло бы вызвать впечатление тяжести, нагрузки. Легкой поступью, едва касаясь земли, движется вперед Мадонна, словно выходя из картины и вступая в нематериальное воздушное пространство; земная твердь, на которую опираются коленопреклоненные святые, скрыта за пеленою облаков, — святые утопают в ней, точно в мягком снегу. Благодаря этому пластическая весомость фигур приглушена по сравнению с их силуэтным воздействием. Равным образом и трактовка одеяний устраняет всякое ощущение их весомости; здесь преобладают вертикали, и это не спокойные, но динамичные линии: словно бы дуновение ветра и привело в движение одежды персонажей; колышется папская мантия, вздувается плащ Мадонны и та его часть, которая заброшена за голову. Это движение придает композиции тем большее впечатление легкого парения, что вызванные им диагональные линии идут параллельно друг другу и подчеркивают единство направления. Той же цели служит контраст со спокойной горизонталью балюстрады, находящейся внизу и охарактеризованной в качестве неподвижного тела благодаря облокотившимся на нее ангелам и стоящей там же папской тиарой. Итак, перед нами — сцена видения, которая, однако, воплощена с помощью натуралистических средств, представляющих собой результат достижений эпохи Возрождения. Но суть этих достижений изменилась: они перестают быть самоцелью и служат тому, чтобы придать жизненность образу, порожденному свободной фантазией. Достижению иллюзорности характера изображения способствует отчетливая соотнесенность со зрителем. В произведениях подобного типа, предшествующих «Сикстинской Мадонне», духовный кон-

такт ограничивается взаимосвязью персонажей внутри картины, Мадонна играет с Младенцем или же любовно смотрит на него, а окружающие ее участники сцены связаны с нею либо посредством поз, выражающих преклонение, либо посредством общего для всех торжественного настроения. Здесь же царственная Мать являет своего Божественного Сына благоговейной толпе зрителей. Она идет навстречу этой толпе — или, точнее говоря, спускается к ней, ибо таковым должно было быть воздействие высоко повешенной картины. Осанка точно у готической статуи, взгляд, устремленный прямо перед собой, величественность, преобладающая над всеми материнскими чувствами, — так показывает она посетителям церкви будущего Спасителя и повелителя вселенной. Этому соответствуют также и размеры фигуры Младенца Иисуса: он изображен более крупным, чем обычный смертный в его возрасте, и более крупным, чем находящиеся внизу ангелы. Чуждый всякой ребячливости, он кажется понимающим суть происходящего; как и его мать, он серьезно и торжественно смотрит из картины прямо перед собой. В то время как взгляд святой Варвары устремлен вниз, туда, откуда взоры молящихся поднимаются к этому небесному явлению, святой Сикст кажется как бы представителем молящихся. Это — мотив, аналогичный тому, что был использован Донателло при создании главного алтаря в падуанской церкви Санто, где Мария приподнимается с трона, приветствуя толпу паломников и показывая ей своего сына. Однако то, что у Донателло было задумано в реалистическом плане, приобретает у Рафаэля характер ирреальной идеальности. Не явление материального мира, но сверхъестественное представление запечатлено здесь, причем, однако, запечатлено чрезвычайно осязаемо, со всеми атрибутами чувственного бытия, — и это в высшей степени показательно для понимания того, что имело отношение к понятию объективного совершенства в развивающемся итальянском искусстве. Хотя композиция «Сикстинской Мадонны» и соотносена со зрителем, однако она не ориентирована исключительно на него, но независима и объективно замкнута в себе самой. Достигается это благодаря общей форме группы, вкомпонованной в треугольник, благодаря ритмическому сцеплению фигур, гармоничности линий, благодаря замкнутой в своих границах



Рафаэль Санти. Папа Сикст II.
Сикстинская Мадонна, 1513–1514.
Фрагмент. Дрезден, Галерея старых мастеров



Рафаэль Санти. Святая Варвара.
Сикстинская Мадонна, 1513—1514.
Фрагмент. Дрезден, Галерея
старых мастеров

Рафаэль Санти. Путти.
Сикстинская Мадонна, 1513—1514.
Фрагмент. Дрезден, Галерея
старых мастеров

цветовой композиции и, наконец, благодаря уравновешенности торжественно-благоговейного порыва, устремленного вверх в фигуре папы, движущегося вниз со святой Варварой, и таким образом духовно объединяющего персонажей между собой вне зависимости от зрителя. К этому присоединяется также и объективный идеал красоты, положенный в основу каждой фигуры, каждой отдельной формы и связывающий христианскую идеальность с классической. Таким образом, субъективная и объективная ориентация художественного замысла сочетаются здесь между собой в том гармоническом равновесии, которое никогда — ни в предшествующие, ни в последующие времена — не становилось достоянием искусства в такой степени и которое особенно привлекало северян именно в этом творении Рафаэля. Едва ли здесь содержатся элементы, которых мы не смогли бы обнаружить в произведениях предшественников Рафаэля или современных ему мастеров; однако исключительно рафаэлевским, новым — и, быть может, лишь единственным раз ставшим достоянием искусства в такой степени — являлось равновесие гетерогенных элементов, создающее впечатление единства, ясности и совершенства: равновесие, подобное тому, что характеризует творения античного искусства как итог длительного развития (будучи при этом основанным на иных моментах). Здесь же это равновесие оказывается не только плодом предшествующих достижений, но и триумфом гения, а вместе с тем — и той высокой художественной культуры, которую он олицетворяет.





Однако к последующим алтарным произведениям Рафаэля вышесказанное уже не имеет отношения. Характернейшим примером здесь является «Преображение» в Ватиканской галерее — картина, законченная учениками художника (преимущественно Джулио Романо), но начатая самим Рафаэлем. Примечательна прежде всего усложненность содержания картины. С сюжетом преобразования Рафаэль соединяет легенду о бесноватом мальчике, которого привели к ожидавшим у подножия горы Фавор апостолам для исцеления, не увенчавшегося, однако, успехом. Поскольку подобное сочетание не было традиционным, следует задать вопрос: почему Рафаэль пришел к такому решению? Ответ прост. Картина разделена на две части. Верхняя часть напоминает «Сикстинскую Мадонну»; магическая сила возносит Христа на небо в потоке света — и, подхваченные этим мощным порывом, вместе со Спасителем взмывают ввысь пророки Моисей и Илия; три апостола, напротив, словно бы прижаты к земле; величественное видение повергло и ослепило их. Однако мог ли Рафаэль (как того требовали всезнайки, подвизавшиеся в области критики в прошлом столетии) ограничиться одним лишь изображением чуда в те годы, когда великий стиль росписей Микеланджело на темы Священного Писания потряс всю Италию, когда Тициан украсил церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари «Вознесением Марии» («Ассунтой»), а сам Рафаэль уже создал свои картоны? Необходимо было усилить драматизм композиции, и этой цели служит нижняя сцена, где — подобно тому, что мы могли наблюдать в картонах Рафаэля, — страстную динамику персонажей определяет сочетание двух духовных факторов: волнения, переживаемого из-за бесноватого мальчика, и заглушающего это чувство потрясения, вызванного видением на горе вверху. Благодаря этому осуществляется духовная связь между обеими сценами; возбуждение, источник которого находится вверху, усиливает воздействие порыва возносящихся фигур — и в то же время создает ощущение контраста по отношению к этому движению. Вверху — геометрически правильная композиция и, несмотря на устремление ввысь, спокойствие; внизу — исключительная динамичность фигур и внешняя беспорядочность драматической сцены. Внизу — подчеркнутые человеческие аффекты,

вверху — просветленное небесное бытие. Таким образом, чудо здесь предстает перед нами не только как объективный факт, — его воздействию на чувства очевидцев уделяется большее внимание, чем в произведениях искусства предшествующего периода. Вследствие этого возникает композиция, ведущая к алтарному образу того типа, который характерен для эпохи барокко. Бесплезно задаваться вопросом, не была ли в последующих столетиях слава благосклонна к Рафаэлю из-за того, что незадолго до смерти он вступил на этот путь, — бесплезно постольку, поскольку здесь речь идет не об индивидуальном решении, но об исторически обусловленной необходимости.

КОРРЕДЖО



Корреджо. Гравюра Г. Мейера,
1833

Историческая необходимость, которая повлекла за собой некий перелом, наблюдающийся в последних произведениях Рафаэля, станет особенно понятной нам после того, как мы рассмотрим творчество Корреджо, третьего из ведущих мастеров периода Высокого Возрождения. Корреджо был родом из окрестностей Пармы, то есть города, почти полностью лишенного всякой художественной традиции и к тому же в равной степени далеко отстоящего от Венеции и Рима, двух главенствующих метрополий искусства той эпохи, — обстоятельства, сыгравшие одинаково важную роль в формировании творчества Корреджо. В его произведениях можно обнаружить влияние Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и художников венецианской школы: влияние, которое сочетается с выучкой, полученной в Ферраре, и которое постепенно меняет характер его творчества, так что до известной степени можно говорить о Корреджо как об эклектике; он оказал к тому же сильнейшее влияние на эклектиков последующей эпохи. Однако все заимствованное и новое обретает в его произведениях облик высшей оригинальности, благодаря чему он может быть поставлен в один ряд с его великими современниками в качестве совершенно самостоятельного творца. На протяжении своей не слишком долгой жизни Корреджо главным образом создавал произведения на религиозные сюжеты и выполнял большие работы по росписи церквей; в последние годы к этому присоединяется несколько картин на мифологические сюжеты.

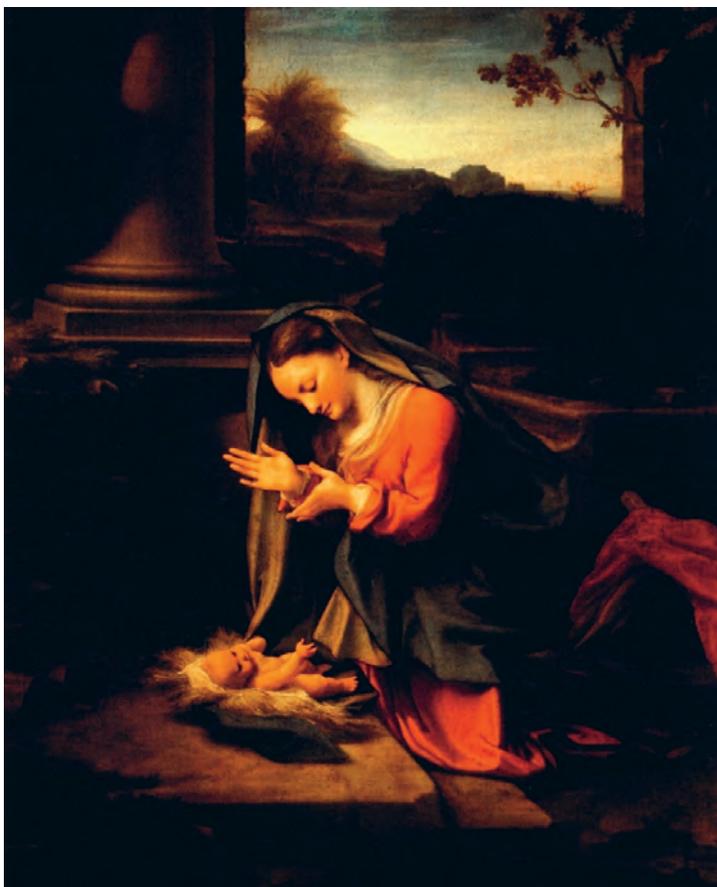
Однако повествования в подлинном смысле этого слова, то есть произведения с эпически рассказанным содержанием, отсутствуют у него полностью. Творчество Корреджо в годы его юности, по существу, соответствовало характеру тогдашнего развития искусства в Северной Италии. Основным произведением этого первого периода является «Мадонна со святым Франциском», написанная в 1515 году и находящаяся ныне в Дрездене, — композиция, прототипы которой лишь в последнюю очередь восходят к творчеству Мантеньи и Джованни Беллини, но обнаруживаются в первом десятилетии XVI столетия всюду, где простирается сфера влияния венецианских художников: Мадонна представлена возвышающейся на троне в окружении стоящих в симметричном порядке святых и в архитектурном обрамлении. Однако некоторые черты здесь новы и характерны для последующего периода развития творчества Корреджо. Это, во-первых, усиленное движение в пространстве. Фигуры святых размещены друг за другом, а не в плоскости изображения, и при этом не перпендикулярно ей, но на двух идущих параллельно друг другу диагоналях, образующих контрапост по отношению к архитектуре. Еще сильнее подчеркивается это движение посредством фигур двух парящих ангелов, один из которых устремляется навстречу зрителю, а другой улетает в глубь изображения, благодаря чему возникает впечатление облета пространства по окружности. Характерно также увеличение доли свободного пространства за счет пейзажа и архитектуры. Второй важной чертой здесь является усиление эмоциональности персонажей. Все они наделены этим свойством, хотя и в различной степени: сильнее всего святой Франциск и Мадонна; святой Франциск пре-



Корреджо. Мадонна со святым Франциском, 1514. Дрезден, Галерея старых мастеров

бывает в экстазе, Мадонна с особым одушевлением принимает преклонение. Выделение этого эмоционального центра настолько сильно, что оно противодействует спокойному единству композиции. В этом кроется характерная черта, которая все явственнее проступает в последующих произведениях Корреджо, — определенная эмоциональная ситуация все чаще становится подлинной темой его религиозных произведений. Еще более ранним примером подобного явления служит картина «Мария, поклоняющаяся Младенцу» из Уффици. Это — прекрасный вечерний пейзаж с настроением в духе Джорджоне, где пленительная игра света и тени снимает пластическую определенность форм. Здесь нет замкнутых линий, как у Джорджоне или в юношеских произведениях Тициана, — перед нами предстает нематериальная игра воображения, в которой внимание зрителя должно быть сконцентрировано на подлинной сути изображения: на чувствах, наполняющих душу Мадонны.

*Корреджо. Мадонна,
поклоняющаяся Младенцу,
1518–1520. Флоренция, Уффици*



Яркий свет падает на нее и на Младенца Иисуса, в то время как все остальное скрыто в сумерках. Одинокая на фоне тихого пейзажа, Мадонна стоит на коленях перед крошечным ребенком (лишь нидерландские художники изображали Младенца Иисуса таким маленьким, — вспомним по контрасту Божественное Дитя в «Сикстинской Мадонне»!) и, словно молясь, простирает над ним руки. Материнское ли это чувство — или преклонение перед Сыном Божьим? Мы не знаем этого; но, так или иначе, для нее не существует сейчас ничего на свете, кроме ее ребенка, и перед этой проникновенной задушевностью также должны отступить на второй план все остальные чувства зрителя. Изображение душевных эмоций с давних пор играло важную роль

в христианском искусстве, а образ Марии, проникнутый чувством материнства, принадлежал к числу наиболее привычных мотивов, так что Корреджо опирается на старую традицию. И все же здесь существует большое различие, на которое указывает нам дальнейшее развитие художника. Более поздним по времени примером служит картина, находящаяся в музее Прадо: «Явление Христа Марии Магдалине». Возможно, что написанная приблизительно десятью годами раньше картина Тициана на аналогичный сюжет и послужила побудительным импульсом для Корреджо, однако его произведение задумано и выполнено в совершенно ином плане. Тему картины Тициана определяют духовные моменты: кающаяся грешница бросается на землю, потрясенная явлением Спасителя, и протягивает руку, чтобы коснуться одежды Христа и убедиться в его присутствии; Христос с состраданием склоняется к ней — и в то же время осторожно отстраняет одежду, говоря: «Noli me tangere»*. У Корреджо, напротив, в образе Марии Магдалины воплощается не покаяние, но проникновенная молитва: прекрасная женщина в избытке чувств самозабвенно преклоняет колени перед Христом (прекрасной фигурой в духе Рафаэля), который склоняется к ней и указывает на небо.

Эмоциональность, сочетающаяся с чувственной красотой и вследствие этого сама приобретающая чувственный характер, становится основной чертой произведений Корреджо и в тех случаях, когда речь идет об изображении событий с преобладанием реальных мотивов, — примером этому служит его луврская картина «Обручение святой Екатерины».

* «Не тронь меня» (лат.).



Корреджо. Явление Христа Марии Магдалине, ок. 1525. Мадрид, Прадо



Тициан. Явление Христа Марии Магдалине, ок. 1512. Лондон, Национальная галерея

На первый взгляд она могла бы показаться всего лишь особенно живописным вариантом аналогичных изображений, широко распространенных в те дни в Северной Италии. Однако в ней содержится особая нота благодаря сильному акцентированию светских и чув-

ственно привлекательных эмоций, которые характеризуют как Марию, так и святую Екатерину и святого Себастьяна и которым, кажется, подчинено все в картине: нежные формы, гармоничный колорит, мелодичные линии. Любые элементы горечи, активности, драматической динамики отступают перед стремлением к чувственной грации, находящейся в созвучии с этим эмоциональным содержанием. Нечто подобное мы обнаруживаем и в произведениях Корреджо на мифологические сюжеты: мотив плотского вождения приходит здесь на смену тому поэтическому настроению, которым, как правило, пронизаны картины это-



Корреджо. Обручение святой Екатерины, 1526–1527. Париж, Лувр

го жанра у венецианских художников начала столетия. Еще примечательнее, пожалуй, картина «Мученичество святого Плацидия и святой Флавиус», где томное выражение лиц мучеников находится в противоречии с ужасной сценой — противоречии тем более досадном, на наш вкус, что эта чувствительность находит выражение и в облике палачей.

Это, следовательно, «чувство в себе», которое никоим образом не является следствием определенной ситуации или индивидуализированной характеристики персонажей и которое оказывается преобладающим содержанием произведений Корреджо. Не платонически трансцендентные эмоции средневековой эпохи, но отражение мира чувственных эмоций, причем художник далек здесь от реалистической трактовки: для него это такое же средство идеализации, как для Микеланджело — усугубление форм в героическом духе, а для Рафаэля — гармоническое

совершенствование композиции. Эта идеализация сочетается с величайшей телесной прелестью персонажей, как и в произведениях Рафаэля (сильное влияние которого Корреджо, несомненно, испытывал), вследствие чего чувственное начало лишается здесь всякого оттенка тривиальности. С другой стороны, идеализация эта как раз и основывается на обезличенности изображаемых чувств, не являющихся ни причиной, ни следствием естественной ситуации, но знаменующих собой фактор, лежащий за ее пределами, — экстатическое



Корреджо. Мученичество четырех святых, 1523. Парма, Национальная галерея

возвышение человека в высшие, надбудничные сферы. Этот экстаз разделяется также и зрителем, у которого представление об эмпирической причинности и индивидуальное стремление к духовной автономии растворяются в чувстве самозабвенного преклонения: основная причина того, что Корреджо становится любимым художником эпохи Контрреформации, поскольку религиозность тогда всецело основывается на чувствах подобного рода.

Этим объясняется также и столь явная непрочность всех материальных связей в произведениях Корреджо. Рассмотрим в качестве примера «Мадонну со святым Себастьяном». Какая разница обнаруживается здесь по сравнению с написанной десятью годами ранее «Мадонной со святым Франциском»! Сохранилось лишь симметричное построение композиции, а все остальное изменилось даже и в чисто внешнем отношении. Здесь отсутствует любая статическая основа структуры: нет трона, на котором восседает Мадонна (зритель остается в полном неведении относительно того, на чем сидит Мадонна), ангелы преклоняют колени на облаках, связь фигур святых с землей завуалирована: она должна как можно менее обращать на себя внимание. Едва ли и пейзаж здесь обладает каким-либо значением. В картине совершенно отсутствуют горизонталы — их воздействие оказа-



Корреджо. Мадонна со святым Себастьяном, 1520—1521. Дрезден, Галерея старых мастеров

лось бы помехой; однако здесь отсутствует и подлинный вертикализм, который в свою очередь подчеркнул бы силу тяжести, — вместо него мы обнаруживаем почти в каждом участке картины динамичную линию, отклонившуюся от основных направлений статической игры сил. Точно так же обстоит дело и с фигурами: ни одна из них не изображена идущей, летящей или бегущей — и тем не менее им во всем присуще движение. Это впечатление основывается в первую очередь на неиссякаемом многообразии контрапостов. Субъективное впечатление величайшей динамичности поддерживается еще и с помощью светотени, создающей среду, из которой возникают сияющие фигуры. Живопись, основанная на светотени, столь же характерна для искусства эпохи барокко, как «плэнэрная» живопись — для античного искусства или искусства эпохи Возрождения. Живопись светотени восходит к творчеству Леонардо, применявшего ее с той целью, чтобы сплотить воедино композицию произведения и усилить рельефное воздействие фигур. Независимо от Леонардо живопись светотени была популярна среди венецианских художников в качестве средства передачи переменчивого зрительного впечатления — и находилась во взаимосвязи со стремлением охарактеризовать атмосферную среду и влияние освещения на колористические качества явления. Корреджо придает ей теперь иную функцию: она подчеркивает пластические качества. Речь здесь идет не о том, чтобы смягчить материальный характер форм с помощью оптического впечатления, как это зачастую наблюдается в творчестве венецианских художников. Напротив: пластическое начало должно сильнее осознаваться зрителем — даже облака здесь пластичны (этот мотив заимствуется всей живописью и скульптурой эпохи барокко); однако благодаря светотени статическая непрерывность движения постоянно нарушается, сменяясь нестатичным движением. Отпечаток чуда, присущий изображаемому событию, проявляется в том, что материальное, тектонически уравновешенное начало не отрицается, но тем не менее лишается естественно обусловленных границ.

Все это, разумеется, означает еще более интенсивную субъективную ориентацию на зрителя, чем та, которую мы имели возможность наблюдать, например, в «Сикстинской Мадонне» — произведении,

несомненно повлиявшем на творчество Корреджо. Объективно замкнутая в себе и уравновешенная структура здесь почти полностью подчинена структуре субъективно убедительной и экспрессивной. Это отражается также и на пространственной композиции. Как и в «Сикстинской Мадонне», Мадонна у Корреджо устремляется в парении навстречу посетителям церкви; художник с еще большей энергией акцентирует направление этого движения посредством наклона, приданного осанке Мадонны; взгляда Младенца Иисуса, обращенного вниз, и в первую очередь — посредством коленопреклоненной фигуры святого Геминиана: обращаясь одновременно к Мадонне и к зрителям, он связывает их жестом обеих рук. Помимо значения, каким этот контакт обладает в чисто сюжетном отношении, ему присуще и другое, ибо если представить себе картину, повешенную на высоком уровне, то распростертые руки святого укажут направление, в котором зритель должен проследить за фигурами по мере их удаления в глубь картины; так создается треугольное построение с диагональю, уходящей в пространство изображения, вследствие чего главная ось идет не параллельно плоскости изображения, но удаляется от зрителя в глубь пространства. Благодаря этому подчеркивается граница между живописным пространственным представлением, связанным с плоскостью, и реальным пространством: событие кажется происходящим в том же пространстве, где находится и сам зритель.

Аналогичный принцип положен в основу купольных композиций Корреджо. Первым его произведением в этом жанре была роспись праздничного зала в жилых покоях аббатисы женского монастыря Сан Паоло в Парме. Используя расчленение свода на шестнадцать частей в виде секторов, Корреджо превращает купол в беседку, увитую свежей зеленью, украшенную лентами и гирляндами, прорезанную посредством написанных овальных проемов; в этих проемах перед нами предстают задорные путти, несущие охотничье снаряжение и трофеи Дианы (которой посвящена роспись) или же играющие и предающиеся всевозможным шалостям. Над камином появляется и сама богиня на своей колеснице; люнеты над карнизом украшены различными мифологическими сценами, выполненными в технике кьяроскуро. Странный

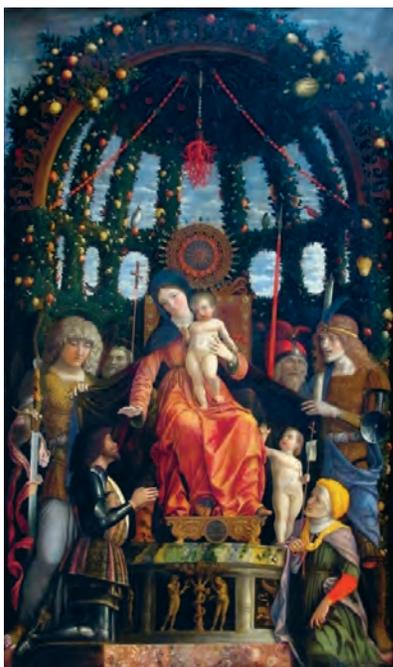


Корреджо. Фреска купола. 1519.
Фрагмент. Парма, монастырь Сан Паоло

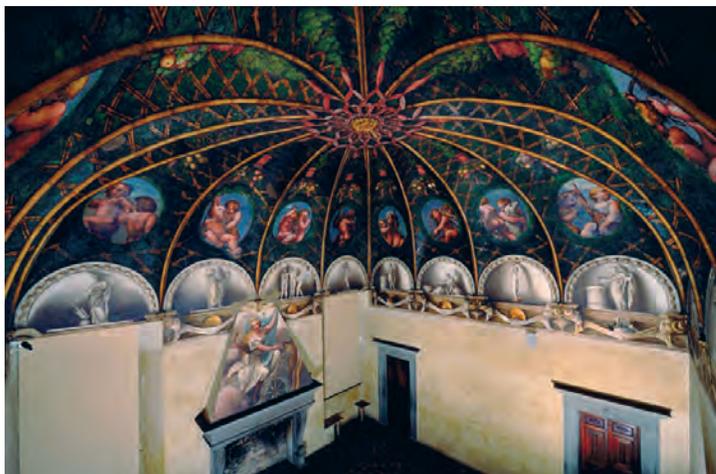
Корреджо. Фреска купола, 1519.
Парма, монастырь Сан Паоло



Корреджо. Фреска купола. 1519.
Фрагмент. Парма, монастырь
Сан Паоло



Андреа Мантенья. Мадонна делла
Виттория, 1495–1496. Париж,
Лувр



выбор сюжета для украшения комнаты аббатисы, даже если попытаться объяснить его с помощью герба этой дамы, содержащего три луны. Подобная форма плафонной живописи связана с творчеством Мантеньи, написавшего в своей «Мадонне делла Виттория» (Лувр) такую же беседку. С аналогичными композиционными набросками мы встречаемся также и у Леонардо; возможно, что они и послужили общим источником как для Мантеньи, так и для Корреджо.

Подобно тому как Микеланджело в плафоне Сикстинской капеллы уничтожил материальные границы пространства с помощью средств живописи, так и Корреджо несколькими годами спустя в росписи купола пармской церкви Сан Джованни Эвангелиста игнорирует — хотя и совершенно на другой манер — реальные границы пространства. Монастырская церковь Сан Джованни представляет собой не слишком большое продолговатое здание в духе Возрождения, увенчанное, как было принято в Италии, куполом на средокрестии. Корреджо украсил росписями этот купол и апсидную часть; словно в древнехристианском искусстве, живописное убранство святилища должно было сосредоточиться на этих двух участках. В апсиде, согласно старой традиции, изображалось коронование Марии, окруженной сонмом ангелов. Уже в XVI столетии фрески Корреджо стали жертвой перестройки церкви; сохранились лишь фрагменты и копии. Купольная композиция выстояла до наших дней, наполовину разрушенная и еле видимая в темном помещении. На плоскости парусов, образующих переход к изгибу купола, изображены евангелисты и отцы



Корреджо. Видение святого Иоанна на острове Патмос, 1520—1521. Пафос, церковь Сан Джованни Эвангелиста

церкви, сидящие на облаках группами по два человека и окруженные путти; эти исполненные достоинства старцы заняты чтением или письмом — и напоминают пророков и сивилл плафона Сикстинской капеллы. Паруса кажутся углубленными, словно бы их плоскость между профилировкой подпорных арок и кольцевым обрамлением купола отступает назад неглубокой нишей, которая кажется слишком тесной и для путти, удерживающихся на карнизе, и для святых, — их фигуры выглядят сильно выступающими за плоскость стены и парящими перед ней. Это мощные, но не грузные фигуры (ибо их поддерживают облака и маленькие ангелы), демонстрирующие обилие мотивов движения в пределах сравнительно небольшого пространства. Над этими изображениями располагается круг иных персонажей: одиннадцать апостолов, разделенных на три группы и связанных между собою посредством облаков; они производят впечатление зубцов некоей короны. По большей части апостолы почти совсем обнажены; формы их мощных тел обнаруживают влияние Микеланджело, лица же, напротив, — влияние Рафаэля. В центре парит Христос, изображенный в смелом ракурсе: создается впечатление, словно его фигура вращается вокруг собственной оси, в то время как круг апостолов движется в противоположном направлении. Вся композиция в целом пробуждает иллюзию того, что эти фигуры расторгли всякую связь с плоскостью, которую они украшают и которая перестает существовать благодаря этой иллюзии, паря в свободном пространстве.

Все это так удивительно и ново, что побуждает к поискам аналогий. Невольно напрашивается ставшее уже традиционным сравнение с фресками Мантеньи в Камера дельи Спозы. Там на стенах изображены портреты владельцев дворца и их родственников, — изображены с таким расчетом, что помещение превращается в открытый зал, сквозь аркаду которого виден пейзаж, а персонажи, бывшие во времена художника обитателями дворца, оказываются приобщенными и к будущим празднествам в этом *sala terrena**. Плафон также предлагает вид на свободное пространство благодаря открытой круглой галерее, с которой смотрят вниз женщины и путти, изображенные в последовательно выдержанных ракурсах. Несом-



Андреа Мантенья. Камера дельи Спозы, 1465—1474. Мантуя, Палаццо Дукале

* Нижнем зале (*итал.*).



Андреа Мантенья. Придворные.
Камера дельи Споззи, 1465–1474.
Фрагмент. Мантуя, Палаццо Дукале

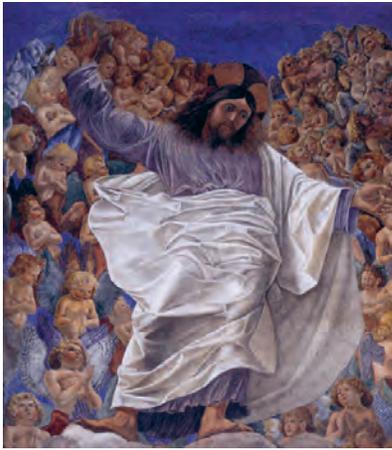
мненно, что эта гениальная попытка добиться с помощью написанной архитектуры большей пышности и торжественности в воздействии интерьера здания оказала влияние на пармского художника. Однако, несмотря на это, нельзя рассматривать творение Корреджо всего лишь как продолжение и совершенствование этой попытки. Хотя обе композиции и родственны, но в то же время между ними существует принципиальное различие. У Мантеньи расширение границ подлинной архитектуры достигается посредством распisanного участка интерьера — и полностью соответствует художественной концепции XV столетия, то есть того периода, когда постоянно делались попытки изобразить пространственную сцену с помощью перспективы и других средств таким образом, чтобы она пробуждала у зрителя убедительное впечатление реальности — как если бы он заглядывал в это написанное пространство. Новизна композиции Мантеньи заключается лишь в том, что впечатление реальности фрески соотнесено с помещением, которое эта фреска украшает. Корреджо стремится к противоположной цели: фантазия зрителя должна вознестись из ограни-



Андреа Мантенья. Варвара Гонзага.
Камера дельи Споззи, 1465–1474.
Фрагмент. Мантуя, Палаццо Дукале



Корреджо. Апостолы Петр и Павел. Видение святого Иоанна на острове Патмос, 1520—1521. Фрагмент. Парма, церковь Сан Джованни Эвангелиста



Мелоццо да Форли. Вознесение Христа, 1480. Рим, Палаццо дель Квиринале

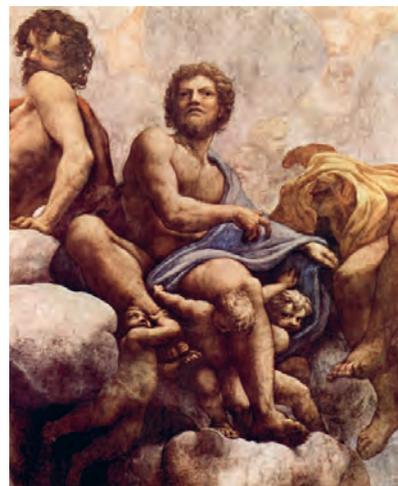


Корреджо. Видение святого Иоанна на острове Патмос, 1520—1521. Фрагмент. Парма, церковь Сан Джованни Эвангелиста

ченной материальной действительности в сферу, где властвуют иные законы. Подобное стремление, в сущности, было традиционным уже для раннехристианских и средневековых апсидных и купольных композиций. В них перед зрителем также представляли образы божеств и святых, возвышающиеся надо всякой материальной ограниченностью, иллюзорные, парящие, словно видения в беспредельном идеальном пространстве: отражение христианского мирозерцания в живописи. И даже иконографическая схема была не нова. Четыре евангелиста на плоскости парусов, апостолы вдоль обрамления купола, Христос в центре — то была программа, которую мы неоднократно встречаем, например, в мозаиках венецианского собора святого Марка, в сицилийских храмах и в византийском искусстве. Корреджо не был также и первым художником, обратившимся к подобным визионерским творениям раннехристианского искусства; в этом ему предшествовал Мелоццо да Форли с его апсидной фреской на сюжет вознесения Христа в римской церкви Санти Апостоли, — только здесь, как и у Мантеньи, перспектива выступала в качестве единственного, а потому и недостаточного средства для достижения впечатления сверхъестественности. Добиться этого впечатления впервые удалось Корреджо — и в этом смысле его купольные композиции представляют собой нечто новое и ранее невиданное. Чтобы осознать это, мы можем вернуться к тому, что наблюдали уже в «Мадонне со святым Себастьяном». Так же как и в этой картине, во фресках Сан Джованни Эвангелиста речь идет о некоем небесном явлении, которое проецируется перед зрителем в свободном пространстве вне зависимости от плоскости изображения и статической закономерности. Строго выдержанная перспектива, рассчитанная на взгляд находящегося внизу зрителя (наиболее важный атрибут аналогичных композиций согласно традиционным воззрениям предшествующего периода), не представляет для Корреджо решающего значения, — ведь при детальном рассмотрении возникает убеждение, что здесь отсутствует всякая последовательность, ибо в отдельных частях фрески мы имеем дело с разнородной перспективой, а помимо этого и фигуры изображены далеко не в таком сильном ракурсе, какой следовало бы избрать для персонажей, возвышающихся непосред-

ственно над зрителем. Это, скорее, сложная идеальная перспектива, учитывающая позицию зрителя, но не связанная с нею всецело; так же как и в упомянутом выше алтарном образе, фигуры здесь остаются ясно обозримыми, — и, точно так же как и там, они в крутом наклоне спроецированы в свободном пространстве вне зависимости от плоскости изображения. Наряду с этим здесь используются те же самые средства, с помощью которых создается впечатление полета в свободном пространстве: отказ от всех действенных в статическом отношении моментов, нестатические контрасты движения и освещения; к этому присоединяется еще и включение фигур и облаков в концентрическую окружность, благодаря чему композиция в целом кажется вовлеченной в круговое движение, не зависящее от силы земного притяжения. То, что в раннехристианском искусстве было нематериальным, плоскостным, линейным, неподвижным, неестественным и сверхчувственным, становится здесь материальным, пластическим, исполненным телесного совершенства, динамичным, обладающим подчеркнутым чувственным воздействием — и, несмотря на это, благодаря чудесной силе искусства возвышающимся сверхъестественным образом над законами, которые управляют материей. Взаимосвязь фрески и архитектуры, которой также придавали большое значение в предшествующий период, воспринимается здесь художником как явление второстепенное. Едва ли композиция Корреджо оказывает существенное влияние на общее архитектурное воздействие здания. Речь идет о некоей ограниченной задаче: при взгляде вверх молящийся должен ощутить непосредственную связь с высшими силами, обретающими во фреске чувственное бытие и пространственную естественность, — силами, которые соответствуют тому душевному подъему, что испытывает посетитель церкви: пробуждая этот прилив чувств, они в то же время кажутся его следствием.

Примеру монахов Сан Джованни последовало попечительство собора. Работа по украшению купола старого кафедрального собора в Парме была начата Корреджо в 1526 году; художник умер восемь лет спустя, не успев окончательно завершить ее. Обстановка здесь складывалась более благоприятно, чем в церкви Сан Джованни: хотя собор и представляет собой массивное мрачное здание в романском стиле, однако



Корреджо. Видение святого Иоанна на острове Патмос, 1520–1521. Фрагмент. Парма, церковь Сан Джованни Эвангелиста

Корреджо. Успение Богородицы,
1526—1530. Парма, кафедральный
собор



он ярко освещен благодаря восьми круглым окнам купола. Четыре парусные распалубки ведут к восьмигранному барабану, на котором и покоится возвышающийся над ним купол. Это расчленение Корреджо использовал в качестве основы своей композиции. Воспользовавшись свободными кривыми линиями в парусах, художник создал здесь фрески в форме раковин, изобразив клубящиеся облака и фигуры нагих мальчиков среди них. По сравнению с высокой торжественностью композиции традиционные изображения путти оказались бы слишком уж малозначащим мотивом, однако и эти нагие мальчики отнюдь не напоминают микеланджеловских *ignudi*, воплощающих величайшее совершенство физических сил в пору расцвета молодости: им, скорее, свойственна пленительная, почти женственная грация. Эти хрупкие фигуры поддерживают исполненных достоинства святых, которые замыкают сверху живописные композиции в парусах. Вся роспись купола в целом представляет собой скопление облаков и тел, почти утративших материальность и пронизанных светом — не рассеянным, как в Сан Джованни Эвангелиста, но активно использованным в композиционном плане. Группы фигур отбрасывают вниз большие темные тени, которые



Корреджо. Святой Иоанн,
1526—1530. Парма, кафедральный
собор

отторгаются от стен и поднимаются вверх в потоке сияющего света. Этот поток обтекает фигуры, так что они кажутся противопоставленными светлым сферам купола; благодаря этому устанавливается связь между хороводом юношей и стремлением вверх, выраженным группами фигур. Это стремление возникает и акцентируется во второй зоне композиции — во фресках барабана. Благодаря фрескам барабан утрачивает свое назначение в качестве архитектурного связующего звена, он превращается в открытую галерею, на которой царит радостная суэта: здесь юноши и девушки плетут венки и зажигают светильники. Их жизнерадостная деятельность составляет контраст по отношению к взволнованности и экстазу, характеризующим апостолов, которые стоят перед балюстрадой. Руки апостолов устремлены ввысь в страстной жестикюляции, взгляды их с лихорадочным блеском следят за событием, разыгрывающимся вверху. Вначале зритель не в состоянии различить там что-либо, он видит лишь хаос облаков и тел — и ослепительный свет такой интенсивности, какой не знала живопись предшествующего периода. Но когда его глаза немного привыкнут к этому свету, перед ними предстает Мария, возносимая на небо неисчислимым множеством ангелов. Сонм блаженных душ, тесно сплетенных между собой, устремляется навстречу Богородицы и объединяется с летящей вверх группой в некое мощное целостное славословие. Чем выше поднимается взгляд зрителя, тем менее отчетливыми становятся фигуры, под конец совершенно исчезающие в сияющем блеске небес. Лишь одна из них еще различима: фигура юноши, устремляющегося вверх как бы в бурном порыве и указывающего путь к тем сияющим высям, которые можно только предугадывать, ибо видеть их не дано.

По сравнению с росписями церкви Сан Джованни Эвангелиста новшества здесь заключаются в следующем. Во-первых, основу композиции составляют не отдельные фигуры, но динамичные массы. Во-вторых, воздействие масс тесно связывается еще и с воздействием освещения. В-третьих, динамика отдельных фигур усиливает общую динамику композиции, подобно освобожденному потоку сметающей границы архитектуры и уносящей воображение зрителя в сферы, в которых нет ни силы тяжести, ни тел и которые наполнены лишь ослепительным све-



Корреджо. Успение Богородицы, 1526–1530. Парма, кафедральный собор



том и бестелесными сияющими образами. Исконная проблема христианской живописи предстает здесь перед нами решенной в новом духе. Как и Микеланджело, Корреджо противопоставляет реальному миру идеальный: не мир сверхъестественно возвеличенных природных сил, не пластический и тектонический высший мир, но поэтическое видение, воплощенное средствами живописи.

К последним годам жизни Корреджо относятся четыре знаменитых алтарных образа: «День», «Ночь», «Мадонна делла Скоделла» и «Мадонна со святым Георгием». Наиболее ранним из этих произ-



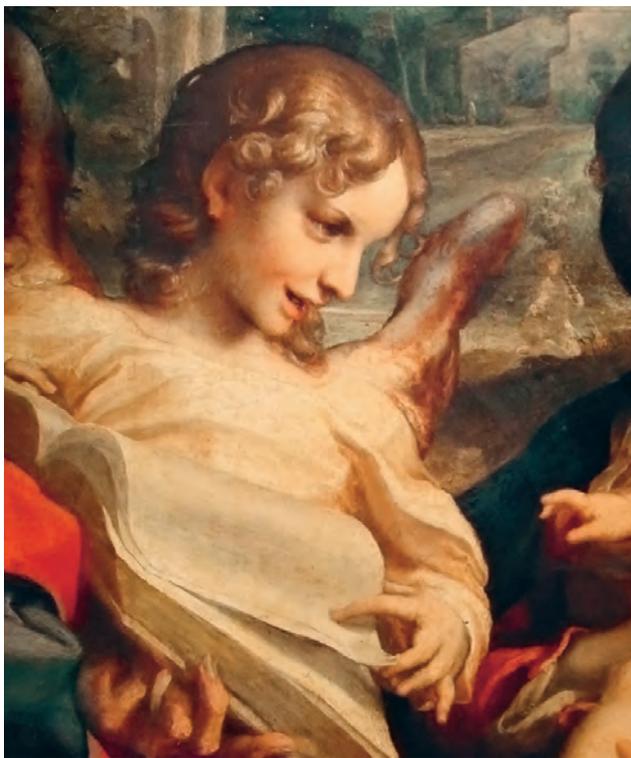
Корреджо. Мадонна со святым Иеронимом (День), ок. 1522. Парма, Национальная галерея

ведений является, по всей видимости, картина «Мадонна со святым Иеронимом», носящая также название «День»; написанная для церкви Сант Антонио в Парме, она находится ныне в тамошней галерее. Итак, вновь *sacra conversazione*, но на этот раз перед нами не небесное явление, а земная сцена. На фоне прекрасного далекого пейзажа (самого прекрасного из всех созданных Корреджо) Мадонна и Младенец Иисус сидят под натянутым покрывалом, защищающим их от палящих лучей солнца. Их общество составляют два ангела, а также пришедшая навестить Мадонну Мария Магдалина. Ласково, преисполненная нежных чувств, проникновенно и в то же время почтительно прижимается она к телу ребенка своей восхитительной головой, в ее светлых волосах играют солнечные блики; своими изящными пальцами она берется за ножку Младенца, словно бы собираясь поднести ее к губам. Однако ребенок не обращает на нее внимания; протянув перед собой ручонку и соорудив боязливую мину, он смотрит на огромного длиннородого мужчину, вошедшего с сопровождающим его львом в шатер с другой стороны и тотчас же робко остановившегося перед пленительной группой. Мужчина внушает страх Младенцу; возникает опасение, что он расплачется, — и поэтому ангел, находящийся по правую руку от Мадонны (он взрослее и рассудительнее своего сотоварища, с любопытством заглядывающего в сосуд с миррой, принесенной Марией Магдалиной), принимается с улыбкой перелистывать большую книгу, отвлекая внимание ребенка. Сама же Мадонна остается пассивной в этой градации душевных движений. Слегка склонив голову и опустив глаза, она спокойно сидит здесь, погруженная в себя, — однако это не раздумье или молитвенный экстаз, но тихая радость материнства, ощущение прекрасного мгновения. Поразительна композиция картины. Если в живописи, современной Корреджо, порой и нарушается четкость структуры вследствие того, что фигура главного героя оказывается отодвинутой на периферию сцены, то здесь мы обнаруживаем нечто противоположное: хотя фигура Мадонны и является средоточием картины, однако все остальное находится в противоречии с традиционной уравновешенной структурой, вместо которой появляется, казалось бы, свободное распределение фигур на плоскости изображения. Но это лишь обман-



Корреджо. Спаситель мифа, 1515. Вашингтон, Национальная галерея искусств

чивое впечатление: на самом же деле традиционная структура сменяется здесь иной, основу которой составляют две главные линии, перекрещивающиеся между собой по диагонали. Фигуры юных персонажей — Мадонна представляет средоточие этой группы — образуют неразрывную цепь, которая тянется через все пространство, уходя вглубь и завершаясь деревом в левой части картины. Этому чарующему соцветию противопоставлена одна, но зато огромная фигура святого Иеронима. Она нуждается в противовесе — и обретает его в темной массе покрытия шатра; поскольку святой отвернулся от зрителя, его фигура обозначает



вторую диагональ, перекрещивающуюся с первой в фигуре Мадонны. Хотя симметрия здесь постоянно соотносится с плоскостью, однако подобное размещение фигур по диагонали пробуждает у зрителя впечатление движения в пространстве, а вместе с тем — и ощущение более естественной группировки персонажей, при которой обычная норма сменяется фиксацией (определенного) мгновенно протекающего события. При этом и освещение играет в картине определенную роль. Ослепительный свет летнего дня на юге, пейзаж в отдалении, видимый словно бы в некоем мареве, — его мерцание отражается на фигурах; полуденный зной, от которого приходится искать защиты под покрывалом и который соперничает с тенями, отбрасываемыми этим покрывалом. Мы говорили уже о том, что Корреджо использовал в композиционном плане свет в качестве элемента динамики; следует, однако, отметить определенное различие между ранними картинами художника и этим алтарным образом, относящимся к более позднему периоду. Если в предшествующих произведениях множество изолированных контрастов между светом и тенью, рассеянных по всему изображению, порождает независимое от ста-

Корреджо. Мадонна делла Скоделла, ок. 1530. Фрагмент. Парма, Национальная галерея

Корреджо. Мадонна делла Скоделла, ок. 1530. Парма, Национальная галерея



тичного бытия движение, то здесь свет скользит по просторным плоскостям и дрожит в воздухе, так что этот атмосферный феномен пробуждает у зрителя впечатление движения, которое не имеет ничего общего ни со статической непоколебимостью, ни с материальными движущими силами — и тем не менее усиливает их воздействие. Все это в сочетании с неустойчивой постановкой фигур порождает чарующее ощущение преходящего момента, родственное реальному зрительному впечатлению и подобное тому, которого стремились достичь современные Корреджо венецианцы. Так творчество Корреджо спускается здесь с высот тех сверхъестественных видений, которые он воплощал в это же время в росписи купола пармского собора, и вновь обращается к земному бытию, к красоте жизни и природы — и к пленительности человеческих чувств.

Корреджо. Святая ночь (Ночь),
ок. 1530. Дрезден, Галерея старых
мастеров



и к пленительности человеческих чувств.

Эта тенденция еще более усиливается в «Ночи» и в «Мадонне дела Скоделла». Алтарный образ «Рождество Христово», находящийся ныне в Дрезденской галерее и известный также под названием «Ночь», представляет собой нечто такое, что нидерландские художники называли «ночными сценами». Произведения подобного рода крайне редко встречаются в итальянском искусстве тех лет, — единственным значительным примером может послужить фреска Рафаэля «Изведение апостола Петра из темницы», ибо Тициан начал писать такие картины лишь в старости, а ночные сцены Тинторетто, на которые также можно было бы сослаться, возникли уже во второй половине XVI столетия. Возможно, что какой-нибудь нидерландский прототип оказался

побудительным импульсом для Корреджо: на это указывают относительно резкий отход фигур на второй план, изобилие деталей при обрисовке пейзажа (как если бы речь шла о произведении натюрмортной живописи), черты жанровости в картине и проблема освещения. Возникает такое впечатление, словно бы даже и отдельные персонажи созданы под влиянием северных прототипов: Мария, например, или же рослый пастух с его неуклюжей позой и широко расставленными ногами, — мотив, истоки которого можно проследить вплоть до творчества Гуго ван дер Гуса. Однако все это не просто заимствовано, но, так сказать, италиянизировано и перенесено в русло стиля Высокого Возрождения. В итальянском искусстве, современном Корреджо, мы, разумеется, не найдем ничего схожего с этой своеобразной композицией. Здесь прежде всего привлекает внимание скопление форм и фигур в левой половине картины, меж тем как правая почти пуста. Однако этот странный способ размещения фигур приобретает смысл, если не рассматривать композицию картины в качестве центрально-перспективной системы с вертикальной срединной осью, а попытаться проследить за диагональю, которая исходит от фигуры рослого пастуха и ведет слева направо в глубь пространства. Тогда взгляд зрителя движется от неуклюжего великана к озаренной светом Мадонне, а затем поверх ее головы — в пределы тихой ночи. Это направление намечено также ступеньками в нижней части картины, скошенными линиями архитектурного сооружения и жестами ангелов вверх. (Ангелы эти приковывают к себе взоры — в особенности же тот из них, что обращает к зрителю подошвы своих ног.) Иными словами, картина задумана в расчете на позицию наблюдателя, находящегося не прямо перед плоскостью изображения, как это было принято до сих пор, но у ее левого края. Это новшество может быть сопоставлено с тенденцией, характерной для купольных композиций Корреджо; в то же время оно знаменует собой дальнейшую важную ступень в развитии субъективизации композиционного замысла. Величайший интерес вызывает освещение в картине. У нидерландских художников сцена Святой Ночи обычно озаряется светом свечи, в то время как фигура Младенца Иисуса сияет в сверхъестественном свете. Корреджо



Гуго ван дер Гус.
Поклонение пастухов, 1476–1478.
Флоренция, Уффици

заимствует лишь последний мотив; на смену же искусственному освещению приходит серебристый свет лунной ночи, — художник, правда, изображает не саму Луну, а ее сияние, охватывающее небо. Но к этому присоединяется и другой, несравненно более интенсивный свет, исходящий от Младенца Иисуса. Это ослепительное видение заставляет отпрянуть назад пастухов и женщину, присоединившуюся к ним; голова и грудь Мадонны, а также и группа ангелов вверху оказываются чрезвычайно ярко освещенными. Таким образом, композиционный и сюжетный центр изображения становится в то же время и световым центром: от него идут волны света, благодаря чему приглушается материальный характер структуры композиции, а одновременно с этим возникает настроение чуда, пронизывающее произведение.

Подобное явление мы обнаруживаем и в алтарном образе «Отдых на пути в Египет», ныне находящемся в Пармской галерее и известном также под названием «Мадонна делла Скоделла». Тема этого произведения — изображение семейной сцены, близкой по характеру к жанровой. По пути в Египет святое



Корреджо. Мадонна делла Скоделла,
ок. 1530. Парма, Национальная
галерея

семейство расположилось на отдых в лесу, — и тогда, как рассказывает легенда, пальмовое дерево склонилось, желая одарить своими плодами путников, а под ногами у них забил источник, чтобы утолить их жажду. Как и в произведениях северных художников, здесь в роли чудотворцев выступают ангелы. Они резвятся в кроне дерева и сгибают его ветви; один из них черпает из источника, чтобы наполнить чашу Мадонны, другой стережет осла. Перед нами вновь композиция, которая построена по диагонали, уходящей в глубь пространства, — однако одновременно с этим центральная группа оказывается связанной с ангелами, благодаря чему возникает движение по эллипсу, схожее с тем, что характеризует круг святых в купольной композиции пармского собора. Магическое, нематериальное движение всецело определяет дух картины, которую можно было бы назвать «лесное уединение». Всякие четкие границы исчезают в этой игре лесных теней и солнечных лучей и в фантастическом хороводе ярко сияющих красок и темных тонов. В этом волшебном уединении нет какого-либо главенствующего персонажа: перед зрителем предстает лишь пленительная семейная сцена. Как далеки от величавости «Сикстинской Мадонны» Мария или белокурый ребенок в его детском дорожном одеянии, — одной ручонкой он хватается финик, а другой указывает на чашу, словно бы желая сказать: «Мне и этого хочется». «Сейчас, Сын мой», — отвечает ему взглядом Мадонна. Все это выдержано в идиллических тонах, соответствующих

настроению семейного счастья и дышащих чисто человеческими чувствами. Встреча с подобным произведением, соответствующим готической традиции Севера, могла бы показаться удивительной в эпоху Высокого Возрождения в Италии, когда все оказывается проникнутым духом величия и патетики. Однако Высокому Возрождению была свойственна не только патетика; пафос

Корреджо. Поклонение волхвов, 1516–1518. Милан, Пинакотекка Врера





Корреджо. Рождество со святой Елизаветой и маленьким Иоанном Крестителем, ок. 1512. Милан, Пинакотека Брера

и сверхъестественное начало образуют лишь одну сторону сущности этой эпохи, основы которой коренились в величайшем развитии искусства, порожденного воображением художника. Корреджо олицетворяет другую линию развития. Для античной эпохи и для эпохи Возрождения характерным было мирозерцание, связывающее в едином комплексе природу, жизнь и божество; именно в этом и заключалась цель поисков художественной закономерности, истины, совершенства и значимости. Корреджо, напротив (подобно тому как это было принято в средневековом искусстве), отделяет небесное начало от земного и изображает божественное начало не в качестве объективной нормы, но как некую антитезу субъективных чувств, возвышающуюся над всеми материальными преградами; благодаря этому художнику удастся также придать новое содержание концепции человеческого начала, основанной на субъективной духовной жизни, — и воплотить иную (хотя и исходящую из прежних предпосылок) эманацию художественного восприятия окружающего мира. Поэтому наряду с грандиозными видениями обретают значимость и простые темы человеческого бытия: уже не в качестве простой составной части природы (в которой проявляется всемогущество Божие), но в качестве человеческого мира, обожествляемого благодаря искусству. Так объясняется то обстоятельство, что в творчестве Корреджо находят истоки оба направления живописи эпохи барокко: и изображающее трансцендентные мотивы, и реалистическое в сюжетном и формальном плане, черпающее непосредственно из жизни.

Сам Корреджо в своем последнем алтарном образе вновь указал некий новый путь. В «Мадонне со святым Георгием», находящейся в Дрезденской галерее, он еще раз повторяет композицию «Мадонны со святым Франциском»: Богородица восседает на троне в самом центре произведения, она окружена святыми, располагающимися по обе стороны от нее, но не в плоскостном чередовании, а в сочетании с фигурками путти, образующими круг. И архитектура здесь также преобразована посредством кривых линий; несущие элементы замаскированы. Глазам зрителя открывается изобилие наготы: округлые формы, светлые радостные краски. Ликующая жизнь — и в каком осязаемом проявлении! Один мальчик выходит, спускаясь, из картины; создается впечатление, что святое сообщество располагается не в отдалении, но внизу, между посетителями церкви. Это — первый шаг по пути к тому искусству, которое не только обращает свой взгляд к небесам, но и низводит небо в церковь и позволяет молящимся стать непосредственными участниками церковных празднеств.



Корреджо. Мадонна со святым Георгием, ок. 1530. Дрезден, Галерея старых мастеров

ТИЦИАН



Тициан. Автопортрет, ок. 1560.
Берлин, Берлинская картинная
галерея

Преклонение зрителей XIX столетия перед Тицианом как «величайшим живописцем всех времен» определяется в основном двумя моментами: усилением живописных средств выражения в его произведениях и отношением Тициана к развитию того художественного восприятия, которое имеют обыкновение называть импрессионистическим. «Как это написано!» — формулируют обычно впечатление, которое производят на современного зрителя картины Тициана и которое обусловлено скорее отдельными деталями произведения, нежели его общим замыслом. Под этим «как» подразумевают уверенность в использовании обобщенной живописной формы, пленительную живость и сияние красок, захватывающую материальную характеристику. Это — элементы, связывающие творчество Тициана с предшествующим периодом развития искусства. Хотя уже в ранних произведениях — например, в «Небесной и земной любви», находящейся в галерее Боргезе, — Тициан мог изобразить нагое женское тело, одетую фигуру или пейзаж с такой верностью природе и разносторонностью и с таким изобилием в цветовой и материальной характеристике объекта, каких не знала живопись на всем протяжении своего развития (включая и античную эпоху); однако, разумеется, все это было результатом аналогичных устремлений, задолго до того культивировавшихся не в Италии, но на Севере. Здесь со времен Яна ван Эйка цветочная и материальная характеристика и как можно более верное воспроизведение каждого отдельного объекта рассматривались



в сочетании с крайним натурализмом конца средневековой эпохи в качестве основных предпосылок живописи. Венеция всегда играла роль своеобразного посредника по отношению к Италии. Уже в эпоху готики венецианское искусство было тесно связано с искусством Центральной Европы. Крайний натурализм нидерландских художников также был усвоен венецианцами и приобрел в произведениях Карпаччо и Джованни Беллини совершенно самостоятельный характер. Однако не следует рассматривать Тициана всего лишь в качестве простого преемника этих мастеров. В такой же точно степени, что и Микеланджело, ему было чуждо стремление дать в своих произведениях точное, «портретное» отображение конкретной неповторимой действительности. Хотя пейзаж, на фоне которого Тициан размещает свои фигуры, порою и оказывается навеянным картинами воспоминаний об очертаниях реального пейзажа, все же в целом ха-



Ян ван Эйк. Мадонна Лукка, 1436. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт



Тициан. Любовь небесная и Любовь земная, ок. 1514. Рим, Галерея Боргезе

рактир его остается идеальным; персонажи, находящиеся в этом обрамлении, также воспринимаются благодаря их поэтической сущности как воплощение универсальной идеи красоты; все это чрезвычайно далеко от намерения изобразить отрезок реальной действительности, лежащего в основе светских произведений нидерландских художников. При выполнении своего замысла художник — приблизительно так же как современные Тициану поэты или же позднее Ариосто и Сервантес — свободно прибегает к помощи воображения, и тем не менее его произведения оказываются наполненными искрящейся жизнью. Точно так же обстоит дело с цветовой композицией. Как и Микеланджело, Тициан стремится к свободе художественной фантазии; оба мастера преодолевают рамки доктринерского реализма и номиналистического идеализма, оба ищут пути к усилению выразительных средств искусства. Они лишь черпают из различных

источников. Для Микеланджело исходным пунктом новых норм служит управляющая событиями власть статических сил и мотивов движения, а также и пластическая абстрактность форм; Тициан исходит из чувственного опыта и оптического восприятия. У Микеланджело речь идет об усилении абстрактной закономерности композиции, в то время как Тициан в своих произведениях хочет воздействовать непосредственно на эмоции зрителя с помощью интенсивной передачи чувственных ценностей материального явления. У обоих мастеров торжествует созидающий дух идеалистического индивидуализма, оба выступают вождями и первооткрывателями в ходе знаменательного процесса, результатом которого явилось воспитание человечества в духе понимания того, что высшее благо следует искать в самом земном бытии как таковом. От творчества обоих мастеров исходит поток интенсивной животворной силы, обожествляющей человеческий дух и позволяющей поэтому находить смысл жизни в самом существовании человека. Искусство, которое в предшествующие периоды было поставлено на службу религии и разума, превращается отныне в источник опьяняющей радости жизни. Отсюда берет свой исток та концепция обогащения жизни посредством искусства, которая столь характерна для многих стадий развития в эпоху нового времени.

В этой сравнительной автономии выразительных средств искусства по отношению к конкретной действительности кроется, вне всякого сомнения, один из источников столь поражающей зрителя уверенности в живописном парафразе окружающего мира. К этому следует добавить и еще одно обстоятельство. Уже Леонардо осознал, что натурализм его учителей и современников не отвечает условиям сложного процесса реального наблюдения и восприятия, что этот натурализм означает абстракцию, далеко отошедшую от подлинного видения действительности. Одним из первых он попытался не только поставить в зависимость от эмпирического познания формы включение в композицию того или иного мотива, но и учесть при этом элементы, обусловленные пространственными связями объекта и субъективной концепцией художника. Ведь для того, чтобы вызвать у зрителя впечатление пространственной глубины изображения при взгляде на здания или пей-



*Витторе Карпаччо.
Сон святой Урсулы, 1495. Венеция,
Галерея Академии*



*Витторе Карпаччо.
Введение во храм Девы Марии,
1504—1596. Милан, Пинакотекка
Брега*

заж, художнику недостаточно просто скопировать их формы: они изменяются по мере удаления зрителя от картины под влиянием воздушной перспективы или освещения точно так же, как — почти ежесекундно — изменяются и цветовые оттенки. Подобные наблюдения делались уже в рамках нидерландского реализма, но только теперь, на исходе XV столетия, возникло предчувствие того, что именно в этом и кроется путь к принципиальному углублению живописных проблем. Новый комплекс форм основывается преимущественно на двух моментах: на последовательном включении живописных качеств изображаемого явления, обусловленных временными и локальными факторами, непосредственно в состав самого живописного замысла — и на стремлении связать воедино этот замысел с реальным психическим процессом чувственного восприятия. Иными словами, Тициан пишет объекты, фигуры, пейзаж, пространство, рассматривая их не в качестве изолированных явлений — не такими, какими они оказываются согласно эмпирическому опыту, но такими, какими они кажутся при тех или иных условиях, в соответствии с позицией, группировкой, пространственными связями, атмосферным окружением и освещением, — и он переводит их не на язык линий и пластических форм, но пытается изобразить только те фактические цветовые ценности, которые усваиваются взглядом зрителя при мгновенном восприятии. Таким образом, Тициан вновь привлекает к участию в процессе развития западноевропейского искусства тот иллюзионизм, основные принципы которого были уже известны в конце античной эпохи; возможно, что именно античное влияние содействовало этому явлению. Однако, в то время как в позднеантичном искусстве иллюзионизм происходит из стремления объективно лишить материальную форму материальности, здесь он знаменует собой новый этап того развития, которое возводит воспринимающего произведение искусства субъекта на уровень наивысшего мерил художественной истины и познания мира.

В усилении роли выразительных ценностей, содержащихся в чувственном восприятии, и в заострении проблемы соотносительности изображаемого объекта и наблюдателя следует, вне всякого сомнения, искать причину того, что теоретики XVI и XVII столетий



Джованни Беллини. Пьета, ок. 1455. Бергамо, Академия Каффа



Джованни Беллини. Мадонна на лугу, ок. 1505. Лондон, Национальная галерея

противопоставляли искусству Тициана и его венецианских современников искусству Микеланджело, Рафаэля и Античности как сохраняющее верность природе. Само направление великой эволюции натурализма после античной эпохи, основывавшейся на субъективном восприятии и наблюдении, означало уже, что любое усиление чувственного воздействия будет рассматриваться как большее приближение к верному воплощению природы. Здесь, однако, мы должны отчетливо уяснить различие между так называемым иллюзионизмом и натуралистическими и импрессионистскими стремлениями художников XIX столетия, с особым пристрастием апеллировавших к творчеству Тициана и его преемников. У Тициана речь никогда не шла об изучении природы в ее генетической закономерности и бесконечности, о той поэтизации всего сущего, в соответствии с которой, например, отражение солнечных лучей на поверхности водной глади небольшого пруда рассматривалось как адекватное воплощение сущности художественного возвышения действительности. Суть здесь заключается не в изучении цвета, не в характеристике воздушной среды, не в освещении или в произвольной художественной эффективности как таковой; главной целью искусства остается, как и прежде, изображение человека в знаменательных ситуациях и обстоятельствах. Художественные достижения оказываются лишь новым средством; подобные антропоморфные образы должны, как никогда ранее, служить задачам композиции, которая, разумеется, приобрела у венецианских мастеров иное значение, чем у римских или флорентийских художников.



Тициан. Ассунта (Вознесение Девы Марии), 1516–1518. Венеция, собор Санта Мария Глорियोза деи Фрари

Мне хотелось бы — поскольку обстоятельства в данной ситуации принципиально важны — попытаться пояснить это различие на нескольких примерах. В качестве исходного момента я выбираю картину, которая из числа ранних произведений Тициана принесла ему наибольшую славу: «Ассунту» («Вознесение Богородицы»), написанную в 1516—1518 годах для главного алтаря венецианской церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари. Картина эта производит огромное впечатление, зависящее главным образом от убедительности воплощения сюжета. Могло бы показаться необычным, что у художника-венецианца ландшафт, который в тематически родственном произведении Рафаэля (в «Преображении») еще играет столь серьезную роль, совершенно отсутствует — здесь вообще нет никакого указания на место действия, за исключением лишь узкой полоски земли под ногами у персонажей. Здесь нет свободного распределения фигур в пространстве — они словно бы теснятся на неглубоком отрезке у переднего плана. И все же их пространственное воздействие велико; достигается это преимущественно композиционными средствами. Здесь следовало изобразить вознесение Мадонны, и этой задаче подчинено все: каждая фигура, каждая форма, цветовая композиция и освещение. Событие охватывает два мотива: отторжение Мадонны от земли (и расставание с апостолами) и ее устремление ввысь, к Богу. Апостолы внизу твердо стоят на земле и объединены между собой в целостную группу. Этому объединению способствуют три момента. Во-первых, духовный момент: душевное волнение и возбуждение, охватившее всех земных участников этой неземной сцены. Во-вторых, формальный: фигуры задуманы так, что они выражают единый динамичный порыв; однако здесь представлена обширная градация — от фигуры, выпрямляющейся с заметным усилием, и до фигуры, которая словно бы в энергичном порыве касается рукой удаляющегося облака. В-третьих, — тень, окутывающая группу персонажей внизу и создающая резкий контраст по отношению к светлой зоне в верхней половине картины.

Мадонна не изображена летящей в буквальном смысле этого слова: ее поднимает вверх облако, движение которого выражено посредством противопоставления ему тяжелой нижней группы, фигур ан-

гелов, легко парящих в клубах облака, вращательного движения Мадонны (это — *figura serpentinata*^{*}, видимая в ракурсе снизу), встречного порыва полукруглого обрамления картины, вдоль которого теснятся головы ангелов, и, наконец, посредством косой линии низвергающейся фигуры Бога-Отца, также изображенного не натуралистически, ибо лишь голова его до некоторой степени дана в ракурсе. Оттенки красок соответствуют композиции: густые и насыщенные внизу, они становятся все более светлыми и легкими вверху, пока не превращаются в чистый золотой тон в верхней части изображения. Таким образом, картина, помещенная высоко над главным алтарем церкви, представляет собой мощный аккорд, единое доминирующее завершение, некий *sursum*^{**}, который с неумолимой силой вовлекает зрителя в произвольное сопереживание чудесного события.

Это, следовательно, композиция, обнаруживающая некоторые точки соприкосновения с произведениями Микеланджело и Рафаэля (в отдельных фигурах заметно также влияние римских художников), — композиция масс, в которой акцентируется не столько воспроизведение совокупности отдельных фигур, сколько пространственная обрисовка события. При этом, однако, общее впечатление обусловлено не типизированным усугублением пластических и тектонических, материальных и духовных основополагающих сил, как у Микеланджело, и не ритмичной конфигурацией прекрасных тел и благозвучных линий, некой ритмикой, как у Рафаэля, — замысел формальной структуры здесь таков, что он в состоянии непосредственно служить выражению субъективного чувственного переживания. Благодаря этому произведение в целом приобретает необыкновенную жизненность. Чудо превращается в чувственно осязаемую сцену, но при этом здесь средствами искусства запечатлено нечто большее, чем результат произвольно избранного зрительного восприятия: освобожденное от всех присущих реальному событию случайных деталей и, несмотря на это, чувственное переживание значительного содержания, облеченного в соответствующую ему значительную форму.

* Змеевидная фигура (*лат.*).

** Апогей (*лат.*).



Тициан. Мадонна Пезаро, 1518—1526. Венеция, собор Санта Мария Глорियोза деи Фрари

Совершенно очевидно, что подобные перемены в живописи должны были отразиться и на всех сюжетах изобразительного искусства, причем прежде всего — на сюжетах церковного искусства. Коренным образом изменяется тип не только алтарных образов, но и повествований на религиозные темы. Для первого из этих случаев примером может служить «Мадонна Пезаро», законченная в 1526 году. Перед нами — старая тема *sacra conversazione* со включенными в сцену портретами заказчиков, но каким изменениям, однако, она подверглась! Тициан перемещает фигуру Мадонны — делая это, можно сказать, в нарушение более чем тысячелетней традиции — из центра композиции в сторону, почти к самому краю изображения. Здесь, так же как и в «Ассунте», отсутствует пейзажное окружение; оно заменено архитектурными элементами, фоном для которых служит одно лишь небо. Это — две мощные колонны, видимые далеко не полностью и являющиеся, по-видимому, частью церковного портика, на ступенях которого расположилось святое семейство. Вследствие этого размещения возникает такое соотношение между архитектурой

и фигурами, которое вызывает впечатление монументальности и в то же время порождает новые, более интенсивные пространственные представления. Отчетливая пространственная иллюзия подкреплена представлениями, создаваемыми динамическими мотивами. Центр перспективы смещен влево, сюжетное же средоточие — фигура Мадонны — перенесено к правому краю изображения. Это несоответствие способствует тому, что взгляд наблюдателя как бы разрывается между двумя линиями, ориентированными

в противоположных направлениях, и должен при этом обойти промежуточное пространство на всем протяжении картины. Точно так же обстоит дело с вертикальным направлением: здесь наличествует переход от горизонталей лестницы (воздействующих как заключительный элемент композиции) к ничем не ограниченному устремлению ввысь колонн, к направленным вверх линиям фигурной композиции и к облакам наверху, выражающим легкое сферическое парение в неведомых высях. Две фигуры, находящиеся в глубине изображения, даны как бы в контрапосте; архитектурные линии и пирамидальная композиция, в которую заключены персонажи, создают две диагонали, наглядно показывающие движение в пространстве. При этом все фигуры размещены в различных слоях пространства, их контуры пересекаются таким образом, что каждая фигура сама по себе оказывает сильное пространственное воздействие. Этому движению в глубь пространства, выраженному в первопланной части картины, противопоставлено облачное небо на заднем плане, вследствие чего пространственные представления в восприятии зрителя преобразуются в представление о некоем отрезке, выхваченном из безграничного пространства.

В этом свободном пространстве фигуры объединены между собой в самом полном смысле слова. В левой нижней части изображения — то есть там, куда устремляется взгляд зрителя, повинувшись особенностям перспективного построения, — стоит коленопреклоненный заказчик картины, Якопо Пезаро. Его пылкая молитва обращена к святому Петру; апостол смотрит вниз, на молящегося, но в то же время благодаря своей позе он служит посредником между заказчиком и Мадонной, которая, милостиво склонившись, приемлет молитву. Эта чудесная волнистая линия, в которой обретает форму чувство преклонения (составляющее содержание повествования), продолжена и дальше: единое целое с Мадонной составляет Младенец Иисус, повернувшийся лицом к святому Франциску, а тот указывает жестом на остальных членов семьи Пезаро, вследствие чего они самым выразительным образом оказываются приобщенными к молитве заказчика. К фигуре заказчика переносит взгляд зрителя и формальный элемент — широкий плащ Бенедетто Пезаро, так что чтение композиции, пробуждаю-



Тициан. Мадонна Пезаро, 1518–1526.
Фрагмент. Венеция, собор Санта Мария
Глориоза деи Фрари



Тициан. Мадонна Пезаро, 1518–1526.
Фрагмент. Венеция, собор Санта Мария
Глориоза деи Фрари

щей чувство сопереживания преклонению, может быть начато вновь с первоначальной позиции.

В качестве образца нового типа повествования на религиозные темы может служить «Ессе Ното» (1543 год, Венская галерея), одно из наиболее впечатляющих и — в известном смысле — наиболее зрелых творений Тициана, написанное для некоего немецкого купца. В то время как сцены Страстей Господних были необыкновенно распространены в итальянском искусстве XIV столетия (едва ли мы преувеличим, сказав, что две трети монументальных



Тициан. Ессе Ното, 1543. Вена, Музей истории искусств

произведений этого периода посвящено данному сюжету), рационалистически настроенная эпоха кватроченто не испытывает особого интереса к воплощению крестного пути Христа, поскольку оно обусловлено эмоциональными побуждениями. И для Тициана сюжет также не играет существенной роли — эпоха соответствующей переоценки еще не наступила; возможно, что художника привлекли к теме Страстей Христовых ее драматическая динамика и вытекающий из сюжетных особенностей контраст между основными композиционными факторами: контраст между

нахлынувшей толпой злобствующих и возбужденных людей и неподвижной фигурой Божественного Страдальца, от которой исходит встречное движение (если даже и не материальное, то по крайней мере духовное), препятствующее гонителям приблизиться к Христу. Композиция здесь во многих отношениях совпадает с той, что мы уже наблюдали в «Мадонне Пезаро». Основное движение ориентировано по горизонтали: перспективное построение направляет взгляд зрителя к правому краю изображения, откуда движется взволнованная толпа, которая благодаря уже самой своей тесноте содержит множество пространственных оттенков, пробуждающих иллюзию глубины. В горизонтальном же направлении возникает и динамический импульс, вызванный сильным удалением сюжетного средоточия от центра перспективы. Обилие мотивов, разворачивающихся справа налево, — от властного жеста облаченного в доспехи всадника и до сострадания, обнаруживающегося у Пилата, — словно неудержимый поток заполняет изображение во всю его ширь. Этот эффект еще более усиливается благодаря обратному направленному динамическому импульсу спада, который выражен не только поникшей фигурой Христа, но и пространственной паузой между ним и неистовой, хотя и не приближающейся к нему сворой, а также и фигурами людей, отвернувшихся от разыгрывающегося события. Даже и над головами персонажей эти два источника движения намечены посредством скрещенных знамени и копья. И посреди этого потока, еще более усиливая благодаря контрасту его интенсивность, возникает своеобразная остановка: женщина в светлом одеянии и с нею мальчик; оба эти персонажа не принимают активного участия в волнующей сцене. Восторженный взгляд мальчика устремлен не на Христа, а на всадника, между тем как женщина обращена лицом к зрителям — она словно бы приглашает их посмотреть на событие, запечатленное художником.

Ставшая три столетия тому назад достоянием нашей культуры идея, согласно которой драматическая ситуация воздействует на очевидца как картина, оказывается особенно понятной нам здесь, у истоков своего возникновения. С самого начала одной из главных задач христианского искусства было изображение событий, давно канувших в прошлое, сцен из Ветхого



Тициан. *Ессе Ното*, 1543. Фрагмент.
Вена, Музей истории искусств



Тициан. *Ессе Ното*, 1543.
Фрагмент. Вена, Музей истории искусств

и Нового Заветов и легенд, — изображение как можно более наглядное и художественно впечатляющее. Но именно в необходимости приспособляться к требованиям изменяющегося духовного и художественного восприятия при решении этой сложной задачи и таился обильный источник прогресса в том широком изображении жизни, которое мы напрасно попытались бы искать в античном искусстве. Средневековый спиритуализм, убежденность в том, что господство высших духовных сил является решающим моментом во всех жизненных перипетиях, находили гораздо более убедительное выражение в произведениях на исторические сюжеты, нежели в теориях и учениях, — и этому великому процессу приспособления к мирским ценностям самым существенным образом способствовала, вне всякого сомнения, колоссальная продукция исторических повествований, созданных средствами живописи и отвечавших восприятию зрителей той эпохи.

И в наши дни библейские сюжеты также дают художникам возможность использовать в исторических и эпических повествованиях новый стиль с присущими ему интенсивными чувственными и формальными (в композиционном плане) выразительными достоинствами. Развилась новая историческая живопись, которая быстро преодолела рамки чисто художественного изображения и превратилась в некий универсальный духовный фактор. Не только в живописи, но и в драматургии и во всей поэзии в целом была осознана возможность предъявить к эпическому и драматическому искусству новые требования, согласно которым следует противопоставлять реальной действительности некую, если позволено будет так выразиться, вымышленную живописную действительность, насыщенные и динамические картины, обусловленные художественным распределением в композиции фигур, красок и эффектов освещения. Пафос, порожденный воображением художника, пронизывает это повествова-

тельное искусство во всем, включая самую простую иллюстрацию, самое скромное изображение крестьянской жизни у какого-нибудь провинциального фламандского живописца, и, проследивая движение во времени вплоть до картин Карла фон Пилоти и опер Мейербера, мы обнаруживаем аналогичную картину. И хотя этот пафос, плод великого идеалистического искусства, становится под конец бесцветным и невыразительным, мы не должны, однако, забывать, что он в течение более чем трех столетий играл огромную роль в европейской культуре, что благодаря ему человеческий дух научился включать в комплекс ценностей высшего духовного порядка не только априорные основополагающие силы, но и чувственные впечатления и вследствие этого художественно — а в процессе последующего развития и интеллектуально — перерабатывать их.

Вернемся же, однако, к произведению Тициана. Мы видим здесь слева внизу двух персонажей, появление которых, казалось бы, противоречит принципу исключения из картины всех привходящих элементов, лишенных композиционного значения: щитоносца, не принимающего активного участия в событии и лишь напряженно наблюдающего за его развитием, и какого-то бродягу, вообще ничем не интересующегося, повернувшегося спиной к Христу и играющего с собакой. Однако и эти персонажи обладают определенным композиционным значением. Прежде всего, их фигуры замыкают прямоугольник, в котором помещается главная группа и который играет столь важную роль в композиции, знаменуя собой предел, поставленный Спасителем натиску устремившейся к нему толпы. Во-вторых, персонажи эти выступают в качестве контрастного элемента, противовеса по отношению к сцене, разыгрывающейся наверху, и усиливают ее драматизм. И, наконец, фигура щитоносца служит связующим звеном между картиной и зрителем, ибо если женщина в светлом одеянии и обращена лицом к зрителям, то щитоносец олицетворяет движение в противоположном направлении, будучи сам зрителем, наподобие того, кто стоит перед картиной. Однако и это еще не все. Почти во всех больших композициях Тициана мы обнаруживаем фигуры, играющие ту же роль, что в «Ессе Ното» щитоносец и соответствующий ему в правой части изображения



Тициан. Ессе Ното, 1543.
Фрагмент. Вена, Музей
истории искусств



Тициан. *Ессе Ното*, 1543.
Фрагмент. Вена, Музей
истории искусств

фарисей в просторном красном одеянии, совершенно смещенный к нижнему краю картины: своими силуэтами они фиксируют самый первый план композиции и в то же время подчеркивают плоскость картины, представляющую собой исходный элемент композиции. Благодаря этому нам удастся постичь другую важную особенность композиционных принципов Тициана. В противоположность Рафаэлю, Микеланджело и Корреджо он всегда стремится придать своим картинам ясно выраженное плоскостное воздействие. У Тициана либо композиция вообще развивается лишь на плоскости, либо, если это невозможно, художник посредством какой-нибудь широкой фигуры переднего плана или иного мотива, усиливающего плоскостное впечатление, — в этом отношении характерна стена с находящимися перед ней фигурой старой рыночной торговки и торсом античной статуи во «Введении Марии во храм» — создает как бы твердую опору для пространственного воздействия всего произведения в целом.

Задача украшения архитектурной плоскости представляет собой одну из первооснов монументальной живописи. Совершенно справедливо было замечено о Джотто, что сущность его творчества определяется не только чудесной силой возвышенного повествования, но и — в не меньшей степени — оформлением плоскостей. «Плоскость должна звучать полно и отчетливо — таково художественное требование Джотто», — пишет Ринтелен. Стремление к этой же цели было особенно близким и для венецианского искусства с его мозаиками, с его большими сериями картин, служивших в первую очередь украшению стен. И тем не менее ошибочным было бы желание объяснить эту особенность произведений Тициана одними лишь декоративными соображениями; им присуще особое значение в двояком отношении. Мы уже установили, что характер связи между архитектурой и изобразительными искусствами коренным образом изменяется к началу XVI столетия. Микеланджело отвергает стену как носителя скульптурного или живописного убранства и преобразует ее в свободную абстрактную игру пластических и тектонических сил. У Тициана и у других венецианских художников об этом не может быть и речи — и то, что мы равным образом не найдем в Венеции среди великих живописцев

ни одного, кто был бы одновременно и архитектором или скульптором, отнюдь не является случайным обстоятельством. То, что здесь хотели изображать — и изображали, — было воплощением преходящего события, чувственной картиной, предстающей перед взором зрителя и приводящей его благодаря процессу продолжающегося переживания пространственных и динамичных ценностей в состояние того возбуждения, которое знаменует здесь источник художественного наслаждения. При этом стена, врезкой в которую оказывается живописное произведение, служит лишь рамой, лишь неким ограничителем сцены, где распянут занавес и обнажена передняя плоскость изображения, для того чтобы перед глазами зрителя — словно в победных шествиях в древнеримской триумфальной пластике, хотя и с несравненно большей осязаемостью и (в плане формальных выразительных средств) с несравненно большей насыщенностью — разворачивалось бы зрелище значительных событий. Подобная согласованность с плоскостью изображения знаменует в то же время и соблюдение независимости и своеобразия собственно живописной задачи: не окончательный разрыв с архитектурой, к которому стремился крайний натурализм, но, так сказать, некая относительная, обусловленная разнообразием задач и средств самостоятельность.

Другое значение этой ориентации на переднюю плоскость изображения как на исходный момент заключается в вытекающем отсюда своеобразии пространственной композиции. В искусстве Флоренции и Рима решение украшенных живописью плоскостей основывается, с одной стороны, на рельефной форме, на отношении фигур к некой условной основной плоскости, а с другой — на пространстве, построенном по законам перспективы и дополняющем эту плоскость. Подобная двойственность была преодолена в эпоху чинквеченто: в творчестве Микеланджело — посредством усугубления рельефа до уровня абсолютной трехмерности, в творчестве Тициана — посредством глубинного воздействия композиции по отношению к передней плоскости изображения. Это глубинное воздействие обусловлено не только рассмотренными выше вспомогательными средствами, но и тем изменением восприятия живописной проблемы, которое открыло новые пути в изобразительном искусстве и ко-

торое я хотел бы пояснить на примере произведений Тициана, написанных в ином жанре, а именно на примере его портретов.

Тициан был весьма популярным портретистом, получавшим множество заказов: почти половину его произведений составляют портреты. Построение некоторых из них аналогично тому, что мы обнаруживаем в предшествующих им картинах Тициана на библейские сюжеты. В знаменитом конном портрете Карла V из Прадо, например, линии пейзажа с их свободно звучащими горизонталями, с клонящимся деревом, которое, казалось бы, отброшено назад движением всадника, линия копья, взятого наперевес, и фигура гарцующей лошади объединяются, создавая впечатление волнующей естественности и значимости. Это впечатление, однако, было бы намного слабее, если бы ему не содействовал цвет, предстающий здесь перед нами в ином значении, чем просто лишь средство веществен-

Тициан. Император Карл V в битве при Мюльберге, 1548. Мадрид, Прадо



ной характеристики явления: в качестве композиционного фактора. Эпоха кватроченто изолировала краски, — каждая из них должна была воздействовать в отдельности: натуралистически — как передача локальных тонов, декоративно — как пестрый узор. Уже в произведениях, относящихся к новому классическому направлению, эта пестрота сменяется светотенью или же единым золотистым либо серебристым тоном, поглощающим все цвета. Необычайная интенсивность колорита в произведениях Тициана оставляет далеко за собой предшествующие достижения; при этом общее цельное воздействие колорита обусловлено не абстрактным основным тоном, но обобщением тонов

в большие цветовые массы, из которых и строится композиция, подобно тому как у Микеланджело она строится из масс фигур. Группа деревьев, небо, пейзаж, конь, всадник — все мотивы этого конного портрета оказываются при тщательном рассмотрении содержащими множество деталей рисунка и пластики, но помимо того — и беспрецедентное доселе обилие несовместимых цветовых ценностей; и, однако, все эти детали объединяются в единое сгущенное колористическое явление, вбирающее их в себя. Средства для достижения этой цели отлично знакомы нам из современной живописи. Однако, в отличие от нее, у Тициана речь идет не о том, чтобы каждый отдельный мотив, исходящий из единой колористической и световоздушной трактовки какого-либо отрезка пространства, воспринимался бы как коэффициент этого единства, — живописная унификация основных элементов у Тициана базируется на искусном отборе и сопоставлении цветовых тонов: на «индукции», то есть на взаимном влиянии красок друг на друга, на тщательно продуманной интенсивности тонов, на цветовых контрастах, на «интервалах», предназначенных для того, чтобы установить плавный переход между двумя различными цветами. В этой оценке красок как композиционного фактора, которая — я повторяю — служила отнюдь не задачам непосредственной и ограниченной характеристики явления, заключался прогресс не менее значительный, чем тот, что был достигнут посредством новой пластической и тектонической композиции Микеланджело. Если мы проследим эволюцию творчества Тициана, обращаясь не к бесцветным репродукциям, а к самим оригиналам, то убедимся, что проблемы, связанные с использованием цвета в качестве композиционного фактора, занимают художника гораздо сильнее, чем другие рассмотренные выше проблемы, и постепенно оттесняют на задний план все прочее, — явление, представляющее собой во многих отношениях очевидный контраст по сравнению со всей венецианской живописью и оказавшее плодотворное влияние на последующее развитие мировой живописи. Движущая сила — исконная энергия цвета — воспринимается художником как нечто большее, чем просто колористическая «приправа» или же средство фиксации чувственного восприятия: она словно бы превращается в духовный флюид, в самостоятельный



Тициан. Император Карл V в битве при Мюльберге, 1548. Фрагмент. Мадрид, Прадо



Тициан. Император Карл V с собакой, 1533. Мадрид, Прадо



фактор, могущий к тому же изолированно, вне всякой зависимости от линейно-пластической композиции вызвать то духовное сопереживание, которое является отличительной чертой современного искусства. В соответствии с этим в последний период творчества Тициана мы встречаем произведения, которые не стремятся быть ничем иным, как симфониями красок, — и детским было бы намерение подходить к ним с мериллом натуралистического или академического рисунка. Цвет, в котором богатства неиссякаемой палитры объединяются для достижения почти монохромного впечатления, вибрирует в этих произведениях словно одухотворенное бытие — и эмоции зрителя резонируют ему в ответ. Благодаря этой эмансипации выразительных ценностей цвета для живописи открылось обилие новых возможностей; на этом основывается значительная часть композиционных эффектов искусства эпохи барокко — эффектов, интенсивность которых обусловлена высшей степенью напряжения фантазии художника. Достигнутая при этом выучка определила дальнейший путь развития той живописи, что видела главную свою задачу в изображении естественного колористического явления. Таким образом, и здесь благодаря новому идеализму были открыты новые возможности для натурализма последующего периода.

Новый вид цветовой композиции имел большое значение и для изображения пространства. Глубинное воздействие конного портрета из Прадо основывается в первую очередь отнюдь не на линейных средствах передачи пластической объемности или на воздушной перспективе; в гораздо большей степени, чем все остальные элементы, ощущение глубины пространства создают цветовые сочетания — те большие цветовые массы, из которых состоит композиция. Эта искусная цветовая композиция нуждается в плоскости и в наблюдении с отдаленной позиции, ибо только в некоей зримой плоскости тона могут объединяться между собой для достижения целостного воздействия, поглощая все линии и пластические формы, и только на определенном расстоянии зрителю удастся воспринять это зримое плоскостное изображение. Ибо тогда эти цветовые плоскости — группа деревьев, конь, небо и так далее — знаменуют собой как бы ступени, уводящие взгляд наблюдателя

в глубину изображения и создающие иллюзию свободной пространственной среды.

Обстоятельство это станет, возможно, еще более ясным для нас, если мы рассмотрим один из тех портретов, в которых, казалось бы, Тициан отказывается от всех линейных и рельефных композиционных средств.



Тициан. Портрет молодого человека с перчатками, ок. 1520. Париж, Лувр



Тициан. Мужской портрет (Джироламо Фракастофо), ок. 1528. Лондон, Национальная галерея

Тициан. Мужской портрет, ок. 1520. Париж, Лувр

В луврском «Мужском портрете» фон создается простой плоскостью, параллельной поверхности картины: предельно резкий контраст по отношению к любому способу добиться нужного воздействия посредством линий, содействующих впечатлению глубины, а вместе с тем уклоняющихся от самой фигуры; все пластические формы здесь подчинены единому плоскостному проявлению. Написанный примерно в это же время «Портрет ювелира» работы Ридольфо Гирландайо самым наглядным образом поясняет на примере различие между флорентийским и этим новым венецианским восприятием. У Гирландайо все — пластическая форма: руки, голова; здесь есть указания на



Ридольфо Гирландайо. Портрет ювелира, XVI в. Флоренция, Палаццо Питти

глубину с помощью линий, направленных в глубь изображения. Несмотря на это, произведению Тициана присуще несравненно более интенсивное пространственное воздействие. На его портрете фигура отделена от фона — между фоном и фигурой словно бы присутствует воздушная среда; глубинный импульс, исходящий от силуэтного облика портретируемого,

Тициан. Портрет мужчины, ок. 1515. Нью-Йорк, Музей Метрополитен



Тициан. Коронавание терновым венцом, ок. 1542–1543. Мюнхен, Старая пинакотекка

воспринимается светотенью фона как плоскостью резонатора и отбрасывается ею назад, к поверхности изображения. Таким образом, вокруг всей фигуры возникает слой пространства, который создает гораздо более сильный пространственный акцент, чем достигавшийся с помощью осязаемого или измеримого ограничения в предшествующих либо современных Тициану произведениях флорентийской живописи.

Теперь нам становится понятным, почему Тициан самым энергичным образом подчеркивал переднюю плоскость изображения. С помощью подобного приема ему удавалось уклониться от необходимости помещать между этими цветовыми ступенями и зрителем некое сконструированное пространство.

Фигуры сами создают для себя атмосферу, отрезок пространства, доминантой которого они являются, и в сочетании с ним они образуют некое материальное единство. Если мы рассмотрим одно из позднейших произведений Тициана, «Коронование терновым венцом» из Мюнхенской пинакотеки, то обнаружим в ней нечто весьма далекое от прекрасных чувственных персонажей его юношеских картин. Здесь изображена ночная сцена — но речь идет не о вещественной характеристике ночи, а лишь о создании воздушной среды, в сочетании с которой фигуры создают цветовое единство. Едва ли мы найдем здесь какую-нибудь линию, какое-нибудь ограничение. Формам присущи «дышащие очертания», — иными словами, они совершенно сливаются со своим воздушным окружением. Мы не воспринимаем отдельные тела, их формы призрачно выплывают из тьмы, и тем не менее у нас создается впечатление предельного драматизма сцены и одухотворенности всего изображения в целом: сцена поднята до уровня сверхбытия. Подобное впечатление обусловлено тем, что все материально осязаемое и материально измеримое сменяется здесь этим вибрирующим соотношением форм в пространстве. Царство чувства, давшее исходный импульс творчеству Тициана, преобразуется благодаря всемогуществу искусства в некое чисто духовное субъективное явление.



Тициан. Ессе Ното, ок. 1547.
Мадрид, Прадо



Джованни Лоренцо Бернини.
Святые Андрей и Фома,
ок. 1627. Лондон,
Национальная галерея

The background image shows a grand, ornate interior space, likely a church or palace, with a large dome and classical architectural elements like columns and arches. The scene is bathed in a warm, reddish-brown light. In the lower right, there is a prominent sunburst emblem with a central circular medallion containing the letters 'IHS' and a cross above it. The overall aesthetic is highly decorative and characteristic of the Baroque style.

II
ВОЗНИКНОВЕНИЕ
ИСКУССТВА
БАРОККО



ALEXANDER CARDINALIS FARNESIVS BRE VICE CAN TECMDLX

IHS

Ни четкая локализация во времени, ни исчерпывающее определение искусства барокко невозможны. Речь, в сущности, идет об эпохе развития искусства, охватывающей XVII и XVIII столетия, однако зарождение барокко относится к гораздо более раннему периоду, и попытка провести где-либо резкую черту между его начальной стадией и предшествующим искусством оказывается столь же неосуществимой, что и попытка обозначить его конечные рубежи. Искусство Возрождения движется широким потоком, оно развивается в различных географических областях отнюдь не синхронно и претерпевает смену художественных устремлений. В ходе этой эволюции постоянно возникают различные течения и переломные моменты: как во всем процессе в целом, так и в отдельных странах и областях. Но точно такие же переломные моменты и локальные различия мы и должны будем подвергнуть тщательному рассмотрению тогда, когда захотим достичь ясного представления о том, чем было искусство барокко. Ибо оно было не некоей формулой стиля, но результатом определенной духовной ориентации, подобно тому как все средневековое искусство было результатом определенного идейного настроения. И я хочу попытаться изложить здесь, как возник этот дух барокко, какие формы принял он в итальянском искусстве и как он развивался.

ЦЕРКОВЬ ИЛЬ ДЖЕЗУ В РИМЕ



Питер Пауль Рубенс. Чудо святого Игнатия Лойолы, ок. 1616–1617. Вена, Музей истории искусств

В 1554 году Игнатий Лойола оповестил циркулярным письмом всех провинциалов Общества Иисуса о том, что величайший художник христианского мира, Микеланджело, предложил ему безвозмездно построить при орденской резиденции коадьюторов в Риме церковь, которая стала бы символом нового католицизма.

Они, по-видимому, часто встречались: старый, замкнутый, угрюмый, равнодушный к своей внешности художник — и священник, находившийся во цвете лет, бывший офицер, человек элегантный, светский и обходительный. Но и духовный облик этих людей был весьма несхож, — Микеланджело являлся наиболее выдающимся представителем наполовину или полностью языческой культуры эпохи Возрождения, приверженцем учения Платона и индивидуалистом; Лойола же олицетворял собою тип, характерный для Средневековья: рыцарь во Христе, посвятивший свои дарования службе церкви. Что же могло теперь объединить этих людей и побудить платоника обратиться к *miles Dei** с предложением разработать план для его новой орденской церкви? То была власть новой идеи, захватившей обоих, — по сравнению с ней все прошлое и личное должно было отступить на второй план. Позднее мы скажем, что именно следует подразумевать под этим; вначале же нам необходимо проследить судьбу проекта церкви. Лойола, по-видимому, в дальнейшем утратил интерес к плану Микеланджело. Создатель сикстинского пла-

* Воину Христову (лат.).

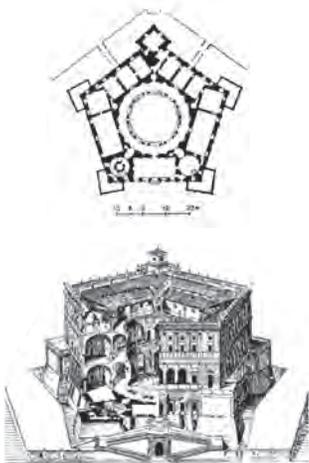
фона, капеллы Медичи и «Страшного суда» показался ему, должно быть, не вполне пригодным для роли человека, которому предназначено найти художественное выражение устремлениям иезуитов. Строительство церкви было начато лишь в 1568 году (спустя четыре года после смерти Микеланджело) архитектором Якопо Бароцци да Виньола из моденского герцогства — можно было бы сказать, земляком Корреджо — и закончено в 1575 году Джакомо делла Порта, также уроженцем Северной Италии, получившим, однако, художественное образование в Риме. Итогом этой работы оказалось в высшей степени необычное церковное здание — необычное прежде всего благодаря категорическому отказу от художественных воззрений, которые до сих пор были неразрывно связаны с представлением о монументальной постройке. Поражает уже сам выбор местоположения церкви по отношению к уличной магистрали. В период Высокого Возрождения торжественная постройка должна была господствовать над своим окружением, и поэтому в большинстве случаев место для нее отводилось на площади, чтобы она могла быть обозрима со всех сторон. Новая иезуитская церковь, напротив, располагается продольно по



Джакомо Бароцци (Якопо Бароцци да Виньола). Правило пяти ордеров архитектуры, 1562. Титул первого издания



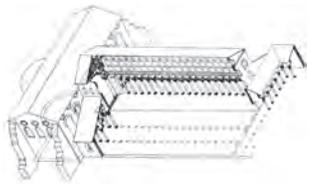
Джакомо Бароцци (Якопо Бароцци да Виньола), нач. 1568. Рим, церковь Иль Дезеу



Джакомо Бароцци
(Якопо Бароцци да Виньола),
1558—1573. Капфарола, замок
Фарнезе. Аксонометрия.
Иллюстрация из книги:
Маркузон В. Всеобщая история
архитектуры. Т. V. М., 1967



Базилика Сан Паоло фуори
ле Мура. 1790. Рим



Базилика Сан Паоло фуори
ле Мура. Реконструкция.
Аксонометрия. Иллюстрация
из книги: Маркузон В.
Всеобщая история архитектуры.
Т. V. М., 1967

отношению к уличной магистрали, ее боковая стена включается в линию домов: строгая кирпичная стена, назначение которой, казалось бы, заключается лишь в том, чтобы создать границу между светским и церковным мирами. Наружное художественное убранство здания исчерпывается украшением фасада, выходящего на маленькую боковую площадь и трактованного в виде роскошной стены, благодаря чему акцентируется направленность, по которой должно быть ориентировано внимание зрителя. Прежде чем останавливаться на рассмотрении этого фасада, нам следует, однако, бегло ознакомиться с внутренней частью здания, скрывающейся за ним. Здесь нас подстерегает вторая неожиданность: продольный неф с куполом над средокрестием. Высшим воплощением архитектурных идей предшествующего периода было центрическое здание. Почему же при возведении иезуитской церкви было решено отказаться от этого идеала и вернуться к композиции с продольным нефом и куполом на средокрестии — композиции, которую мы столь часто встречаем в итальянском церковном зодчестве XII—XIV столетий?

Чтобы понять это, нам необходимо вначале сказать несколько слов о значении христианской композиции с продольным нефом. Возникновение ее относится к тому времени, когда христианство как мировоззрение начинает достигать преобладания во всей Римской империи. Принципиальная схема этой композиции — продолговатый зал, расчлененный посредством колоннад, — была древнего, классического происхождения; однако, подобно тому как классические литературные формы приобрели в сочетании с христианским содержанием иной художественный смысл, так и значение архитектурных типов, заимствованных у Античности, изменяется коренным образом, причем это относится не только к определенным конструкциям, но и ко всему духу античного зодчества в целом. В связи с этим желательно было бы несколько более детально рассмотреть одно из монументальных культовых сооружений новой религии: римскую церковь Сан Паоло фуори ле Мура, представляющую собой — наряду со старой базиликой Святого Петра — наиболее значительное по размерам средневековое христианское святилище в Западной Европе. В начале девятнадцатого столетия церковь стала жертвой пожара,



Veduta della Basilica di S. Paolo fuor delle mura, eretta da Costantino Magno. a. Ornamenti, Musei, e finestre fittizi da' successori Cesari e restaurati da' Sommi Pontefici. b. Portico con sette archi restato nell'anno 1748, dopo la rovina di tutto il tempio, e composto di termini occorsi poco prima del rifacimento. c. Porta laterale. d. Parte settentrionale della Basilica verso Roma, e monti sotto de quali è uno degli ingressi delle cattedrache degli apostoli Crisostamo.

и при ее восстановлении на смену старым формам пришли новые; чтобы иметь возможность судить о первоначальном воздействии церкви на посетителя, рекомендуется прибегнуть к помощи изображений, на которых запечатлено прежнее состояние здания.

Уже с первого взгляда здесь обнаруживается коренное отличие от языческого культового сооружения. В античных храмах художественное величие концентрируется в их наружном облике: окруженный колоннадой, с фронтонами, украшенными скульптурой, храм этот издалека открывался путникам в сиянии своего праздничного облика. Здесь же, напротив, — как и в случае с церковью Иль Джезу — взгляду вначале предстает некая грубая кирпичная масса, напоминающая скорее склад, нежели роскошную постройку, а для того чтобы достичь узкой фасадной стены и входа в здание, ориентированное с запада на восток, необходимо обойти собор и свернуть с улицы. Здесь посетителя прежде всего встречает небольшой двор, играющий роль преддверия: здание словно бы приглашает его сосредоточиться и придать мыслям определенное направ-

Джованни Баттиста Пиранези. Базилика Сан Паоло фуори ле Мура. 1748. Гравюра из серии «Виды Рима»



Базилика Сан Паоло фуори ле Мура. 1920. Рим

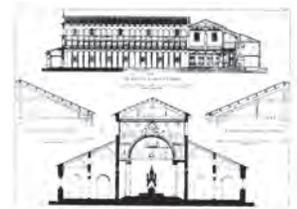


Базилика Сан Паоло fuori
ле Мура. Купол, 1823. Рим

лет безуданно делались попытки объяснить происхождение данной архитектурной формы исходя из процесса эволюции античного зодчества; при этом действительно было обнаружено множество точек соприкосновения, однако в большинстве случаев приходилось убеждаться в том, что, несмотря на все существующие связи, наиболее важная характерная черта подобных зданий чужда Античности в такой же точно степени, как и та новая религия, которой посвящались эти здания. Правда, на последней стадии развития античного зодчества также начинает играть роль архитектурная проблема, неведомая предшествующим периодам: проблема обширного внутреннего пространства. Наиболее известным примером ее решения является построенный императором Адрианом римский храм всех богов, Пантеон. Однако насколько от-лично по самой своей сути это здание от памятников христианской архитектуры! Существуют три отличительные черты, особенно характерные для этого круглого в плане большого зала, увенчанного куполом: 1. Четкое ограничение со всех сторон. Стены плотно охватывают абсолютно замкнутую в себе пространственную структуру ясно обозримой и прекрасной формы, воспринимающейся в качестве материальной формы, вследствие чего можно говорить о пространственном теле. 2. Это тело на протяжении всей его высоты представляет собой неподвижное покоящееся



Базилика Сан Паоло fuori
ле Мура, 1823. Рим



Базилика Сан Паоло fuori
ле Мура. Иллюстрация из книги
Barister F. A History of Architecture
on the Comparative Method (17th ed.).
New York, 1946



Пантеон, 126. Рим

пространство, которое равномерно распространяется во всех направлениях. 3. Пред нами предстает совершенная гармония пропорций, та гармония, что развилась в античном зодчестве как художественное выражение совершенного равновесия между опорой и нагрузкой. В основе плана подобного здания лежит представление об объективной, независимой от зрителя чувственной красоте. Напрасно было бы искать подобные признаки в произведении христианской архитектуры. Взгляд наблюдателя не находит здесь устойчивых границ. По сторонам располагаются аркады, которые не замыкают пространство, но позволяют ему свободно выявиться; той же цели подчинены открытые стропильные формы и сама глубинная протяженность пространства, — благодаря им границы помещения отодвигаются вдаль. Это уже не зал, который можно обозревать, но безграничное и искусно лишенное четкой формы пространство и его обрамление: факторы, кажущиеся куда более важными, нежели красота материальных форм и их пропорций. Однако наиболее важным в первую очередь является действие, происходящее у алтаря, вследствие чего все здесь подчинено тому, чтобы помыслы и чувства посетителей церкви из любого ее пункта устремлялись к алтарю. Достигается это благодаря тому, что алтарь располагается в конце доминирующей глубинной оси здания, параллельно которой идут все остальные глав-



Антонио Лафрери. Пантеон. Реконструкция, 1549. Нью-Йорк, музей Метрополитен

ные линии: нефы, находящиеся рядом друг с другом, стены, колоннады. На последние возложена особо важная задача. Равномерное чередование колоннад и интервалов между ними является источником ритмического движения, которое, будучи осознано нами как некое упорядоченное движение, подчиняет себе пространство. В противоположность покоящемуся пространству Пантеона здесь пространство кажется динамичным. Оно преобразуется в поток движения, направляющийся к алтарю и овладевающий посетителем собора в любой точке базилики — даже и там, где алтарь невидим, внимание посетителя устремляется в его сторону. Молящийся не только видит пространство, — одновременно с этим он как бы переживает его в поступательном движении. Сакральные залы преобразуются в некую череду внутренних переживаний, предназначенную для того, чтобы постоянно пробуждать в его душе чувство сопричастности к происходящему на алтаре. В алтарном пространстве, куда вливаются все эти потоки впечатлений и переживаний, находится духовный и художественный центр здания, и этот центр представляет собой чисто духовный момент: материальное начало не играет здесь никакой роли. Гладкие изогнутые стены производят впечатление малозначащей оболочки вокруг некой невидимой вертикальной оси, нагим обрамлением чего-то неосязаемого. Здесь безраздельно властвует священный обряд, чисто духовное начало, сочетающееся с чувствами и молитвами, которые легко, словно клубы ладана, поднимаются ввысь.

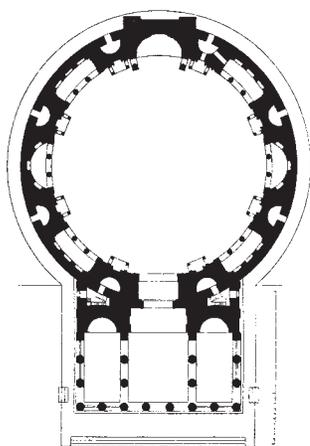
Во всем этом кроется художественный принцип, диаметрально противоположный тому, что мы наблюдаем в античном искусстве. Развенчивается и лишается прав на существование античное понимание произведения искусства как средоточия религиозного культа и как объективной, чувственно воспринимаемой материальной структуры: отныне произведе-



Джованни Паоло Панини.
Пантеон. Интерьер, 1732.
Рим

ние искусства представляет собой всего лишь некую художественную среду, задача которой — возбуждать в человеческой душе чувство благоговения и управлять этим субъективным психологическим процессом, быть посредником в духовном контакте человека с Богом и с мистериями Божественного откровения, — иная постановка вопроса была бы просто невозможной для религии, ставящей ценность человеческой души выше всех благ материального мира. Хотя подобный психоцентризм и соответствовал во многих отношениях всей духовной атмосфере эпохи поздней Античности, однако он представлял собой нечто новое: идею христианства, которая самым решительным образом противоречила как позднеантичной философии, так и всем предшествующим и последующим семитическим религиозным верованиям. Благодаря этой новой идее и возникает новая архитектура, порождающая динамичное, текучее пространство, в котором субъективные переживания молящегося устремляются по направлению к алтарю и к кругу небесных сфер — и становятся источником душевного подъема.

Основополагающий архитектурный принцип нового зодчества продолжает, однако, и в последующие периоды развития самым тесным образом зависеть от действенности этой идеи. В те времена, когда она отступает перед натиском мирских интере-



Пантеон. План. Иллюстрация из книги: Dehio G., Bertold G. *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. 1887–1901. Т. 1



Церковь Иль Дезу.
Интерьер, 1568–1584. Рим

сов, принцип этот утрачивает свое господствующее положение. Так было, например, в романскую эпоху, в период иерархического и территориального становления церкви и новых государств, а также и борьбы между империей и папством за светскую власть. Тяжелые материальные массы и спокойные пространства вступают в этот период в соперничество с целостным эффектом динамики здания, но, однако, немедленно исчезают со сцены, как только вновь возникает всеобщее стремление к усилению и обострению религиозного чувства. Принцип динамичности пространства обуславливает появление готических кафедральных соборов — с той лишь разницей, что здесь к движению вглубь присоединяется еще и чрезвычайно интенсивное движение ввысь. В эту эпоху христиане — в отличие от их предшественников начала средневековой эры — уже не отвращаются совершенно от мира. Они принимают природу и земную жизнь как творение Бога, как свидетельство его всемогущества и как арену для свершения достойных человеческих деяний, дифирамб которым может прозвучать и в искусстве. Особенно отчетливо проявляется это настроение в пластическом убранстве соборных фасадов с его избытком воплощенных образов христианского мира идей: здесь представлены природа, история христианства, духовная связь живых с достигшими вечного блаженства, сцены Страшного суда. Однако этот *speculum mundi** отнюдь



Реймский собор, 1211–1275. Реймс

Реймский собор. Фрагмент,
1211–1275. Реймс

* Образ мира (лат.).

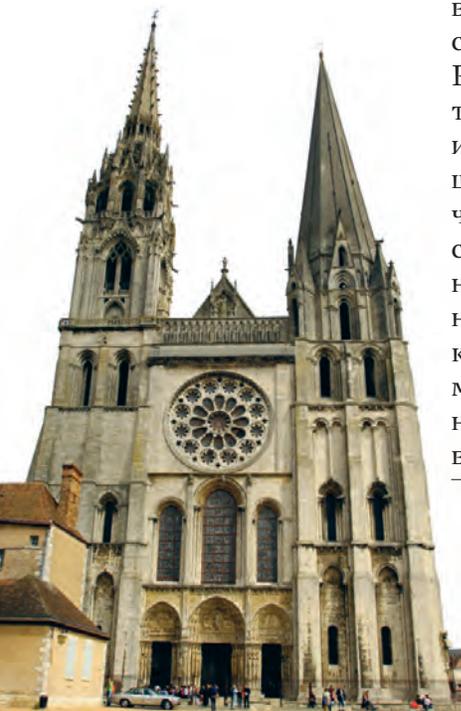


Шартрский собор. Фрагмент,
1211–1275. Реймс



Шартрский собор. Фрагмент,
1194–1260. Шартр

Шартрский собор,
1194–1260. Шартр



не является самоцелью: иные этические представления и формы проявления духовности, воплощенные в готических статуях, отличают их от любого произведения монументальной скульптуры предшествующих периодов. Эти фигуры, длинные ряды которых украшают порталы и фасады соборов, соединяет между собой не реальное действие (характерная черта античного искусства), но изолированные духовные связи — некий духовный диалог, причастность к духовным узам, скрепляющим непреходящее священное сообщество всех христиан: и тех, кто ведет жизнь, полную борений, и тех, кто уже обрел вечное блаженство. Однако существует еще и другой способ, благодаря которому связь этих фигур со сверхъестественными силами доводится до сознания зрителя. В едином созвучии с архитектурой все эти столбообразные фигуры с предписанным им движением, пронизывающим каменный блок, в который они вкомпанованы, следуют устремлению ввысь, присущему всему зданию, фасаду, каждой детали собора вверху, и кажутся ориентированными по направлению к небесам. Камень словно бы перестает быть камнем — и он и все высеченное из него повинуются этому сверхъестественному устремлению ввысь, вследствие чего монументальный символ всего христианского мира (восприятие внешнего вида которого предшествует впечатлениям от интерьера собора), подобно величественному хоралу, уносит мысли в неземные дали. И это настроение усиливается, когда посетитель проходит через портал и вступает внутрь собора. Здесь исчезает обильный фигурный декор — все земное остается *ante portas*^{*}, — нет и стенных росписей, ибо здесь едва ли вообще наличествуют стены. Ряды столбов, тяг и высоких узких стенных проемов тянутся, как бы вырастая из земли, все выше и выше, — и это в идеале безграничное движение, представляющее собой материальное выражение иррационального человеческого мышления, поскольку и стрельчатые своды также не воздвигают преград на его пути, но, напротив, пробуждают такое впечатление, словно здание свободно завершается в вышине последним отзвуком этого движения. И в то же время ритмичное размещение этих рядов соответствует в свою очередь направлению глубинной оси здания и включается в поток движения, устремленный к алтарному про-

* За дверями (лат.).

странству, — явление, аналогичное которому мы имели возможность наблюдать в древнехристианских постройках. Однако неф здесь узок и более вытянут в длину, вследствие чего место, где размещается алтарь, кажется чрезвычайно удаленным. Большие окна связывают его со вселенной, и сквозь витражи сюда падают многоцветные лучи, сообщающие месту бесплотного жертвоприношения сказочную, нематериальную красоту. Это — поэзия мироздания, сочетающаяся с той церковной мистерией, посредством которой Бог указывает людям путь к высшему бытию и в которую преобразуются одухотворенные каменные массы.

Вслед за этой второй фазой эволюции христианского динамичного здания с наступлением эпохи Возрождения приходит торжество диаметрально противоположной концепции. С начала XV столетия итальянская архитектура усваивает земные мерилы. И хотя речь идет о старых задачах, а возведение церковного здания по-прежнему принадлежит к числу наиболее важных из них, преобладающую роль здесь играет уже не стремление к воплощению неземных целей человечества, но воспроизведение естественных закономерностей. Нигде эта перемена не проявляется столь явственно, как в новых пропорциях. Исчезают и движение ввысь и движение вглубь — их сменяет равновесие всех пропорций, воспринимаемое в качестве гармонии, и эта гармония знаменует отныне высшее воплощение архитектурной красоты. На смену динамичным помещениям приходят помещения залообразные или же группы помещений, спаянных между собой в некую прекрасную структуру. Отвергается любой избыток чувств: одно из важнейших требований эпохи предписывает соблюдение меры. Возникает новое мерило — естественная игра сил, господство которой приводит также и к коренному изменению архитектурных форм. Столбы, беспрепятственно устремляющиеся к небу, стрельчатые арки и большие окна воспринимаются отныне как признак варварства (подобно тому, как в прошлом, XIX столетии с его естественнонаучными тенденциями все духовные ценности, созданные до эпохи Возрождения, казались примитивными и принадлежащими периоду «мрачного Средневековья»). Средневековые архитектурные формы сменяются античными, некогда разбившимися в качестве идеализированных символов

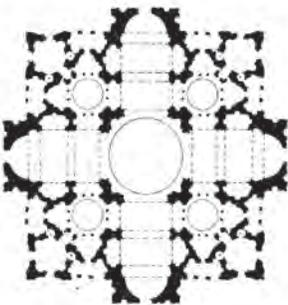
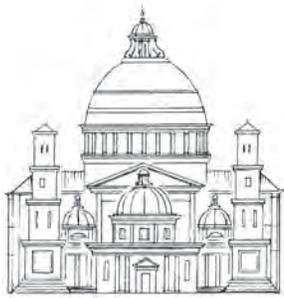


*Миланский собор.
Фрагмент, 1386–1965. Милан*



Миланский собор, 1386–1965. Милан

их собственных естественных функций. Разумеется, применение этих форм не соответствует их первоначальному назначению, ибо речь идет уже не о возведении колоннад, а о расчленении и украшении помещений и стен посредством классических форм. Однако соблюдавшийся при этом принцип основывается на предпосылках, которые близки к античным и в то же время прокладывают пути к современному позитивному мышлению. Объективный и, так сказать, исчислимый ритм, геометрически ясные и обозримые конфигурации — вот главные критерии этой архитектуры, столь преображенной духом математики. Но не только при расчленении стен — во всей архитектурной структуре всеобщим идеалом становится форма, приближающаяся, насколько это вообще возможно, к стереометрической, которая может быть измерена и вычислена и при которой все пропорции и направляющие силы связаны благодаря заданной закономерности со стереометрическим телом. Более всего этим требованиям соответствовало центрическое здание, которому и начинает отдаваться преимущественное предпочтение в тех случаях, когда речь идет о задачах особо монументального характера. Не удивительно поэтому, что при разрешении наиболее серьезной архитектурной проблемы нескольких столетий — создании нового собора Святого Петра — Браманте предложил возвести на месте древней базилики центрическое здание. Намерение снести старое почитаемое здание было уже само по себе достаточно характерным; в этом проявилось отсутствие пиетета, столь типичное и для XIX столетия: убежденность в превосходстве современной эпохи была настолько сильна, что приводила к отрицанию всяких связей с памятниками раннего Средневековья.

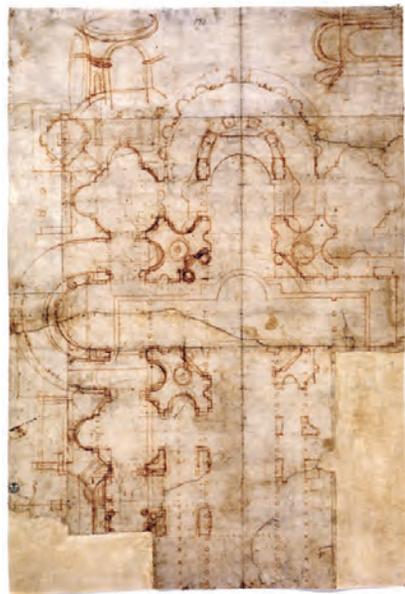


Дonato Браманте. План собора Святого Петра, 1506. Ватикан

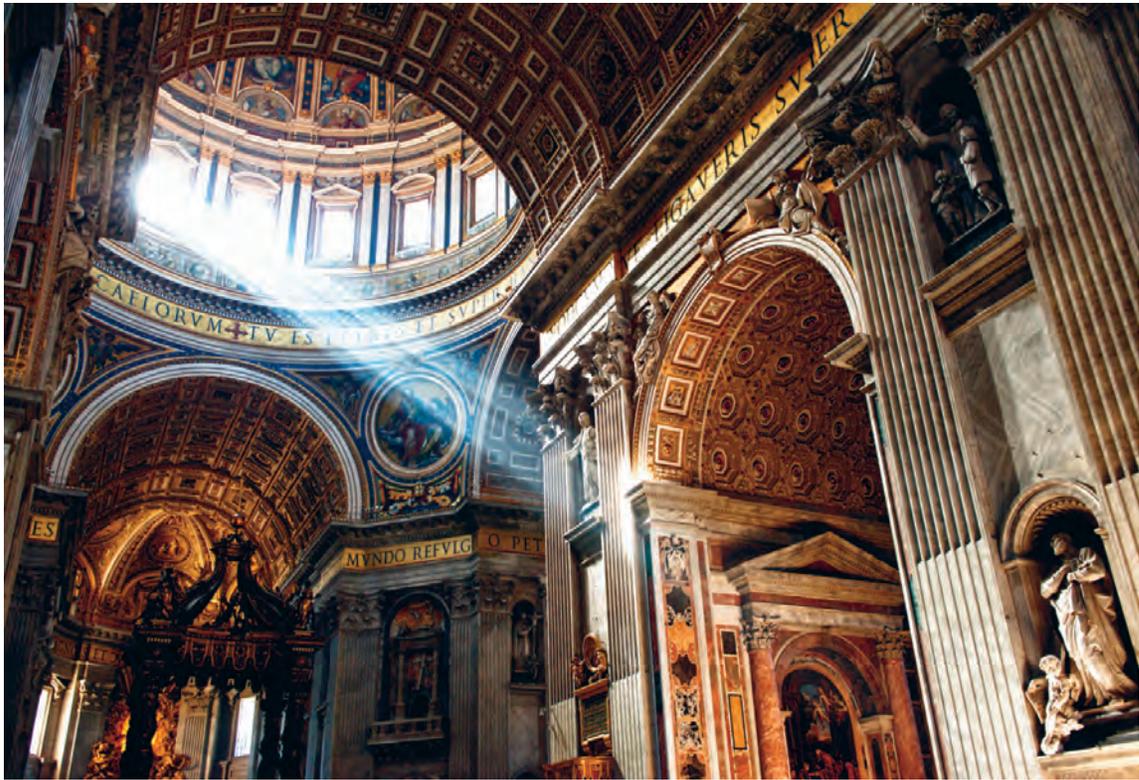
Нам следует несколько задержаться на рассмотрении этого проекта. Основная его идея заключалась в воплощении формы греческого креста с центральным купольным помещением над средокрестием, к которому примыкает система отдельных сводчатых помещений. Можно было бы сравнить подобный план с декоративным заполнением ограниченной стеной плоскости: геометрические фигуры — квадрат, круг, восьмиугольник — объединены здесь между собой в некой симметричной конфигурации. Искусство эпохи Возрождения часто называют «искусством спокой-

ного бытия», — спокойствие это нашло явственное выражение и в рассматриваемом плане и, будь проект Браманте осуществлен, также оказалось бы основным определяющим моментом в воздействии здания. Простые пространственные формы, по существу равнозначные, объединяются в некой групповой композиции, которая, если воспринимать ее в целом, была бы близка к простому стереометрическому телу. Это — апогей архитектуры, которую можно было бы охарактеризовать в данном плане как идеализированный материализм, ибо главной ее задачей словно бы являлось воплощение материи, непосредственно и наглядно упорядоченной с помощью простых норм ее естественной объективной телесности: точно так же художники и скульпторы этой эпохи изучали человеческое тело, его строение, его членения и механизм его движений, для того чтобы суметь изобразить совершенное тело, то есть такое тело, которое во всех отношениях наиболее точно соответствует своему назначению.

После смерти Браманте наступает период колебаний. По-видимому, начали сказываться сомнения в уместности возведения в самом средоточии католического мира здания, столь противоречащего церковной традиции. Так, Рафаэль попытался сочетать первоначальный проект с идеей продольного нефа, над воплощением которой после его смерти работали и другие архитекторы, до тех пор пока в 1547 году руководство строительством не принял на себя Микеланджело. Он отверг все планы, возникшие к тому времени, и категорически заявил, что единственно правильным решением должно быть возвращение к проекту Браманте. Подобное утверждение могло относиться лишь к идее центрического здания, ибо в остальном Микеланджело — насколько это было возможно при сохранении уже воздвигнутой части собора — основательно изменил план Браманте. Изменения эти знаменовали собой упрощение. Вместо системы сочетания различных помещений создается одно-единственное помещение: целью Микеланджело было достижение цельного мощного пространственного воздействия. К этому присоединяется еще и другое обстоятельство. Если мы рассмотрим на плане общую форму здания, то убедимся, что Микеланджело воспринимал и суть архитектурных форм иначе,



Дonato Браманте. План собора Святого Петра, между 1505 и 1506. Флоренция, Уффици



Собор Святого Петра.
Интерьер, 1506–1626. Ватикан

чем Браманте: внешние контуры у него теряют всякий геометрический характер. Стена, ограничивающая пространство храма, предстает перед нами в качестве то выступающей вперед, то отступающей массы, которая, словно кольцо, охватывает огромное помещение. Если мы обратимся к первоначальному проекту, то сможем сформулировать возникшее различие следующим образом: свободные пластические формы пришли на смену геометрическим.

Чтобы всецело осознать характер этой перемены, мы должны бросить ретроспективный взгляд на предшествующие архитектурные творения Микеланджело. Отказ от прежних принципов ренессансного зодчества проявился уже в неосуществленном проекте гробницы Юлия II; подлинными носителями архитектурной формы там были колоссальные статуи: аналогичное явление в произведении живописи мы обнаруживаем в плафоне Сикстинской капеллы. Стена здесь исчезает, то есть она предстает перед нами не в своей нормальной эмпирической форме, но в качестве свободного символа движущих материей пластических и тектонических сил, при воплощении которых художественная фантазия подчиняет себе действитель-



Микеланджело Буонарроти.
Плафон Сикстинской капеллы,
1508–1512. Ватикан

ность. Вследствие подобной же эволюции фигуры, созданные Микеланджело в это время, отличаются от фигур, относящихся к юношескому периоду его развития или принадлежащих его предшественникам. Эти последние еще вступают в состязание с природой; их пропорции обусловлены изучением модели. Но формы персонажей плафона Сикстинской капеллы или — в еще большей степени — персонажей капеллы Медичи обретают сверхъестественный и сверхчеловеческий характер: полностью овладев формообразующими силами, художник преодолевает пределы созданного природой, он диктует свою волю природе и возвышает ее формы в сферу некой материальной Божественной сущности. Аналогичное явление обнаруживается и в архитектурных произведениях Микеланджело. Основные формы капеллы Медичи уже определились к тому времени, когда Микеланджело возложил на себя ответственность за ее пластическое убранство. Он сообщил стенам простого здания невероятную динамику. В капелле Медичи не властвует спокойная, математически исчислимая, объективная ритмика, — здесь все словно бы охвачено волнением. Старые формы используются не в соответствии с их строго обусловленными функциями, но как бы произвольно: они нагромождены друг на друга, сжаты между собой, втиснуты в обрамление, связаны или раскованы, статуи же пересекают линии карниза, — кажется, будто все элементы здесь утратили смысл и значение. И, однако, это не произвол, но целеустремленный художественный диктат, который пробуждает к жизни конфликт сил — его ураган овладевает стенами, чтобы под конец одним решающим словом указать этой интенсивной архитектурной динамике некий предел. В нагроможденных друг на друга вертикалях, пронизывающих карнизы, в катящихся вверх кривых линиях и вздыбленных консолях находит выражение мощный порыв самоотторжения от земли, которому противостоит столь же сильный натиск со стороны арок, давящих вниз тяжким грузом, и резко очерченных, твердых линий карниза. Но и вне средоточия этого конфликта также проявляется аналогичная динамика: тесно прижатые друг к другу формы устремляются к центру, их рельеф становится все более отчетливым, пока наконец слияние с гробницей не заставляет стену как таковую полностью утрачивать

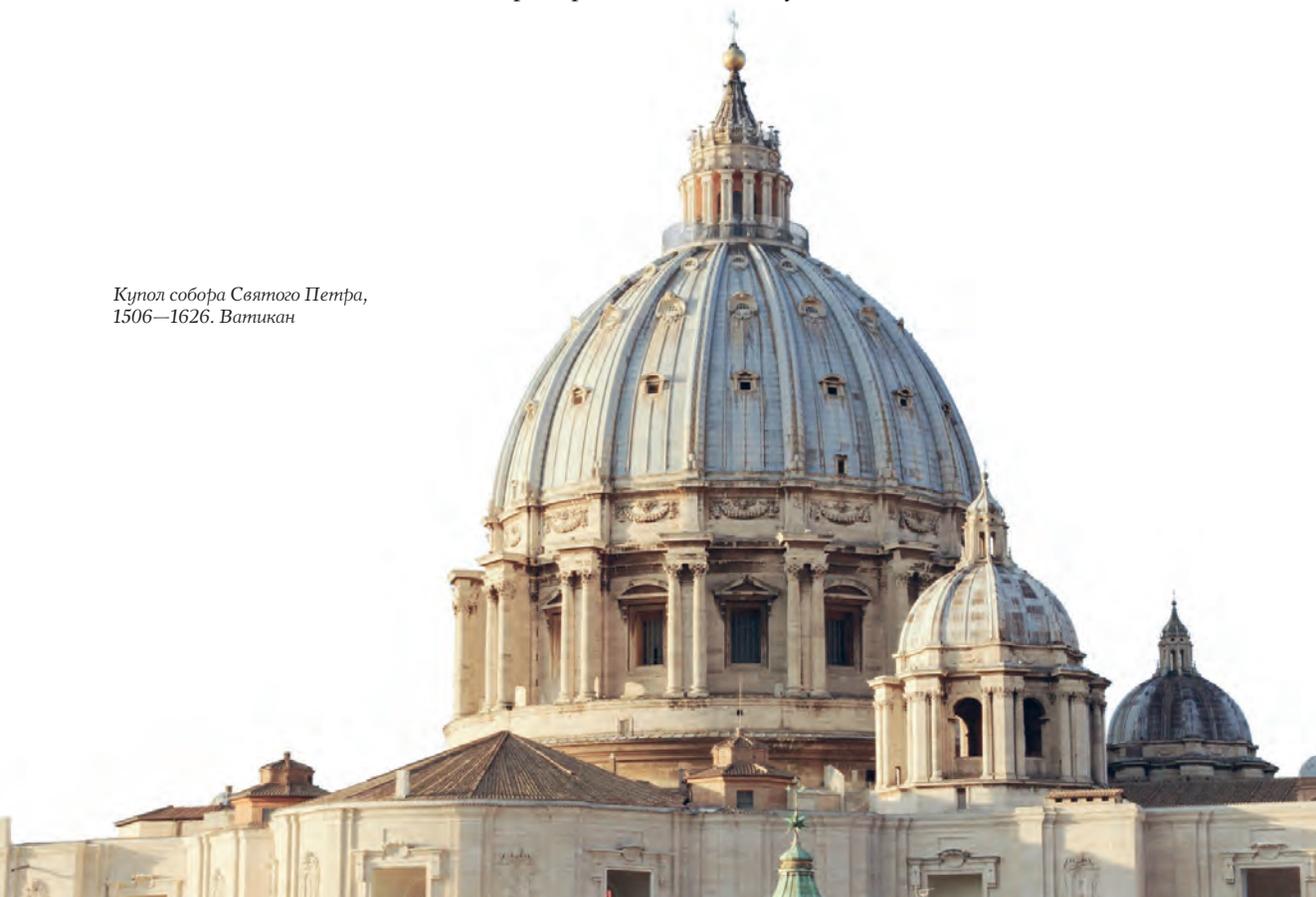


*Микеланджело Буонарроти.
Надгробие Джулиано Медичи,
1520–1535. Флоренция, Капелла
Медичи*

свой характер. Саркофаги с фигурами отнюдь не являются здесь безусловно доминирующим элементом, — они неразрывно связаны с этой игрой раскованных сил, обретающей в их неустойчивых формах кульминацию и вместе с тем завершение: тот конечный покой, который возвышается надо всеми земными борениями.

Но то, что возникло в капелле Медичи, еще скованное рамками существовавшего здания и характером предметных задач, должно было, освободившись от всякой обусловленности, с потрясающей всеприемлемостью возродиться в новом соборе Святого Петра как апофеоз высшей власти, достигнутой человеком над материей, ее формой и присущими ей силами. Вследствие достроек и барочного декора интерьер здания во многом утратил этот дух, который, однако, с предельной ясностью ощущается нами при взгляде на внешний вид собора. Исчезла группировка с помощью автономных ритмичных единств и любых элементов плоскостной трактовки. То, что мы наблюдаем здесь, представляет собой единую массу в слитном архитектурном и пластическом выражении. По вертикали эта масса разделена на три зоны: несущие стены, аттик и купольную часть. Сочетание нижней зоны и аттика образует некий исполинский пьедестал, на котором располагается купол. Стены — вместо обыч-

*Купол собора Святого Петра,
1506—1626. Ватикан*





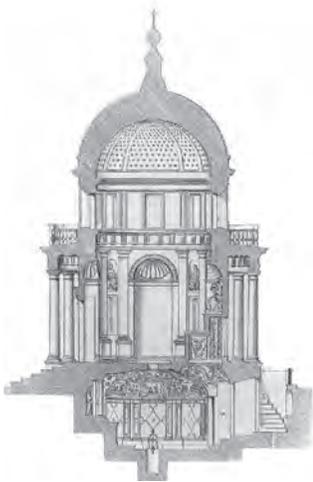
Собор Святого Петра. Интерьер, 1506–1626. Ватикан

ного до сих пор деления на этажи — обретают пилястры колоссального ордера с двумя и тремя окнами попеременно в пролетах. Применение изолированных форм ограничено, поскольку здесь сама стена обладает формообразующими и динамичными качествами: она отступает назад и выгибается, так что даже плоские и срастающиеся со стеной пилястры кажутся частью этой формирующей массы. Слово скала, устремляется ввысь масса стены, чтобы под конец натолкнуться на столь же мощное сопротивление со стороны давящей толщи тяжелого аттика со сжатыми лежащими окнами. Невиданное доселе мастерство проявляется в том, как здесь в больших горизонталях главного карниза с праздничной торжественностью затихает это движение вверх. Над этим пьедесталом и возвышается купол.

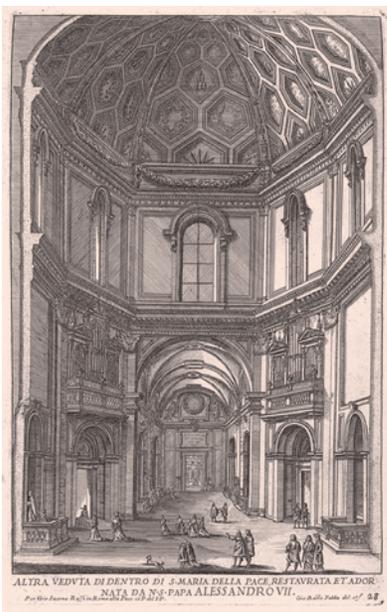
Теперь нам следует прервать ход изложения, для того чтобы уточнить предшествующие высказывания по поводу христианского храма с присущей ему динамичной композицией. В то время как архитектура раннехристианской и готической эпох представляла собой выражение связи человеческой души с потусто-



Донатто Браманте. Темплето, 1502



Темплето, план. Иллюстрация из книги: Moore С. Н. *Character of Renaissance Architecture*. NY; London, 1905



Джованни Баттиста Фалда. Интерьер Святой Марии делла Паче, 1665. Рим



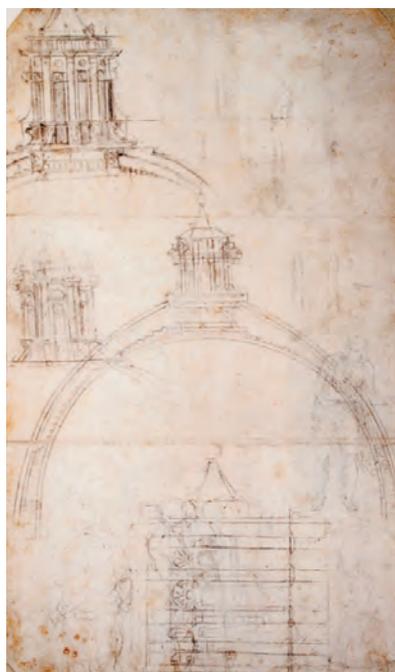
Донатто Браманте, Пьетро да Кортана. Святой Марии делла Паче, 1480. Рим

ронним миром, в эпоху Возрождения обрела развитие архитектура реального бытия. Вследствие этого изменяется и отношение художника к своему труду. В эпоху Средневековья он был всего лишь служителем отвлеченной идеи — и, следовательно, имя его пребывало в безвестности; ныне же он — личность, познающая законы материи и воплощающая их в формах, и в этом воплощении воля художника, его индивидуальность приобретают все большее значение, пока наконец в творениях Микеланджело — в особенности же в здании собора Святого Петра — это индивидуалистическое искусство не сметает все преграды и не превращается в титаническое состязание с самой вселенной. Этот исполинский пьедестал словно бы воздвигнут богами, и можно было бы ожидать, что над ним повторится еще более грандиозная игра сил. Однако вместо этого здесь возвышается купол, обязанный своим возникновением некоей новой системе взглядов.

При оценке купола рекомендуется исходить из эскизов Микеланджело, ибо возможность последующих исправлений плана не исключена и более чем вероятна возможность реальных изменений в процессе возведения купола, законченного лишь после смерти художника. В период Высокого Возрождения купол, выполнявшийся преимущественно в форме полусферы, воспринимался прежде всего как вертикально направленный тяжелый груз, словно бы он представлял собой некий монолит, несомый системой опор, подобно антабменту над колоннами или потолку над стенами. Прототипом этой конструкции является Пантеон; примерами же, относящимися к рассматриваемому периоду, могут послужить две церкви Браманте: Святой Марии делла Паче, купол которой был выполнен в начале XVI столетия, и Темплетто при монастыре Сан Пьетро ин Монторио. По замыслу Браманте, купол собора Святого Петра также должен был приобрести эту форму; ее можно видеть на медали, воспроизводящей первоначальный проект. Из этой же концепции исходил и Микеланджело; в рисунке, находящемся в лильском музее Викар, перед нами совершенно отчетливо предстает начальная фаза его проекта купола. Барабан здесь исчезает за орденом сдвоенных колонн, несущих аттик, на котором должен покоиться купольный свод. Его внутреннему контуру свойственна ренессансная полуциркулярная форма;



если бы и внешний контур был бы выполнен в той же форме, тогда вся система соответствовала бы своему пьедесталу: устремленные вверх силы остановлены силами, давящими вниз, так что конечным результатом их взаимодействия является совершенный покой. Однако Микеланджело не останавливается на этом, он сочетает внутреннюю чашу купола с внешней, очертания которой уже не полуокруглы, а вытянуты. Еще сильнее этот контраст проявляется в двух эскизах, — один из них находится в Оксфорде, другой — в Гарлеме. В истории искусства найдется, пожалуй, не много примеров, когда подобным образом — посредством столь простого на первый взгляд изменения в очертании — всему искусству одним движением даруется новая программа. Свободно и гибко возносящаяся линия расторгает связь с возникшей внизу борьбой; власть, которая сильнее этой борьбы, сильнее ее закономерностей и всего, что человек может воплотить в пределах этой закономерности, — власть древнего круга готических эмоций побеждает натурализм эпохи Возрождения. Эта тенденция проявляется также и в структуре купола, ибо сдвоенные колонны выступают вперед, стена и антаблемент образуют над ними раскреповки так, что они производят впечатление контрфорсов, которым соответствуют ребра купола.



Микеланджело Буонафротти. Эскиз для собора Святого Петра, 1550–1560. Лилль, Дворец изящных искусств

Микеланджело Буонафротти. Эскиз для собора Святого Петра, 1550–1561. Харлем, Музей Тейлора



Микеланджело Буонафротти. Эскиз для собора Святого Петра, 1550–1560. Оксфорд, Музей Эшмола

И этим здание близко по духу готике с ее дематериализацией архитектурных масс. Так над мощным зданием свободно и легко парит купол, словно волнующее признание в ничтожестве земных дел.

Чем объяснить эту перемену? Ошибка, свойственная предшествующему периоду исторического мышления, заключается в том, что различные области духовной жизни рассматривались изолированно друг от друга, вся совокупность развития разлагалась на отдельные эволюционные линии и каждой из них приписывалось одно и то же значение безотносительно ко времени, о котором шла речь. Однако нам никогда не удастся постичь эпоху раннего Средневековья, если мы будем судить о ней лишь на основании поэтических произведений или научных достижений того времени; руководящая роль принадлежала тогда не поэтам или ученым, не философам или государственным деятелям, но религиозным гениям. Они-то в первую очередь и были теми людьми, которые разрушили старый мир. В последующий период Средневековья на смену им пришли могущественные организаторы — достаточно вспомнить хотя бы о Карле Великом или Григории VII, чья историческая миссия состояла в том, чтобы дать недавно возникшему христианскому миру устойчивую структуру. И только после того, как эта перестройка была в основном закончена, на передний план выступают абстрактные, метафизические и гносеологические проблемы и величайшими людьми эпохи становятся Фома Аквинский и Данте: теолог, который связал новое мировоззрение и новый порядок в грандиозной системе трансцендентного восприятия мира и истории, и поэт, который воплотил эту систему в эпической форме. Все это вновь меркнет в эпоху Возрождения, когда руководящая роль переходит к художникам (в новом понимании этого слова) и к ученым. Об отношении эпохи Возрождения к религии писали часто, однако при этом в большинстве случаев забывали наиболее существенный момент. Заключался же он в том, что религиозные проблемы вообще не вызывали интереса в кругах, бывших носителями духовного прогресса эпохи Возрождения. В такой же точно степени обстояло дело и с вопросами политической и социальной организации общества или с философскими спекуляциями; даже поэтическое творчество того времени не смогло воз-



Карло Кривелли. Фома Аквинский, 1476. Лондон, Национальная галерея



Джованни ди Паоло.
Данте и Беатриче встречают
Фома Аквинский и Альберт
Великий, 1444–1450. Лондон,
Британская библиотека

выситься до создания сколько-нибудь значительного произведения. Пожалуй, единственным, что занимало тогда ведущие умы, было стремление к культуре, основанной на наблюдении мира в его естественной закономерности, на его пластической реализации и на сочетании этих моментов с великим наследием древности. Подобная культура, естественно, обладала иными свойствами, чем античная, ибо, в отличие от нее, не была сцементирована посредством всеобъемлющего религиозного мировоззрения, но представляла собой итог индивидуального познания и труда. Но это, однако, — после того как были преодолены границы наивно редуцированного, рационального подхода к постановке проблем — привело к беспредельному художественному индивидуализму, нашедшему выражение в деятельности великих творцов: Леонардо, стремившегося вырвать у природы ее сокровеннейшие тайны посредством точных наблюдений; Микеланджело, чья фантазия создала новую систему мира в беспрецедентных творениях, обусловленных обожествлением человека и материи; Джордано Бруно, воплотившего эту систему в увлекательных космических мечтаниях. Однако в то же самое время начался спад — и прежде всего на Севере. Новая духовная культура эпохи Возрождения была до известной степени эзотерической, то есть исторически связанной с определенными классами, между тем как широкие народные массы Европы оставались непричастными к ней. Их потребности и выдвинулись теперь на передний план, — произошло это благодаря беспокойству, овладевшему массами, и благодаря людям, осознавшим их потребности. Не культура, искусство или наука составляли объект устремлений, а реформа несовершенной церковной жизни — реформа, являющаяся следствием не теологических спекуляций, а обновления

нравственной жизни и приспособления церковной жизни к этим духовным потребностям. «Сосудами откровения были патриархи, Иисус Христос и апостолы, а не ученые попы, и бедному презируемому монаху Лютеру было дано сокрушить власть ученых», — писал в своем трактате «Аврора» сапожник из Герлица Якоб Бёме*, один из глубочайших мыслителей XVI столетия. Эти события имели серьезные последствия как для Италии, так и для всей Западной Европы. Реакция римской курии была весьма незначительной, а народ Италии почти полностью оставался вдалеке от событий — но тем сильнее было их воздействие на духовных руководителей эпохи, осознавших, что мир, несмотря на все достижения культуры, стоит на краю пропасти. Настроение это начало в особенности усиливаться после Sacco di Roma**, по-видимому, наглядно показавшего всем мыслящим людям бренность земного могущества. Трудно представить себе нечто более ошибочное, чем стремление отождествить

* Якоб Бёме (1575—1624) — немецкий философ. Сын бедного крестьянина; в юности, будучи подмастерьем, скитался по Германии несколько лет, а в 1599 году обосновался в силезском городе Гёрлитце, до конца жизни занимаясь сапожным ремеслом. Не получив никакого образования, Бёме самостоятельно познакомился с идеями немецких натурфилософов (в частности, Парацельса и Агриппы Неттесгеймского) и мистиков (Таулера, Шенкфельда и Вейгеля) и создал философскую систему, изложенную в трактате «Аврора, или Начало утренней зари» (написанном в 1612 году) и других сочинениях. Согласно Бёме, Бог представляет собой постоянно обновляющееся высшее единство противоположностей, то есть ему в равной мере присущи и зло и добро; он проявляется во всем живом, в природе и человеке, причем в человеческой душе конфликт между двумя началами разрешается благодаря самопознанию, а не следованию церковным догмам и обрядам.

Подобное диалектическое преодоление религиозного дуализма и стремление к созданию единого принципа истолкования вселенной — недаром Дворжак будет ниже говорить о «грандиозных космогониях» — оказалось чрезвычайно плодотворным для развития немецкого философского идеализма от Лейбница до Гегеля. Кроме того, Бёме как стилист в известной степени является одним из предтеч литературы эпохи барокко.

** Разгрома Рима (лат.). Разгром Рима немецкой и испанской солдатней в мае — июне 1527 года, один из наиболее трагических эпизодов соперничества европейских держав из-за итальянских земель. Непосредственным поводом похода сорокатысячного войска Карла V на Рим послужило создание антигабсбургской лиги, наиболее активными членами которой были Франция, папский престол, Флоренция, Милан и Венеция. Фактически беззащитный город был взят 6 мая; Климент VII, осажденный в замке Святого Ангела, капитулировал в июне. Все это время Рим находился во власти никем не сдерживаемых ландскнехтов (командующий императорской армией был убит при штурме). Население подвергалось грабежам и насилию; кроме того, во время Sacco di Roma погибло множество произведений искусства.

это итальянское движение с происходившей на Севере Реформацией, с которой его объединял лишь отказ от господствовавшего до сих пор мировоззрения. Но даже и источник этого явления в Италии был иным. Едва ли здесь помышляли о церковной и нравственной реформе, никто не выступал в качестве реформаторов; однако во всех областях светской жизни начинает развиваться процесс духовной переориентации, несколько напоминающий по своим условиям характерное для Германии или Англии наших дней обращение к основополагающим проблемам русского большевизма со стороны художников, ученых и публицистов, ни в коей мере не отождествляющих себя с этим движением. Во второй четверти XVI столетия речь шла прежде всего о конфликте беспредельного материалистического индивидуализма с христианским мировоззрением. Изобилие достижений культуры, основывающейся на автономии интеллекта и воображения, неожиданно породило ощущение недостаточности этих достижений по сравнению со всеобщим бедственным положением человечества. Поиски новых высших целей и воззрений, которые затмили бы земной идеал, становятся внезапно жизненно важным вопросом для всех серьезных художников и мыслителей. Подобно тому как некогда в садах Сан Марко разыгрывались споры вокруг философии Платона, так ныне в высокоинтеллектуальных кругах — напомним лишь о Микеланджело и о Виттории Колонна — обсуждались сокровеннейшие загадки человеческого предназначения и тайны христианской религии. Для того же Микеланджело эти дискуссии не могли пройти бесследно. Уже в его «Страшном суде» в Сикстинской капелле господствует сумрачный дух. Ни одно из прежних достижений искусства в сфере овладения формами человеческого тела не может выдержать сравнения с этой исполинской фреской. И тем не менее кажется, что граничащее с откровением овладение нагой натурой, проявляющееся здесь в виде некой грандиозной парадигмы, не является ни целью, ни основой художественных устремлений. Композиция фрески принимает форму огромной арки; словно клубы дыма из расселины в вулканической почве, пишет Юсти, поднимаются толпы воскресших из левого нижнего угла и движутся к центру. Это движение сменяется в правой части движением, направленным

вниз, туда, где воинственные ангелы отражают натиск духов преисподней. И в эту арку, в которой напряжение достигает апогея, вбит клин: подобно бурному потоку, низвергается здесь Иисус Христос со своими спутниками (ангелами, трубящими в трубы, которые предшествуют ему, и ангелами, несущими орудия пыток) — низвергается, чтобы произнести решающий приговор. Таким образом, череда разделенных во времени событий сконцентрирована здесь в виде некоего молниеносно развивающегося действия, благодаря чему и создается композиционное единство, наполненное неслыханным напряжением. В то время как в предшествующих произведениях Микеланджело драматизированная подобным образом материя растворяется в спокойствии целого, здесь отсутствует конечное равновесие раскованных сил, и это воспринимается обычно как явление, несвойственное искусству эпохи Возрождения. Возбуждение, диссонанс сохраняются; в сюжетном отношении здесь также нет умиротворяющего момента — один лишь *Dies Irae*^{*}, день возмездия, так что сцена Страшного суда предстает перед нами в качестве символа человеческой разобщенности, скорее даже отчаяния, овладевшего в тот период сознанием лучших из людей.

Спустя два десятка лет Микеланджело преодолел это настроение. Он отрекся от чувственных искусств — от скульптуры и живописи, — чтобы всецело посвятить себя тому искусству, которое наиболее близко абсолюту. И здесь он вознес надо всем тем, что составляло прежде славу его творчества, момент воплощения безоговорочной связи человека со сверхъестественным началом. Таким образом, Микеланджело, подобно великому баску, испытал духовную метаморфозу, и именно это и послужило причиной их сближения.

То, что было присуще пронизанной трагическими конфликтами индивидуальной судьбе, превратилось вскоре во всеобщий критерий эпохи. Проблемы, обусловившие последнюю трагедию Микеланджело и ее разрешение, делаются общим достоянием в особенности еще и потому, что тревожные последствия раскола западного христианского мира становились все более ощутимыми. В этой затруднительной обстановке папы предприняли то же

* День гнева (*лат.*).

самое, что делают обычно хорошие правители в аналогичной ситуации: они доверились лучшим из лучших в кругу советников, людям, выдающимся своими талантами, образованностью, суверенной волей и энергией. Удивительно, что имена этих людей почти не пользуются известностью, а ведь к их числу принадлежали* епископ города Карпантра кардинал Якопо Садолето, великий венецианец Гаспаро Контарини, незаурядный дипломат и организатор Джованни Мороне и кардинал Реджинальд Поль, человек с трагической судьбой, пожертвовавший собой и своей семьей во имя духовного и практического спасения католицизма — дела, которому он отдал всю жизнь, — чтобы под конец умереть в опале и забвении, ибо путь, из-

* Дворжак перечисляет здесь видных деятелей католицизма, стремившихся в эпоху кризиса спасти церковь посредством реформ и примирения с протестантами. Якопо Садолето (1477–1547) — епископ французского города Карпантра, кардинал. Был сторонником кардинала Гаспаро Контарини (1483–1542), предложившего проект церковных реформ, и вместе с ним участвовал в работе комиссии, созданной при Павле III. Однако их деятельность не увенчалась успехом. Впоследствии курия осудила некоторые сочинения Садолето и Контарини и внесла их в «Индекс запрещенных книг» (1559). Джованни Мороне (1509–1580), епископ Модены и кардинал, также выступал в поддержку реформаторов. Неоднократно был нунцием в Германии и участником ряда сеймов (Регенбургского в 1541 году, вместе с Контарини, и Шпейерского в 1542 и 1544 годах), а также Вормского религиозного диспута (1545). Гибкий политик, стремившийся проявлять терпимость по отношению к протестантам и искать компромиссные решения. В качестве легата представлял папский престол на Аугсбургском сейме (1555); не смог воспрепятствовать заключению религиозного мира, согласно которому утверждались равноправие протестантизма и относительная свобода вероисповедания (религию населения имперских княжеств должны были определять князья). Обвиненный в ереси, Мороне по приказу папы Павла IV был заключен в замке Святого Ангела и вышел на свободу только после смерти папы (1559). Продолжал до конца жизни выполнять обязанности, связанные с внешнеполитической деятельностью курии. Реджинальд Поль (1500–1558) происходил из династии Плантагенетов. Получил образование в Оксфорде, Париже и Падуе. Принял духовный сан; решительно выступил против церковной политики Генриха VIII, своего троюродного брата, отказался признать реформу и, покинув родину, обосновался в Италии, где опубликовал книгу «О единстве церкви». Назначенный кардиналом в 1536 году, Поль выполнял обязанности легата в ряде европейских стран и продолжал выступления против Генриха. Последствием этого была казнь членов семьи Поля в 1538 году по приказу короля. В 1554 году, во время торжества Контрреформации в Англии после вступления на престол Марии Тюдор, Поль вернулся на родину в качестве легата и руководил церковной реставрацией; в 1556 году стал архиепископом Кентерберийским. Осуждение кровавых репрессий против протестантов и попытки противодействовать им вызвали недовольство у курии; Павел IV лишил Поля звания легата и приказал ему предстать перед верховным инквизиционным трибуналом в Риме. Смерть на родине избавила Поля от дальнейших преследований.

бранный им, оказался ошибочным. Целью, которой пытались достичь эти люди с их глубокими познаниями и сверхчеловеческой энергией, было не только спасение папства, но вместе с тем и внутреннее возрождение церкви на основе улучшения ее институтов: усиление ее социального значения, усугубление ее духовной сути благодаря связи со всеми достижениями рационального мышления в той мере, в какой это вообще было возможно в рамках церковного мышления. Труд этот не увенчался успехом, ибо — явление, характерное почти для всех революционных движений, — развитие в данный период весьма далеко отклонилось от положенных некогда в его основу побуждений: речь давно уже шла не о частных недостатках церковной жизни, а о борьбе за новое мировоззрение. Протестантизм уже обладал таковым, в католической же Италии, напротив, царило величайшее замешательство, некое безостановочное колебание между рудиментами древней церковной традиции и одерживающими над ними верх факторами новой язычествующей культуры. Здесь не могли помочь никакие полумеры до тех пор, пока католицизм не сумел противопоставить протестантизму в сфере основных вопросов всей духовной культуры нечто новое и равноценное. Тому, что это стало возможным, католическая церковь оказалась обязанной новым плодотворным идеям, носителями которых были не высокообразованные гуманисты, а люди, не принадлежавшие к их кругу. Величайшими из этих *homines novi** были неаполитанец Караффа и баск Лойола.



Портрет папы Павла IV.
Иллюстрация из трактата:
*Panoino O. De sibyllis et carnificibus
sibyllinis. 1567*

Джованни Пьетро Караффа, принадлежавший к древнему дворянскому роду, взшел в 1555 году на папский престол под именем Павла IV. Восьмидесятилетний старец, он с невероятной энергией направил политику курии по тому пути, который спас католицизм от угрожавших ему опасностей и обусловил его новый подъем. Суть дела заключалась в том, что Павел IV отверг все компромиссы, свел на нет дело жизни упомянутых нами высокопоставленных католических реформаторов и объявил вопросы веры не подлежащими обсуждению по той причине, что они иррациональны и несоразмерны с масштабами достижений человеческого познания. Все это приближалось по своему духу к Средневековью, к эпохе, когда исход-

* Новых людей (лат.).

ным пунктом познания служило откровение, но в то же время знаменовало и некую новую ступень, ибо Средневековье исходило из той предпосылки, что теологическое и рациональное истолкования мира идентичны, между тем как Павел IV принципиально разделил эти две сферы. С той же последовательностью он провозгласил незыблемыми догматы веры, благодаря чему пресек процесс их эволюции, устранил главный источник религиозных столкновений и затруднительных проблем — и, по существу, переместил религиозность в чисто эмоциональную область. Сообщение этому эмоциональному элементу нового содержания и новой жизни оказалось заслугой второго основателя нового католицизма: святого Игнатия Лойолы, обстоятельства жизни которого уже сами по себе ярко характеризуют изменение ситуации. Подобно апостолу Павлу или блаженному Августину, он также пережил духовную метаморфозу, но не отрекся от мира, а принялся испытывать свою душу. Результатом этого явился трактат «*Exercitia spiritulia*»*, один из замечательнейших человеческих документов всех времен.

Это — наставление, руководствуясь которым человек сможет посредством углубления определенных мыслей и чувств направить свою духовную жизнь по определенному пути. Доктрина Лойолы также не представляла собой нечто совершенно новое, ибо она во многом соприкасалась с наследием мистических учений, возникших в период позднего Средневековья и сохранившихся в Испании дольше, чем где бы то ни было. И все же путь, избранный Лойолой, оказался новым в двояком отношении: во-первых, потому, что речь здесь шла не о спонтанном, вызванном покаянием экстазе, как у мистиков, а об эмоциональном подъеме, обусловленном познаниями в психологии, изучением и овладением душевными силами; и, во-вторых, потому, что подобное субъективное эмоциональное переживание выходит из рамок простого молитвенного настроения и превращается в действенную силу религии. В то время как Лютер начертал на своем знамени лозунг спасения посредством веры, которая — вместе со всеми вытекающими из нее обязанностями и правами — связана с материальным и духовным прогрессом человечества (или с тем, что тогда

* «Духовные упражнения» (лат.).



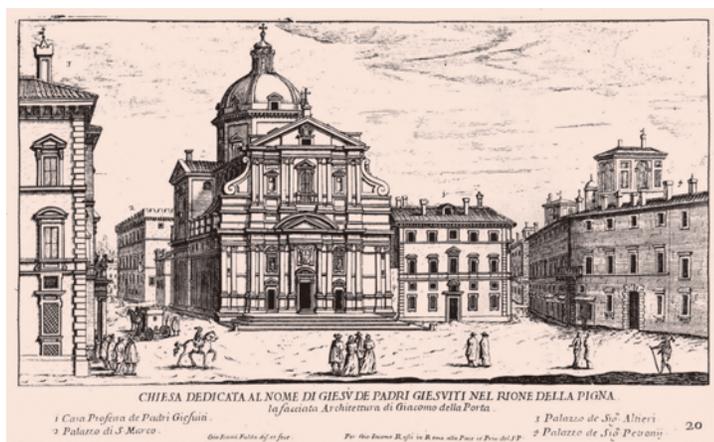
Доменикино. Видение святого Игнатия Лойолы, ок. 1622. Лос-Анджелес, Музей искусств



Лукас Кранах Старший (мастерская). Портрет Мартина Лютера, ок. 1528. Кобург, замок Кобург

подразумевалось под этим), Лойола в противовес ему выдвигает всемогущество субъективного эмоционального переживания — и подчинение всех людей и мирских ценностей власти, возвышающейся надо всеми земными достижениями, непостижимой для разума и возникающей в глубинах души идее Бога. В этом заключалось одновременно и разрешение всех других проблем, тревожащих католическую церковь, и в первую очередь — проблемы ее отношения к светской культуре. Лойола не отвергал эту культуру, но и не признавал ее главенства. Все, что было связано с нею — наука, искусство, поэзия, преподавание и общественная жизнь, — оказалось поставленным им на службу религиозному идеалу. Весь христианский (католический) мир должен был вновь сомкнуться в некоем духовном единстве, — и к числу средств, способствующих достижению этого универсализма, принадлежала концепция воспитания и духовного руководства в самом широком понимании слова: сюда входили любовь к ближнему, забота о спасении души, преподавание, науки и искусства. Мы знаем, как Лойоле удалось превратить во имя этих целей Общество Иисуса в организацию, члены которой были не только монахами, отрехшимися от мира, но — более того — солдатами великой идеи.

Я вынужден был говорить о предметах, кажущихся на первый взгляд лишь косвенно связанным с нашей темой. Но велика ли польза от истории как науки, которая довольствуется последовательным наизыванием фактов и не может научить нас постижению внутренней связи между ними? Конечно, эта внутренняя связь не ограничена рамками какой-либо одной области, — все духовные феномены определенного периода оказываются охваченными ею. Представление о том, что эмоции и запросы людей одного поколения различны по отношению к разным областям духовной жизни — например, по отношению к поэзии, религии и искусству, — абсурдно. Только понимание целей и идеалов, общих для данного периода, позволит нам обрести то, что мы никогда не смогли бы получить с помощью любой обширной реконструкции событий, относящихся к истории одного лишь искусства: подлинное представление о живой неповторимости исторического явления — или, иными словами, глубочайшее проникновение в прошлое. Ясно, что в этом плане



Джованни Баттиста Фалда.
Церковь Иль Дезу.
Вид площади, 1669

может быть использована как бы субституция различных духовных областей; то, что в одной из них оказывается непонятным для нас, становится совершенно очевидным в другой. Так, например, охарактеризованная выше религиозная эволюция содержит в себе также и ключ к пониманию характера изменений в архитектуре, первым свидетельством которых является церковь Иль Дезу. Разумеется, я имею здесь в виду не связь между причиной и следствием; преодоление характерного для эпохи Возрождения материализма и обращение к сверхчувственному — явления, обнаруженные нами в творчестве Микеланджело, — перерастают рамки индивидуального момента и превращаются в симптом того всеобщего духовного движения, которое мы можем отчетливо проследить в религиозной жизни и которое, естественно, нашло отражение и в архитектуре. Способствовать возникновению возвышенных чувств и руководить ими в процессе преодоления земной ограниченности — вот что стало высшей целью новой архитектуры: стремление, характерное и для раннехристианской и готической эпох. Этим и объясняется отказ от формы центрического здания, характерной для эпохи Возрождения, и возвращение к базиликальному типу сооружения. Однако и в том, как архитектура сочетает теперь новые цели с концепцией формы, унаследованной от непосредственно предшествовавшего периода развития, проявляется ее согласованность со всем, что мы услышали здесь о религиозной программе Контрреформации. Иезуитская церковь отнюдь не выражает стремления отказаться от того, что составляло славу архитектуры эпохи чинквеченто, — от су-

веренного овладения массами, от интенсивного патетического воздействия, от внешней роскоши и блеска здания. Напротив, все это усиливается здесь в высшей степени, о чем свидетельствует уже фасад церкви, созданный Джакомо делла Порта. Общей своей формой он на первый взгляд не так уж сильно отличается от фасадов, характерных для эпохи Возрождения; сходство здесь проявляется в разделении на два этажа, расчленении посредством пилястр, использовании фронтона в качестве фасадного завершения, а также и в сильном акцентировании горизонтальных линий. Однако при детальном рассмотрении вскоре обнаруживаются различия. Это в первую очередь увеличение пропорций, наиболее отчетливо наблюдающееся в разработке темы портала. Если уже размеры собственно дверного проема превышают обычные, то портал и его обрамление повторяют эти очертания

Неф церкви Иль Джезу,
1568–1586. Рим



в колоссальном масштабе. Аналогичное увеличение пропорций, подкрепленное обилием и усложнением форм, обнаруживается повсюду. Пилястры поставлены на высокие пьедесталы; они сдвоенны и строены, для того чтобы казаться более весомыми; над каждым стенным проемом укреплен фронтоны, а над колоссальным порталом — даже двойной. Прежняя равномерная ритмика сменяется здесь усилением акцентов по мере приближения к центральной оси фасада, усилением, выражающимся не только в плоскостном, но и в пластическом отношении: пилястры в центральной части фасада превращаются в колонны. При этом стенные проемы используются чрезвычайно экономно: в боковых частях здания они вовсе отсутствуют, благодаря чему создается впечатление массивной замкнутости

целого. Далее: в эпоху Возрождения этажи здания были самостоятельны и равноценны; Джакомо делла Порта дифференцирует их и в то же время консолидирует их в некоем единстве. Преобладание здесь принадлежит нижнему этажу: верхний этаж меньше его по высоте и более прост, он словно бы представляет собой лишь венчающий элемент; сочетание обоих этажей образует органическое единство, — воспринимаемые раздельно, они потеряли бы всякий смысл. Это обусловлено двумя моментами. Во-первых, соотношением между нагрузкой и опорой. В нижнем этаже господствует движение ввысь, в верхнем — ощущение тяжести груза, возникающее благодаря сильному акцентированию горизонталей, давящему фронтону и волютам, которые кажутся скатывающимися. Во-вторых, единство это обусловлено ролью членений фасада в целом. Соответствующая главному нефу церкви средняя часть фасада подчеркнута всем развитием здания по вертикали; посредством пилястр и следующих за ними раскреповок карниза она отграничена от крыльев фасада, соответствующих боковым нефам; ее вертикальные членения проходят через оба этажа: в пилястрах, в нишах — и в вертикали главного акцента, которая связывает портал, окно, находящееся над ним, щит с гербом и крест над фронтоном. В итоге возникает впечатление внушительной, почти давящей и широкой мощи: архитектор словно бы стремился искусно продемонстрировать зрителю всю серьезность бытия, но вместе с тем — и силу искусства, силу материи, представляющей собой символ этого бытия. Вслед за подобным объективным художественным проявлением силы следует указание на то, что существуют еще и другие силы, которым также служит искусство: устойчивая структура внутреннего пространства храма, — фасад предшествует ему, словно мощная увертюра. В интерьере церкви господствуют величайшие роскошь и великолепие, еще более усиленные декором позднего периода. Осмотр позволяет нам обнаружить здесь пространство, которое, как уже неоднократно отмечалось, близко по типу к базиликальному, но при этом, однако, существенно отличается от него. Различие состоит в том, что боковые нефы как таковые отмирают, превращаясь в ряды капелл, соединенных между собой и отделенных от главного нефа арками типа триумфальных.



Джованни Баттиста
Гаулли. Триумф имени
Христа, ок. 1674. Рим,
церковь Иль Дезу

Таким образом, главный неф производил бы впечатление самостоятельного зала, если бы он не сочетался с подкупольным пространством. Мощные двойные пилястры несут тяжелый антаблемент, на котором покоится столь же тяжелый цилиндрический свод с прорезанными окнами. Главный неф широкий и сравнительно короткий. Духовным и художественным средоточием церкви является подкупольное помещение; оно не отделено от остальных частей постройки и оказывает свое влияние на все ее внутреннее пространство. С момента вступления в церковь посетитель с каждым шагом все сильнее поддается воздействию купола — и это доминирующее влияние оживляет роскошный зал и ограничивающие его массивные архитектурные формы. Кажется, будто все успехи искусства в овладении тектоническими массами, словно бы повинувшись некоей сверхъестественной силе, способствуют здесь этому движению к подкупольному пространству, туда, где сила тяжести лишается своей власти — и где взор и дух возносятся в высшие сферы. Это впечатление подкреплено и с помощью освещения; характерно, что подобный нематериальный элемент начинает играть определенную роль в архитектуре. В пространстве нефа свет приглушен, он проникает сюда лишь сквозь окна в своде; в апсиде, служащей местом действия мистерии, также царит полумрак, между тем как купол предстает перед зрителем в сиянии ослепительного света. Но только то, что происходит у алтаря, не является отныне делом первостепенной важности. Ибо отныне зримый символический процесс (как некогда, в эпоху средневекового христианства, реальное действие) отступает на задний план: каждый из церковных посетителей должен пережить внутренний процесс преодоления земных соблазнов и груза бытия, чтобы душа его устремилась к Богу, — и обратить свои чувства туда, где этот груз устранен и где царит бытие, лишенное материальности.

Я начал свое изложение с характеристики иезуитской церкви, ибо коренное изменение художественного замысла (имеющее решающее значение для возникновения духа искусства барокко) обрело в этом здании воплощение, оказавшееся крайне важным для будущего. Нетрудно проследить воздействие церкви Иль Джезу на весь католический мир. В самом Риме она приобретает для ближайшего поколения почти что



Джузеппе Вази. Площадь Сант Джованни в Латерано, 1756. Рим

каноническое значение, и все новые церковные постройки конца XVI и начала XVII столетия — Санта Сусанна, Сант Андреа делла Валле, Сант Иньяцио — обнаруживают зависимость от нее. В этот период (явление, характерное и для эпохи раннехристианского и готического искусства, то есть для времени, когда архитектура становится средством выражения новых универсальных идей) начинается лихорадочная строительная деятельность, самыми значительными руководителями которой — наряду с Джакомо делла Порта — были Карло Мадерна, Мартино Лунги, Доменико и Джованни Фонтана. Знаменательно, что среди них нет ни одного римлянина или флорентийца: ведь речь шла теперь не о древних локальных традициях, а о новых идеях, привлекавших новые силы. Деятельность этих архитекторов в основном заключалась в дальнейшем развитии типа Иль Джезу и в усилении его воздействия. О силе влияния данного прототипа отчетливее всего свидетельствует тот факт, что его примеру вынужден был последовать и собор Святого Петра, к которому Мадерна присоединил продольный корпус.



Базилика Сант Андреа делла Валле, 1663. Рим



Карло Мадерна. Церковь Санта Сусанна, 1603. Рим

Проследив развитие церковной архитектуры за пределами Рима, мы сможем обнаружить повсюду — вместе с распространением Контрреформации — появление основных архитектурных идей Иль Дезу, благодаря чему и возникли неоднократные упоминания об «иезуитском стиле». Подобное наименование ошибочно: не одни лишь иезуиты были изобретателями и распространителями этого стиля, он просто отвечал требованиям нового религиозного движения, которое вскоре обрело большую значимость, чем деятельность самого ордена Иисуса. Нетрудно привести примеры из зодчества Испании, Бельгии и Южной Германии, где при использовании этого архитектурного типа обращает на себя внимание проявляющаяся во многих отношениях согласованность с местными готическими традициями: явление интересное и к тому же легко объяснимое, ибо своим возникновением оно, по видимому, было обязано противоречию между Возрождением и готикой, а не между готикой и новым римским экспрессивным стилем. Тенденции последнего свободно сочетаются с тенденциями готики, и это обстоятельство имело величайшее значение для характера всей северной архитектуры барокко с ее высокими фасадами, башнями и внутренними помещениями.

Однако мы можем не заниматься более следами влияния стиля Иль Дезу. Искусство на каждой стадии своего развития столь же динамично, что и сама жизнь, и поэтому подмена совокупности художественной жизни эпохи искусственно выхваченной из нее отдельной эволюционной линией неправомерна. Необходим гораздо более широкий охват явлений. И по этой причине нам следует в первую очередь задаться сейчас вопросом о том, как обстояли дела в живописи и скульптуре этого периода.

МАНЬЕРИЗМ



Рафаэль Санти. Переход через Красное море, 1518–1519. Ватикан, лоджии Рафаэля

В период между смертью Микеланджело и появлением Бернини в Риме не появляется в живописи и в скульптуре ни одной великой личности — и ни одного великого произведения, которое по своему общему значению могло бы быть поставлено рядом с римскими постройками этого времени. Если не принимать в расчет творчество Тинторетто, то подобное утверждение окажется верным и по отношению ко всей остальной Италии. Понять это легко. Новое умонастроение, согласно которому наибольшее значение придается изображению сверхчувственных ценностей, делает архитектуру ведущим искусством эпохи, — и, после того как Микеланджело отказался от изобразительных искусств, они больше не привлекают к себе крупные таланты. *Si parva licet componere magnis** — так можно было бы охарактеризовать великий процесс заката классической скульптуры и живописи, начавшийся в IV столетии, причем, разумеется, различие здесь состоит в том, что в XVI столетии подобный упадок отнюдь не вызывает уменьшения объема художественной продукции. Появляется множество художников и скульпторов, возникает необъятная масса произведений — и это затрудняет задачу определения основных линий развития. (Недавно вышедшая работа Германа Фосса мало что изменила в этом отношении; его книга — весьма достойное собрание материала, лишенное, однако, концепции высшего порядка.) Тем не менее я хотел бы рискнуть набросать краткий очерк истории развития итальянского

* Когда ничтожным бывает позволено создавать великое (лат.).

маньеризма, поскольку он кажется мне совершенно необходимым для понимания характера искусства барокко. При этом было бы бессмысленным ограничивать изложение рамками Рима, ибо речь здесь скорее идет о процессе всеобщего развития, охватившем различные области страны, чем о событии, имеющем локальные границы. Задачу мою облегчает изобилие трактатов по теории искусства, возникших в рассматриваемый период (в те эпохи, когда искусство ищет новые пути, — да и спустя еще некоторое время — обычно пишут столько же, сколько рисуют и ваяют), но существенно затрудняет недостаток иллюстраций, пригодных для демонстрации.

Согласно первому впечатлению, перед нами — малосамостоятельное, эпигонское искусство; прогресс здесь выражается главным образом в смене прототипов. Вследствие этой мнимой несамостоятельности и возникло определение «маньеризм»; оно подразумевает искусство, носители которого превращают заветы мастеров эпохи Высокого Возрождения в некую манеру. Воспринимая маньеризм в подобном плане, можно обнаружить его признаки довольно рано. В качестве критерия для оценки определенной группы художников маньеризм впервые предстает перед нами у учеников Рафаэля. Ученики Микеланджело составляют, так сказать, вторую волну — ученики как первого, так и второго поколений. Третью группу образуют флорентийские художники, исходящие из творчества Андреа дель Сарто. Аналогичные явления встречаются и в других областях страны — в Ломбардии и в Венеции, — однако они гораздо менее значительны. В прошлом столетии ко всем этим художникам не проявляли особого интереса, причем по двум причинам: во-первых, потому, что им отказывали в оригинальности, которая, как мыслилось тогда, присуща лишь тем художникам, кто самостоятельно черпает из природы; во-вторых, потому, что им ставили в вину отсутствие меры, недисциплинированность и произвол — черты, обнаруживающиеся при сравнении со строгой закономерностью, присущей эпохе Возрождения. И все же, если попытаться вжиться в их произведения, то — наряду с этими отрицательными чертами, обусловленными скорее добровольным отречением, чем недостатком умения, — можно обнаружить в них и весьма многие достоинства, на которые я и хочу в первую очередь обратить ваше внимание.



Рафаэль Санти. Соломон и царица Савская, 1518–1519. Ватикан, лоджии Рафаэля

1. Школа Рафаэля



Перино дель Вага.
Святое Семейство, 1525–1535.
Рим, Галерея Боргезе



Джулио Романо. Мадонна
с Младенцем и маленьким Иоанном
Крестителем, 1512–1513. Рим,
Галерея Боргезе

В произведениях, созданных учениками Рафаэля — самыми значительными среди этих художников были Пьерино дель Вага, Джулио Романо, Джованни да Удине и Полидоро да Караваджо, — обнаруживаются три момента, которые выходят за пределы достижений учителя:

1. Обоснование новой концепции монументальной живописной декорации.
2. Подступы к новой, светской живописи.
3. Новая концепция религиозной живописи.

Первый импульс новой концепции монументальной живописной пространственной декорации таился в рафаэлевской росписи Станц. Их огромный успех привел к тому, что подобное роскошное украшение частных и общественных помещений превратилось в одну из главных задач искусства. Я хотел бы перечислить лишь наиболее значительные памятники XVI столетия: в самом Ватикане за Станцами последовали Лоджии, Sala regia*, библиотека; далее, в Риме — росписи палаццо Канцеллерия, замка Святого Ангела, летнего домика папы Пия IV, Капитолийского дворца; за пределами Рима: росписи палаццо дель Те в Мантуе, замка Капрарола близ Витербо, палаццо Веккьо и палаццо Питти во Флоренции и так далее, вплоть до Дворца дождей в Венеции и знаменитой галереи римского палаццо Фарнезе, расписанной Карраччи. Но и по ту сторону Альп сказывается воздействие этого течения; наиболее значительный памятник здесь — замок Фонтенбло, расписанный ита-

* Королевский зал (итал.).

льянскими художниками, — становится средоточием декоративного стиля, который вскоре распространяется по всему северу Европы.

Разумеется, в том, что роскошные светские здания украшаются росписями, не было ничего нового, однако сам принцип здесь стал иным. Новизна заключалась главным образом в смещении пропорций между художественным убранством и архитектурой. Расписывая Станцы, Рафаэль по-прежнему — в соответствии с традициями треченто и кватроченто — создавал большие повествования. Этим, по существу, исчерпывались задачи живописи. Но, например, в зале Паолина замка Святого Ангела, расписанном в сороковых годах Пьерино дель Вага, акцентируются, напротив, написанные архитектура и скульптура. Над написанным цоколем с кариатидами возвышается колонный ордер с рельефными нагими фигурами; между колоннами попеременно располагаются написанные статуи и фрески в рамках, напоминающие произведения станковой живописи, развешанные по стенам. Над карнизом, окаймляющим все помещение, поднимается свод, расчлененный на отдельные поля и производящий впечатление легкой конструкции. С одной стороны, подобное декоративное убранство близко к аналогичным произведениям эпохи Возрождения благодаря своей четкой упорядоченности, с другой же — к произведениям барочной архитектурной иллюзионистической живописи, но, однако, не идентично ни тем, ни другим. От произведений эпохи Возрождения его отличает отсутствие иллюзионистического замысла, — речь здесь идет не о том, чтобы подменить подлинную



Джованни Мартини да Удине.
Мадонна с Младенцем
и святыми, 1500—1525.
Лондон, Национальная галерея



Полидоро да Караваджо.
Встреча Психеи на Олимпе,
ок. 1524. Париж, Лувр

Антонио да Сангалло.
Зал для приема
государственных лиц, 1540—1537.
Ватикан, Апостольский дворец



Ватиканская апостольская библиотека, 1475



Джулио Романо. Зал гигантов, 1526–1534. Фрагмент. Мантуя, палаццо дель Те



Зал Паолина, сер. XVI в. Фрагмент. Рим, Замок Святого Ангела



Зал Паолина, сер. XVI в. Фрагмент. Рим, Замок Святого Ангела

архитектуру написанной или же имитировать средствами живописи прорыв в открытое пространство; отличие же от барочных произведений заключается в том, что написанная архитектура используется не для расчленения реально существующего здания, — границы эти оказываются преодоленными, и стены теперь целиком покрывает мнимое архитектурное и пластическое убранство. В зале Паолина стираются грани между отдельными видами искусств; едва ли здесь можно обнаружить принципиальное различие между живописью, скульптурой и архитектурой. В плафоне Сикстинской капеллы Микеланджело подчинил архитектуру власти статуарных сил, а объединение этих элементов — некой живописных и пластических форм захлестывает архитектуру и взрывает ее рамки. Создается такое впечатление, словно художником руководил *horror vacui**: стены исчезают совершенно, и даже написанные колонны кажутся не тектоническими формами, а чуждым, изолированным мотивом во всей массе образов. В этом полном пренебрежении чувством меры прошлое столетие усматривало лишь упадок искусства эпохи Возрождения, и не подлежит сомнению, что подобный шабаш ведьм должен был восприниматься по сравнению с упорядоченностью предшествующего периода как воплощение анархии. Однако именно в этом — в преодолении казавшейся эпохе Возрождения единственно правильной и естественной закономерности — и таились прогресс искусства данного периода и одна из главных задач маньеризма: он должен был уничтожить древнюю обусловленность и обновить искусство посредством освобождения его от натуралистической и рационалистической ориентации. Та же самая примета времени, которая наложила отпечаток трагических конфликтов на творчество Микеланджело, проявляется и здесь, в рамках наполовину ремесленной работы, и ведет к следующим стилистическим новшествам: *Первое*. Исчезает компактная статическая структура как основа архитектурного изображения. Стена больше не является устойчивой опорой или конструкцией; отсюда — тенденция полностью растворять стену в росписях или же по меньшей мере облицовывать ее дорогим материалом. *Второе*. Изображение статической закономерности при воплощении форм сменяет-

* Боязнь пустоты (лат.).

ся свободным движением в пространстве. Любая часть декоративного убранства самостоятельна в своей динамике, и движение ее направлено в разные стороны: на плоскости изображения, в глубь него и навстречу зрителю, — первый шаг на пути к тому овладению движущимися в пространстве формами, которое двадцатью годами спустя осуществилось в церкви Иль Дезу. *Третье*. В то же время становится ясно, что вследствие этого все архитектурные и пластические формы расторгают прежнюю устойчивую тектоническую и пластическую связь между собой и оказываются свободной лексикой того нового декоративного языка, который вскоре делается общим для всех произведений искусства. Подобное отторжение мотива от его первоначального значения приводит, разумеется, к эклектическому сочетанию мотивов. Аллегорические фигуры Любви и Надежды над дверью в зале Паолина восходят к статуям Микеланджело из капеллы Меди-

Зал Паолина, сер. XVI в. Фрагмент.
Рим, Замок Святого Ангела



чи, оба пути над ними — к произведениям Рафаэля, фестоны — к Античности, однако сидящие статуи не сохраняют статуарного, а путти — живописного, композиционного значения, присущего их прототипам; здесь все подчинено одной лишь цели: закрыть плоскости динамичной сменой форм и линий, темных и светлых пятен — и пробудить благодаря этому впечатление сверхреальной динамики.

Сами же фресковые композиции, которые написаны на этих выставленных напоказ стенах (или на сводах, предназначенных для той же цели), представляют собой лишь некое — хотя, впрочем, и самостоятельное — средство приумножения роскоши всего интерьера. Они никоим образом не связаны с архитектурой помещения; они не являются неотъемлемой ее частью — и, в отличие от фресок Станц или Сикстинской капеллы, содействующих усилению общего монументального впечатления, выступают в этой динамике, скорее, в качестве спокойной зоны, на которой задерживается внимание зрителя и которая может порадовать его взгляд. То, что должно здесь вызвать у него радость, представляет собой, разумеется, — по сравнению с искусством предшествующего периода, когда проблема формы неизбежно оттесняет все остальное на задний план, — нечто совершенно иное. Отныне формальные проблемы словно бы являются лишь технической предпосылкой, лишь арсеналом ремесленных навыков, но никак не собственной целью художника. Вопросам содержания придается гораздо большее значение, чем прежде. Изображение должно теперь привлекать к себе внимание подобно притче; авторы, пишущие об искусстве в это время, постоянно подчеркивают важность роли остроумной «*inverzione*»*, подразумевая здесь обращение к поэтическим сюжетам, в большинстве своем заимствованным из классической поэзии, а не к темам, почерпнутым из природы или из жизни. Если в эпоху Возрождения можно легко перечислить все известные произведения подобного рода, то теперь число их начинает резко увеличиваться, чему способствуют усилия почти каждого художника. Явление это чрезвычайно важно, ибо оно знаменует собой первый шаг по пути к достижению той суверенности

* «Изобретательности» (*итал.*).

свободного поэтического сюжета в изобразительном искусстве, которая оказалась столь характерной для последующих столетий. Если до сих пор художники и скульпторы были связаны кругом определенных тем, то теперь они словно бы живут в мире античных сюжетов и, руководствуясь субъективными соображениями, а зачастую и желанием заказчика, демонстрируют перед зрителем эти сюжеты во всей неисчерпаемости живописного замысла, прибегая при этом к некоему чистому идеальному стилю, элементы которого почерпнуты либо из искусства предшествующего периода, либо из Античности. Перелистав, например, тома эстампов, иллюстрированные книги или собрания рисунков, относящиеся к середине XVI столетия, мы поразимся обилию именно тех изображений на мифологические сюжеты, которые способствовали достижению величайшей субъективизации живописного сюжета. Однако не только в этом состояло их значение. При внимательном рассмотрении бросается в глаза их неоднородность в сюжетном и формальном отношениях. Я хотел бы привести несколько примеров, упомянув в первую очередь две композиции Пьерино дель Вага. На первый взгляд едва ли можно было бы предположить, что они принадлежат одному и тому же художнику. В первой композиции — сцене из мифа о Персее — это изящный декор с цветочными гирляндами и имитацией стеной драпировки, с фризоподобной структурой изображения, по композиции и характеру живописи напоминающего фрески позднеантичного периода; во второй — набросок к изображению шествия Силена: буйный клубок тел, в котором лишь с трудом можно различить отдельных персонажей. Здесь — эпический покой, там — драматическая концентрация; здесь — пространственная глубина, там — рельефоподобное развитие на плоскости; здесь рафаэлевские формы, там — микеланджеловские и античные, но и здесь и там — одна и та же свободная динамическая игра сил, причем в первом случае выраженная посредством ярких красок, во втором — посредством лишь теней, световых бликов и буйных динамических линий. Обоим произведениям близок мир античных форм и идей, меж тем как эпоху Возрождения характеризует абсолютно иная чер-



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

та, а именно состязание с этим миром. Речь здесь идет уже не о том или другом формальном идеале, но о совокупности классических поэтических и художественных представлений, в которых искусство ищет убежища, подобно тому как позднее романтики искали его в Средневековье. Это новое, постепенно развившееся осознание Античности, сменившее формальное подражание ей, обусловило, с одной стороны, достижение большей исторической верности в понимании Античности, а с другой — обретение в ней выразительных средств для воплощения поэтических и праздничных ситуаций современности, о чем и свидетельствует рисунок Джулио Романо. Это — триумфальное шествие, которое своим спокойным ритмичным течением в неглубоком рельефе — равно как и своими персонажами — демонстрирует максимальную достоверность в археологическом отношении, но, однако, представляет собой отнюдь не воспроизведение некоего римского победного праздника, но эскиз к декору палаццо дель Те, созданный в связи с предстоявшим чествованием императора Сигизмунда* в этом дворце.

Нашему представлению об итальянском искусстве XVI столетия суждено остаться неполным, ибо до наших дней дошло весьма немногое из числа тех памятников, создание которых часто рассматривалось художниками этого периода как основное их занятие. Речь идет о праздничных сооружениях, воздвигавшихся тогда по случаю любого торжества; к работе над ними привлекались почти все признанные художники, о чем свидетельствуют пространственные описания, постоянно встречающиеся нам на страницах «Жизнеописаний» Вазари. Художественный аппарат подобных празднеств состоял преимущественно из триумфальных ворот с бесчисленными статуями, рельефами и фресками, — их программа полностью развивалась в рамках тех античных представлений, к которым устремлялась фантазия художника, искавшая спасения от духовного гнета эпохи. Едва ли необходимо тратить много слов, разъясняя, каких пределов достигли благодаря этому значение и распространение подобного поэтического ухода «по ту сторону реальности».

* У Дворжача неточность: император Сигизмунд Люксембургский (1410—1437) умер задолго до постройки палаццо дель Те.

Однако еще большей значимостью обладало начавшееся в эту эпоху возрождение античного театра. Современное нам сценическое искусство обязано своим возникновением двум источникам: средневековым мистериям, в которых воплощение власти извечных сил сочеталось с изображением земного бытия и присущих ему пороков, и стилизованному в соответствии с античными нормами театру XVI столетия, противопоставлявшему реальной действительности сферу чистой поэтической фикции и идеальности, олицетворение которых впервые нашло выражение в античных мифах и персонажах. Эти два основных компонента сохранили, чередуясь, свое ведущее значение почти до наших дней: если первый из них продолжал быть действенным вплоть до завершения своего развития в проблемных пьесах Ибсена и Стриндберга, то второму мы обязаны всем тем, что может быть объединено под названием большого драматического идеального стиля — от произведений французских классицистов XVII и до опер XIX столетий. В эпоху маньеризма театр, унаследованный у Античности, вступает в решающую стадию своего развития, — и с его возникновением в XVI столетии связано, вне всякого сомнения, также и все то, что принято обычно называть театральным пафосом искусства барокко.

Немаловажен был еще и следующий момент. Эта новая духовная связь затрагивала не только внешние явления, но и все мироощущение. До сих пор Античность неизменно рассматривали более или менее с христианских позиций, то есть тяготели лишь к тем чертам античного искусства, которые хоть как-нибудь, пусть даже совершенно условно, могли бы сочетаться с христианским мировоззрением. Теперь же начинают смутно осознавать то, в чем проявляется дух Античности, противостоящий христианству. В венском музее



Джулио Романо. Зал гигантов, 1526—1534. Фрагмент. Мантуя, палатцо дель Те

Джулио Романо. Аполлон и музы,
ок. 1528. Вена, Альбертина



Джулио Романо.
Венефа и Адонис, 1516–1517.
Фрагмент. Вена, Альбертина

Альбертина находятся два рисунка Джулио Романо, чрезвычайно поучительные в этом отношении. Первый из них еще позволяет распознать отчетливую связь с творчеством Рафаэля: фигуры в левой части рисунка могли бы быть созданы и в мастерской Рафаэля; это — персонажи, которым в соответствии с характером выражаемых ими чувств нашлось бы место в любом произведении религиозной живописи. Однако уже танцующие рядом с ними женщины знаменуют переход к иному восприятию; мы обнаруживаем здесь линии, расторгающие связь с силой тяжести не из-за сверхчувственных моментов, но благодаря интенсивной жизненной силе, которая в следующем рисунке перерастает в дионисийский порыв, в подлинную вакханалию.

Это один из многих примеров, показывающих, как посредством косвенного использования Античности в искусстве маньеризма начинает развиваться — в противовес естественной и сверхъестественной закономерности — нечто третье: мир чувств и земных переживаний, выступающий здесь, однако, не в реальном облике, а в качестве чисто фантастического мира, в котором создаются совершенно новые категории. К их числу принадлежат так называемые *Historietten*^{*}, небольшие повествования, ограничивающиеся изображением немногих персонажей, — здесь, подобно северным произведениям с жанровыми мотивами, воплощается определенный эпизод, но не реальный, как на Севере, а поэтический. Произведения эти вскоре оказываются связанными с различ-

* Историйки (нем.).

ными тенденциями, они воздействуют на зрителя в чисто сюжетном плане подобно новеллам или аллегориям, приобретают чувственный акцент либо же становятся пробным камнем художественного мастерства в изображении великолепных красок или пышных женских и могучих мужских форм. Эти произведения довольно быстро (в особенности на Севере) обретают ведущее положение в светском изобразительном искусстве в жанре станковой живописи. Они независимы от религиозной жизни, а также и от натурализма



и предназначены скорее для знатоков, чем для широкой публики. Второй категорией, обязанной своими истоками упомянутому выше изменению восприятия Античности, является идеальный пейзаж. Первооткрывателем здесь был, по-видимому, другой ученик Рафаэля, Полидоро да Караваджо. Он преимущественно занимался декоративным убранством фасадов домов, но от этих работ до нас почти ничего не дошло; однако свидетельство о его творчестве сохранилось в многочисленных рисунках художника и нескольких церковных фресках (наиболее известные из них находятся в Сан Сильвестро аль Квиринале). Самое примечательное здесь заключается в преодолении господства фигур: они становятся всего лишь средством оживления изображения. Можно было бы вспомнить о нидерландских пейзажах, однако по отношению к Караваджо не может быть и речи о точном воспроизведении определенного участка ландшафта. Эти пейзажи примыкают к произведениям позднеантичной эпохи (можно сравнить их с пейзажами в изображении мифа об Одиссее), — и, таким образом, здесь вновь с помощью Античности открывается путь к новой поэтизации природы, к обоснованию того идеального пейзажа, который в последующие столетия в творчестве Пуссена и Клода Лоррена, Рембрандта и Ватто, Тёрнера и Бёклина неизменно противопоставит натуралистически воспроизведенной природе.

*Полидоро да Караваджо.
Не прикасайся ко Мне, 1552.
Рим, Сан Сильвестро аль Квиринале*

Таким образом, с помощью произведений учеников Рафаэля мы можем проследить не только процесс распада искусства эпохи Возрождения, но и сопутствующее ему возникновение новых концепций. Наиболее существенное явление здесь заключалось в том, что проблемы, составлявшие самую суть Возрождения и Высокого Возрождения, изжили себя. Предел мыслимого для той эпохи совершенства в красоте форм, в овладении формами человеческого тела и в красоте колорита был достигнут соответственно Рафаэлем, Микеланджело и Тицианом, так что любая попытка дальнейшего развития этих проблем неизбежно должна была привести к прокладыванию новых путей. Формальные проблемы отступают перед идеальными, научный дух эпохи Возрождения — перед поэтическим, основной сферой деятельности которого был мир идеалистической фикции. К числу произведений, относительно менее всего подвергшихся изменениям, принадлежат в первую очередь алтарные картины. В школе Рафаэля они долгое время остаются простыми вариациями работ мастера. Несмотря на это, мы и здесь обнаруживаем значительные новшества. Характерным примером может послужить алтарный образ Джулио Романо «Мученичество

Джулио Романо. Мученичество святого Стефана, ок. 1521. Фрагмент. Генуя, церковь Санто Стефано





Джулио Романо. Мученичество
святого Стефана, ок. 1521.
Генуя, церковь Сан Стефано

святого Стефана» в генуэзской церкви Сан Стефано. Картина эта явственно следует традициям рафаэлевского «Преображения», в создании которого сам Джулио Романо принимал некогда участие. Общими для обоих произведений являются следующие моменты: сочетание земной сцены, задуманной в стиле больших полотен на библейские сюжеты, со сценой, действие которой разыгрывается на небесах, полукруг в композиционном построении нижней части изображения и повторение этого же мотива вверху, вокруг фигуры Христа, и даже характер расположения фигур в нижних углах картины. Однако значительное различие состоит в том, что произведению Рафаэля присуще цельное построение композиции; движение ввысь объединяет отдельные части изображения, а фигуры предстают перед нами спаянными в некоем формальном единстве, которое нарушилось бы, будь здесь

добавлен или изъят какой-нибудь персонаж. У Джулио Романо, напротив, изображение распадается на три части, которые лишь условно связаны между собой, а кроме того, и совершенно различны по своему духовному содержанию: внизу — сцена мученичества, сверху — Бог-Отец и Иисус Христос с ангелами, а посредине — большой идеальный пейзаж. Можно было бы разрезать картину на три неравные части, причем каждая из них имела бы право на самостоятельное существование. Юный святой опустил на колени и распростер руки, он обращает восторженное лицо ввысь, словно бы говоря: «Ессе video coelos apertos et Filium hominis sedentem a dextris Dei»*, как гласит его житие. Слева от него сидит юноша, указывающий на мученика правой рукой и устремляющий взгляд на Богоявление вверху, благодаря чему здесь и осуществляется духовная взаимосвязь. Сама сцена мученичества построена на контрасте между грубой силой, торжествующей лишь мнимую победу, и духовной и этической идеальностью. В период Высокого Возрождения сцены мученичества изображались редко. Они противоречили представлению о том спокойном бытии, в котором физические и духовные силы обретают гармоническое равновесие. Если у Микеланджело в отдельных фигурах эти силы и вступают в конфликт между собой, то здесь подобное противопоставление принимает иной облик и поднимается до уровня драматического противоборства между грубой толпой и отдельной личностью, воплощающей определенные этические принципы. Благодаря этому становится понятной растущая популярность подобных сцен. В этой драматизации событий таились в то же время два момента, имевшие большое значение для будущего: 1. Чрезвычайно резкое разграничение реалистического и идеального начал. Первое из них, знаменовавшее изображение человека и физических и духовных жизненных коллизий в их реальной данности, постоянно оттеснялось на задний план в процессе эволюции эпохи Возрождения; теперь же оно вновь обретает право на существование пусть даже и не в качестве всеобщей нормы мировоззрения, как на Севере, а в качестве средства усугубления идеального начала, его антитезы и земного фона. 2. В соответствии с этим

* «Вот вижу я небеса разверзшиеся и Сына Человеческого одесную Господа» (лат.).

и идеальным персонажам также присуща иная природа, чем в искусстве предшествующего периода. Речь здесь идет не только о телесном совершенстве (оно было само собой разумеющимся условием), но — в такой же точно степени — и о психическом моменте: толпа одержима животными инстинктами, святые же преисполнены силы чувств, чуждых всему земному, — силы, которая становится отныне подлинной духовной сутью изображения и которая в первую очередь и должна захватить зрителя.

Таким образом, школа Рафаэля во многих отношениях знаменовала собой пролог к грядущим событиям. Можно было бы сказать: вероятно, развитие творчества Рафаэля, проживи он дольше, протекало бы так же, как и у его учеников; и когда во второй половине XVI столетия (и — с таким же постоянством — много позже) Рафаэля называли основоположником нового искусства, то, в конце концов, подразумевали того художника, который продолжал существовать лишь в произведениях своих учеников.

Джулио Романо. Мученичество святого Стефана, ок. 1521. Фрагмент. Генуя, церковь Сан Стефано



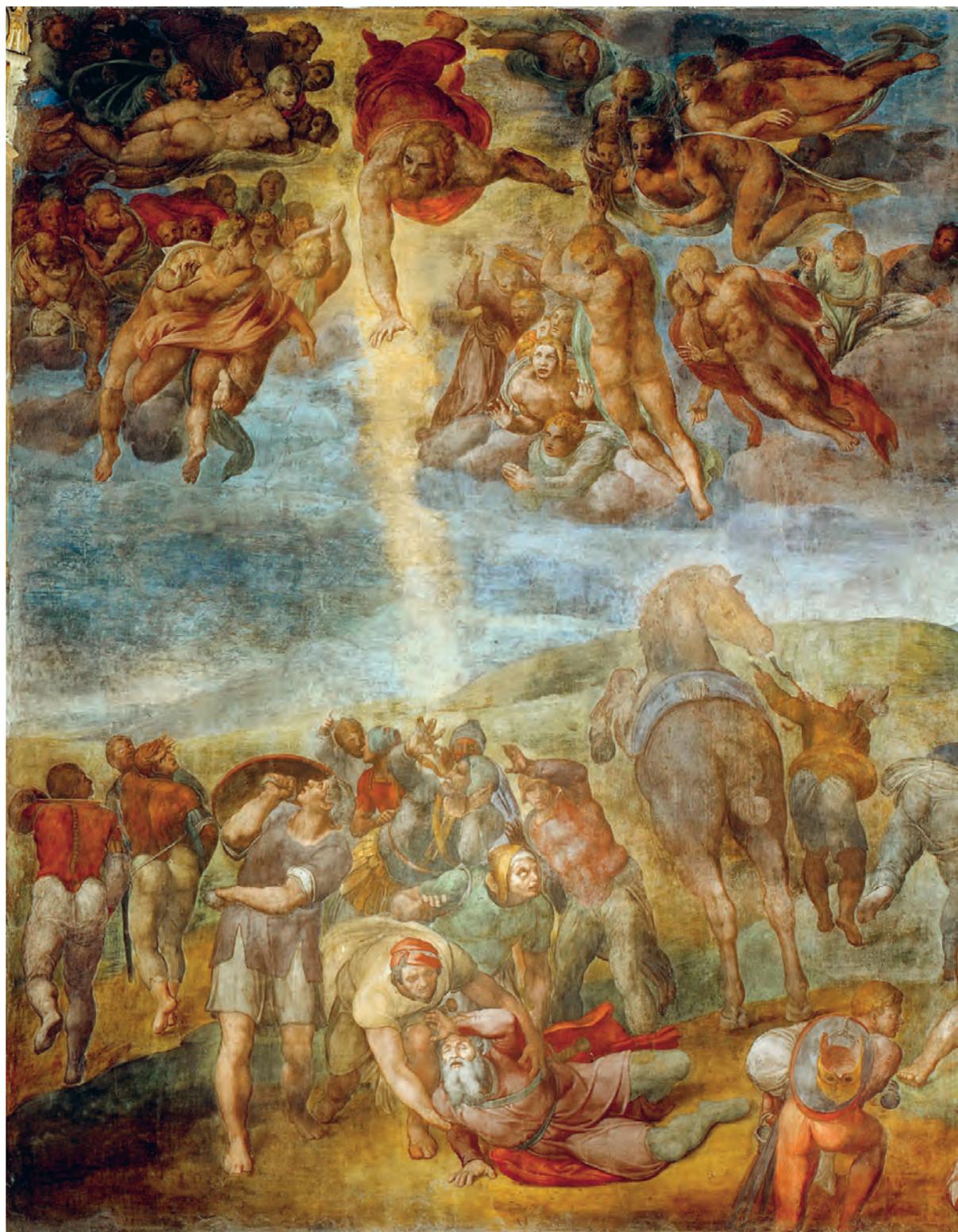
2. Поздний стиль Микеланджело



Микеланджело Буонарроти.
Картон для фрески «Распятие
святого Петра», 1545–1550.
Лондонская национальная галерея

Второй источник искусства маньеризма таился в творчестве Микеланджело и его учеников, — речь здесь идет о создателе «Страшного суда»; фресок в капелле Паолина, скульптур и рисунков последнего периода его жизни, а не плафона Сикстинской капеллы и капеллы Медичи. О «Страшном суде» мы уже говорили. Его огромное значение прежде всего заключалось в том, что в этой колоссальной фреске искусству были дарованы совершенно новые масштабы: 1. Античность как источник формальных решений оказывается здесь окончательно побежденной. Что могла бы она предложить искусству после этого произведения? 2. Преодоление всякой временной и локальной обусловленности. Если и раньше в отдельных фигурах Микеланджело противопоставлял реальной действительности человеческие типы (которые, казалось, были обязаны своим происхождением иному, более могущественному миру), здесь он изображает сам этот мир, игнорируя границы эмпирического бытия: то, что происходит здесь, увидено и запечатлено *sub specie aeternitatis*^{*}, во времени и в вечности. Благодаря этому была утверждена также новая концепция пространства. Пространство здесь уже не ограниченное, материальное явление (как в предшествующих произведениях флорентийской и римской школ), а также и не простой оптический эффект (как у венецианских художников), но исключительно лишь неизмеримая по самой своей сути и не поддающаяся никакому художественному воплощению антитеза ма-

* С точки зрения вечности (лат.).



Микеланджело Буонафротти.
Обращение святого Павла, 1545–1550.
Ватикан, капелла Паолина



териального начала, которая может быть распознана только благодаря объемному развитию тел, благодаря их движениям. 3. Новое представление о роке, которому подвластно здесь всякое бытие. Можно было бы сравнить эту сцену Судного дня с устрашающим видением: то, что некогда эпически и в духе Средневековья измыслил и перенес в царство мертвых Данте, предстает здесь перед нами в качестве извечной трагедии человечества, сконцентрированной в одном-единственном драматическом событии. В многочисленных отдельных сценах персонажи фрески с нечеловеческой энергией борются за свою судьбу, однако надо всеми эпизодами возвышается нечто высшее, неизбежное: сила, которой должны подчиниться все эти гиганты, подобно пыли, развеянной по ветру, — сила, решающая их участь и заставляющая их слиться в едином вопле отчаявшейся души.

Подобное произведение не могло побудить современников состязаться с его подавляющим величием; однако вскоре оно стало неисчерпаемым источником не только формальных решений, но и нового стиля — и нового настроения, которое начало вытеснять отовсюду любое другое. С момента создания «Страшного суда» все итальянское искусство проникается микеланджеловским духом, и это отражается не только на отдельных формах, но и на всем мышлении, усваивающем как новое представление об идеальном вневременном, пространственно всеприемлемом начале, так и неслыханную доселе духовную патетику. Когда говорят, что Микеланджело стал судьбой итальянского искусства, то ни одно из его произведений не подтверждает справедливость подобного утверждения так, как «Страшный суд»; и если мы хотим исчерпывающе изобразить воздействие этой фрески, то должны перечислить все произведения, возникшие в Италии (а частично также и севернее Альп) в период между созданием «Страшного суда» и завершением эпохи барокко.

Не меньшее влияние на судьбы живописи итальянского маньеризма оказали две другие фрески, которые Микеланджело выполнил примерно десять лет спустя, в 1542–1549 годах: большие фрески в капелле Паолина. Поразительно, как мало внимания уделяли исследователи этим произведениям Микеланджело, знаменующим его прощание с живописью.

Не только в общих обзорах истории искусства, но и в специальных работах мы встретим лишь упоминания о фресках капеллы Паолина, хотя для следовавших за Микеланджело поколений они обладали значением парадигмы. Подобное пренебрежение объясняется, по-видимому, их необычной композицией, к анализу которой не знали как приступить. Попробуйте, например, описать «Обращение Павла», словно бы речь идет о какой-нибудь фреске времен Рафаэля, то есть приблизительно в таком духе: «На фоне широко раскинувшегося пейзажа изображен караван путников, которые поднялись на плато, чтобы продолжать свой путь по направлению к городу, виднеющемуся справа вверху в отдалении. В это мгновение в небесах предстает Христос в сопровождении ангелов; явление Божества ослепляет предводителя каравана Павла и вызывает величайшее замешательство у его спутников. Необыкновенно прекрасно то, как запечатлено это замешательство в отдельных фигурах: блестящий пример исконно присущего художнику умения изображать персонажи в различных позах и движениях» — и так далее. Довольно быстро придется осознать, что подобное описание никуда не годится и явным образом граничит с бессмыслицей. Прежде всего — пейзаж. Разве он не играет здесь второстепенную роль? Происходит это потому, что он никоим образом не охарактеризован не только в деталях, но и в своем отношении к фигурам, то есть как пространственный фактор. Если не принимать в расчет фигур, пейзаж предстанет перед нами в своих нормальных пропорциях, словно в произведении какого-нибудь художника эпохи кватроченто; если же рассматривать его в совокупности с фигурами, то создается впечатление диспропорции, словно речь идет о средневековой или джоттовской фреске. Но подобное явление знаменует собой не что иное, как то, что пейзаж здесь выступает отнюдь не в качестве исходного импульса живописной идеи или неотъемлемого его компонента, но является лишь добавочной разъясняющей деталью и что, собственно, пространственное событие находит выражение с помощью одних только фигур. Эта фигурная композиция оказывается, конечно, совершенно поразительной. По содержанию она распадается на две части: на земную и на призрачно небесную. В земной сцене фигуры размещены на не-



Микеланджело Буонафротти.
Обращение святого Павла, 1545–1550.
Фрагмент. Ватикан, капелла Паолина



глубокой площадке, в небесной же сцене они — в отличие от применявшегося обычно способа изображения подобных явлений, когда фигуры проецируются в глубь безграничного пространства в ракурсах и с интервалами, позволяющими измерять дистанцию, — предстают перед нами теснящимися друг к другу в одной-единственной плоскости словно падающий занавес, почти расторгнувшими (в ренессансном понимании) связь с пространством и напоминающими изображения небесных явлений в раннехристианском и средневековом искусстве. Была однажды сделана попытка объяснить своеобразие композиции фрески рельефоподобным характером изображения, но при этом, разумеется, не была схвачена ее суть, ибо речь здесь идет отнюдь не о подобии некоего рельефного монтажа на фоне задней плоскости, но, напротив, о неслыханном пространственном воздействии, которое, конечно, не может быть измерено посредством масштабов перспективы, поддающихся исчислению. Композиция здесь распадается на отдельные фигуры и группы фигур, которые благодаря своему объемному воздействию и центробежным силам, чьим наглядным воплощением они являются, наполнены неслыханным пространственным напряжением. Здесь нет никаких пространственных кулис, которые были бы расставлены в некой последовательности, — здесь запечатлена воплощенная динамика пространства, динамика рефлекса «пространства в себе», возвышающаяся над любыми натуралистическими попытками ограничения и измерения. Если в нижней сцене пространство все же может быть еще познано людьми, то вверху, в видении, оно преображено в нечто непознаваемое: в этой бесконечности растворяются все масштабы, ибо здесь миллионы лет — минута, а расстояния, с которыми нечего сопоставить на земле, — точка; здесь теряют смысл понятия «близь» и «даль», вместо эмпирического опыта предстает нечто не контролируемое им: чудо, видение. В этом и кроется исходный момент духовного содержания фрески. Середина нижней сцены, с которой обычно начинается созерцание фресок, пуста; здесь изображена лишь галопирующая лошадь, сбросившая всадника, — создается такое впечатление, словно бы в это место ударила молния, разогнавшая путников по обе стороны дороги. Следуя за жестами отдельных персонажей, взгляд зрителя направляется

ввысь, туда, где появляется Христос, окруженный ангелами — не ореолом прекрасных крылатых фигур, но группой молодых мужей, кажущихся устремленными в поклонении и мольбе к разгневанному Божеству. Христос этот — не выносящий приговор Богочеловек Судного дня, но некий принцип, некая фигура, одно появление которой приводит в ужас спутников Павла и опрокидывает некоторых из них на землю, некая магическая сила, от которой каждый в отдельности ищет спасения и из-за которой меркнет свет в глазах у их предводителя. Изогнувшийся в дугу, как бы парализованный, беспомощно лежит могучий муж внизу, почти на одной оси с этой фигурой Божества, отделенный от него акцентированной пространственной паузой, и, однако, благодаря сопоставлению по вертикали сочетающийся с ним: мертвая и живая субстанции. В этом контрапосте смутно ощущается, что событие еще не завершилось, что между обоими полюсами разыгрывается борьба, которая приведет к внутреннему возрождению, к духовному воскресению ослепленного. Мы могли бы суммировать значение этой фрески следующим образом: здесь земному материальному миру противопоставляется в качестве антитезы и некоего более высокого начала мир метафизического бытия.

Возможно, что еще большим значением обладает парное к нему произведение, «Распятие апостола Петра», фреска, в которой исчезает всякий след предшествующих воззрений Микеланджело на религиозную живопись (здесь не найти ни одного традиционного момента ни в эмоциональном содержании, ни в композиционных принципах) и о которой нельзя даже сказать, что религиозный сюжет служит лишь предлогом для художественного изображения фигур. Изобилие динамических тел и форм отнюдь не было здесь конечной целью художника, он даже явственно пренебрегает этим в некоторых случаях и нигде не достигает высот «Страшного суда». Группа всадников слева или женщин внизу справа — какое обилие мотивов воплотил бы здесь Микеланджело прежних лет! Здесь же он довольствуется почти нерасчлененной массой. Какой бессвязной, неорганизованной, произвольной представляется композиция фрески, — словно бы Микеланджело совершенно необдуманно, руководствуясь лишь мгновенным побуждением, заполнял пло-



Микеланджело Буонафротти.
Распятие святого Петра, 1545–1550.
Ватикан, капелла Паолона



скость фрески фигурами! Как мало убедительна ситуация сцены: фигуры кажутся расположенными не друг за другом, а одна над другой — так, словно бы действие разыгрывается на отвесном склоне, конфигурация которого совершенно неясна. Поразительно еще и то, что здесь не соблюдается даже единство пропорций — достаточно сравнить хотя бы упоминавшуюся уже группу женщин с фигурой стоящего рядом мужчины. А затем — краски: Микеланджело, правда, никогда не прибегал к их изобилию, ибо рисунок и моделировка были для него всем, — но здесь он ограничивается грязно-серыми тонами. Действительно ли все это было симптомом старческой слабости, как предполагают иногда? Сам Микеланджело, когда он в семидесятипятилетнем возрасте закончил роспись капеллы Паолона, вынужден был сказать, что фресковая живопись не для старых людей. Однако упадок сил мог бы объяснить в лучшем случае частные недостатки, но не своеобразный общий замысел. А здесь он ни в коем случае не является более слабым повторением прежних композиций художника, ибо совершенно нов. Самое поразительное во фреске — это отказ от всякой попытки сконструировать сцену как целостную пространственную и событийную совокупность, то есть отказ от того, что со времен Джотто было в итальянской живописи нерушимым заветом для любого изображения на библейские сюжеты. Живописная идея мыслилась не иначе как при условии наличия определенной точки наблюдения, исходя из которой событие и сцена, на которой оно разыгрывается, последовательно изображались как некое единство. Простирающаяся в глубь изображения поверхность земли, стоящие на ней фигуры, их уменьшение в размерах, усиливающееся по мере удаления, их соразмерность, а позднее и их сочетание с колористическим явлением и атмосферой — все это должно было пробуждать у зрителя впечатление увиденного во всей его целостности участка окружающего мира. Это основное требование, утвердившееся во всей итальянской и северной живописи с XIV столетия, и игнорировал Микеланджело, объединив в одной композиции различные моменты события, разделенные по времени и месту. Старые мастера пытались локализовать событие — как это сделал, например, Мазаччо в известной алтарной пределле «Распятие апостола Петра»

Микеланджело Буонафротти.
Распятие святого Петра, 1545–1550.
Фрагмент. Ватикан, капелла Паолона



Мазаччо. Распятие святого Петра, 1426. Берлинская картинная галерея



(Берлинская галерея) посредством изображения пирамиды Цестия, в окрестностях которой, согласно житию, совершилось мученичество. Декорация, изображенная Микеланджело, менее всего напоминает окрестности Рима, это — безрадостная пустыня, в которой нет никаких следов растительности или дела рук человеческих: ничто здесь не указывает на стремление художника к локальной точности или к исторической верности. Речь идет о чем-то общечеловеческом, как и в прежних произведениях Микеланджело, только в «Распятии апостола Петра» он продвигается еще дальше по этому пути. Он представляет себе событие, происходящее в печальном уединении на некой возвышенности. Сюда приводят святого, сопровождаемого конными и пешими воинами под командой офицера; к ним присоединяются друзья и ученики князя апостолов. Процессия достигла места казни; офицер отдает приказы, Петр пригвожден к кресту, — и уже вырыта яма, в которой начинают устанавливать крест. Исполненные скорбью и состраданием, смотрят на это единомышленники казнимого; подходят и уходят прохожие, опечаленные зрелищем, открывшимся на их пути. Быть может, рассказ жития претворялся в воображении Микеланджело в подобную смену картин, однако он не отобрал из нее отдельной сцены, как поступил бы художник эпохи Возрождения, и не изобразил ее в виде непрерывно развивающегося во времени единого события, как средневековый художник, а объединил различные разобщенные моменты в некой диораме, расположив их бок о бок и друг над другом:

солдат, взбирающихся на гору, офицера с сопровождающими его всадниками, воздвижение креста, женщин, которые жмутся друг к другу, словно испуганные овцы, и с глубоким волнением взирают на казнь, группу юношей, охваченных величайшим возбуждением, и прохожих, являющихся как бы резонатором ужасного события. Пейзаж объединяет эти моменты; его назначение — содействовать установлению связи между ними, а не характеризовать природу; лишь на заднем плане он обретает самостоятельное значение в качестве эмоционального элемента. Это — обрамление, сближающее различные этапы духовного переживания события. Во всем этом проявляется композиционный принцип, вызывающий в нашей памяти средневековые фрески; вероятно, Микеланджело внимательно изучал аналогичные изображения в погибших циклах росписей старой базилики Святого Петра или церкви Сан Паоло фуори ле Мура; однако применение этого принципа оказывается здесь совершенно иным, чем в раннехристианском искусстве. Прежде подобная расстановка была обусловлена доминирующим положением дидактических задач искусства: игнорируя временное и пространственное единство, отдельные сцены и фигуры покрывали плоскости подобно иероглифическим письменам, — у Микеланджело же речь идет о некоем комплексе живописных представлений, которые побуждают воображение художника к овеществленной деятельности и которые делают и сохраняют основными элементами композиции образы, внезапно возникающие, если так можно выразиться, из ничего. Современники Микеланджело много спорили о правомерности фигур, пересеченных нижним обрамлением фрески. Сегодня их рассматривают как средство усиления пространственной иллюзии, хотя об этом не может быть и речи, ибо таковая здесь отсутствует. Появление этих фигур объясняется, скорее, независимостью подобных изображений, порожденных воображением, от объективного, пространственно и композиционно замкнутого единства: дальнейший шаг в отречении от следования натуре. На смену внешнему правдоподобию приходит внутренняя, прочувствованная в душе истина, проявляющаяся при этом не только в отказе от объективных пространственных связей, но и во всем том, что фреска сообщает зрителю.

*Микеланджело Буонафротти.
Распятие святого Петра,
1545–1550. Фрагмент. Ватикан,
капелла Паолина*





Микеланджело Буонарроти.
Распятие святого Петра,
1545–1550. Фрагмент. Ватикан,
капелла Паолина

При размещении отдельных групп Микеланджело избирает ту же схему, что и в «Страшном суде»: арка, образованная поднимающимися слева и опускающимися справа фигурами. В эту арку, точно клин, вдвинут сверху треугольник; там, где арка и треугольник пересекаются, изображен центральный эпизод — сцена, образующая вращающуюся ось композиции. Шесть мужчин, по трое с каждой стороны, заняты тем, что устанавливают крест с распятым на нем апостолом. Если учесть также и стоящего рядом с ними юношу, который играет важную роль в сюжете всей фрески и которого мы можем назвать «оратором», то эта сцена воздвижения креста образует грандиозную свободную пластическую группу в том духе, в каком эллинистическое искусство позднего периода пыталось разрешить пластическую проблему посредством «Фарнезского быка». Эта группа является формальным средоточием фрески; формы и движения здесь вступают во всевозможные сочетания между собой, а метод их усугубления вызывает в памяти прежнего Микеланджело, статуи которого были обусловлены стремлением извлечь из блока заданной формы максимально пластичный образ. Но и духовное средоточие также находится здесь, и при этом, как ни странно, оно выражено не фигурой Петра — он уже покончил счеты с жизнью и знаменует собой лишь предлог для воплощения разыгрывающейся духовной ситуации, — но тем юношей, которого мы назвали «оратором».

Чтобы оценить значение этого персонажа, мы должны рассмотреть фигуры, находящиеся по обе стороны от центральной группы. Они распадаются на два лагеря, разделенные фигурой оратора. Левый лагерь образуют виновники убийства: воплощение активной силы, компактная масса. Справа же мы видим такую же массу расчлененной на отдельные фигуры, которые обладают удивительно цельным контуром и на которые падает тень. Они знаменуют собой антитезу по отношению к фигурам левой части: они воплощают не действия, но мысли и чувства, представленные здесь во множестве оттенков. Наверху, в группе, вступившей на гору, — диалог между женщиной и шагающим рядом с ней гигантом: робкий вопрос и взволнованный ответ; между ними — застывшее лицо старика, который воздерживается от речей, и как противопоставление ему — юноша справа от гиганта,

охваченный величайшим возбуждением. Ниже — группа женщин с опущенными головами: тихо сетующий хор; еще ниже — мужчина зрелых лет со скрещенными руками, торопливо проходящий мимо места казни и погруженный в глубокое раздумье, — удивительный образ, кажущийся олицетворением созерцательности. У его ног слеза — четыре женщины: одна с болезненно искажившимися чертами лица, вторая со сжатыми кулаками, третья с поднятым пальцем, как бы призывающая четвертую к осторожности. И наверху, вокруг оратора, мы также обнаруживаем галерею лиц, прекрасных по своей выразительности. Сами палачи справа от креста кажутся лишь подневольными исполнителями своих обязанностей.

Так оба лагеря воплощают два мира: мир деятельной жизни и материи — и мир угнетенных и страдающих, мир чувств и мыслей. Представителем страдающих и мыслящих выступает оратор, — и это не чье-либо поручение, но внутренний импульс: он является подлинным героем всего повествования. Он намеревается обратиться к предводителю солдат; друзья удерживают его и призывают к благоразумию, однако он будет говорить об убийстве, которое совершилось здесь. Офицер еще не замечает происходящего, но и он и все насильники должны будут услышать слова осуждения, ибо речь идет не с том или другом человеке, а об идее, победа которой близится так же, как и наступление зари, занимающейся здесь на горизонте.

Таким образом, эта последняя фреска Микеланджело, подобно куполу собора Святого Петра, знаменует собой новый рубеж, новый решительный поворот в его творчестве. То, что давно уже подготавливалось ходом процесса духовной эволюции Микеланджело, привело также и к изменениям в сфере изобразительных искусств, выразившимся в окончательном отказе от идеалов его юности. На смену объективному, пребывающему вне человека содержанию, на смену наблюдениям над природой или идеализации природы приходит живописное воплощение субъективного художественного переживания, воспринимаемое как высший закон: отныне Микеланджело пытается изобразить не событие, каким оно было или каким оно может быть инсценировано им наиболее эффектно в художественном отношении, но ту ценность, к которой испытывает влечение его духовный



Микеланджело Буонарроти.
Распятие святого Петра,
1545–1550. Фрагмент. Ватикан,
капелла Паолина

мир. Это новое понимание должно было обусловить также и новое содержание проблемы формы, что можно наблюдать уже в «Распятии апостола Петра». В пластичной центральной группе и в отдельных фигурах левой части фрески еще проявляется старый стиль: мы видим здесь тела, которые изображены в состоянии внешнего аффекта, в сложных динамических позах, с напряженными мускулами и которые композиционно совмещены между собой благодаря использованию выразительных контрапостов или массивной телесности. В правой же части, напротив, — отчетливо бросающееся в глаза упрощение: почти вписывающиеся в форму столба фигуры, у которых детальная моделировка вынуждена уступить место элементарным формам, обязанным своим возникновением скорее концентрации духовных представлений, чем наблюдениям над природой, и которые ведут к принципиально новому характеру формообразования.

В течение тех пятнадцати лет, которые суждено еще было прожить Микеланджело после завершения фресок капеллы Паолина, он не создал ни одного крупного произведения. О причинах этого он сам пишет в волнующем сонете:

Прервется скоро дней моих теченье,
Челнок мой утлый ближе с каждым днем
К той гавани, где мы ответ даем
За добрые и скорбные свершенья.

Я знаю ныне, как воображенье,
Искусство сделав неким божеством,
Сжигает разум суетным огнем,
Рождая пагубные заблужденья.

Что мне теперь мечты любви земной,
Коль близость двух смертей мне всюду мнится?
К одной — готов, второй хочу бежать я.

Резец и кисть не принесут покой,
Когда душа к святой любви стремится,
Что на кресте раскрыла нам объятья*.

Итак, все его творчество, отданное прославлению земных жизненных сил, кажется ему теперь за-

* Перевод Л. М. Цывьяна.

блуждением, от которого он отрекается, чтобы посвятить остаток своей жизни помыслам о душе. То, что подразумевается здесь, становится понятным нам благодаря рассмотрению произведений, созданных Микеланджело в этот последний период его жизни — ведь процитированный сонет свидетельствует об отказе не от всякого искусства, но лишь от того, которое руководило им на протяжении полувека. В это время Микеланджело занимают совершенно непривычные для него темы: «Распятие», которое он первоначально собирался написать для Виттории Колонна, «Благовещение», назначение которого нам неизвестно, и «Снятие с креста», которое он хотел создать для своей собственной гробницы. Посмотрим же на это последнее произведение Микеланджело! Оно состоит из четырех фигур: Мария сидит на каменной глыбе и поднимает покоящееся на ее правом колене тело мертвого сына, словно бы желая показать миру страдальца и спасителя. В этом ей помогают Мария Магдалина и бородатый старец, который правой рукой держит Христа за руку, а левой обнимает Марию.

Тема «Пьеты» занимала Микеланджело на протяжении двух фаз его жизни: в юности и в старости. Юношеское произведение, знаменитая группа в соборе Святого Петра, лишь во вторую очередь обусловлено эмоциональным содержанием, характерным для подобных изображений, — о нем говорят только склоненная голова и жест руки Марии. Главная же задача, которую ставил тогда перед собой Микеланджело, состояла, по словам Вёльфлина, в сочетании в единой группе двух тел в натуральную величину. Эту проблему Микеланджело разрешает так, как не смог бы ни один из тогдашних скульпторов: здесь все — поворот и вращение, тела без малейшего напряжения сочетаются друг с другом в формах и линиях пленительной красоты, в едином созвучии с тихой сдержанной скорбью, которой овевана вся группа. Подобная тихая элегическая тема не соответствовала тому, что занимало Микеланджело в зрелую пору его жизни: конфликтам между физическим и духовным миром, выраженным с величайшей интенсивностью.

Характер дальнейшего развития этой темы под влиянием зрелого стиля Микеланджело может быть, кстати, уяснен нами на примере возникшей в двадцатых годах картины Себастьяно дель Пьомо



Микеланджело Буонафротти.
Распятие Христа, 1538—1545.
Лондон, Британский музей



Микеланджело Буонафротти.
Распятие Христа, ок. 1547.
Нью-Йорк, музей Моргана

Микеланджело Буонафротти.
Пьета, ок. 1547—1555. Флоренция,
музей Опера дель Дуомо



бо, ученика Микеланджело и — после смерти Рафаэля — наиболее одаренного римского художника тех лет. В юности Себастьяно дель Пьомбо находился под влиянием Джорджоне и Тициана; в Риме он всецело примкнул к Микеланджело, о чем свидетельствует и эта картина. Лежащее на белом полотне тело Христа еще восходит к венецианскому прошлому художника, об этом же, по существу, свидетельствует и колористическая проблема — подобным образом Джорджоне написал на фоне пейзажа нагую Венеру, лежащую на белой ткани; венецианским по характеру является также прочувствованный ночной пейзаж с луной. Однако Мадонна здесь — сестра сивилл плафона Сикстинской капеллы: не девически хрупкая фигура из «Пьеты» в соборе Святого Петра, но христианская Ниобея с мощными формами, напоминающая благодаря этому и другие произведения Микеланджело второго периода, — так что неподвижное массивное тело и неистовствующие в глубинах души эмоции выступают как антитезы, как противопоставленные друг другу силы, причем перевес оказывается на стороне эмоций. Нечто подобное, возможно, изобразил бы и сам Микеланджело, если бы он написал или высек в этот период фигуру Мадонны для «Пьеты»: воплощение величия и патетики, основывающееся на усугублении форм тела, на раскрепощении духовной жизни и на конфликте между бушующими чувствами и внешним покоем.

В отношении поздней «Пьеты» можно было бы предположить вначале, что для Микеланджело суть здесь состояла в том, чтобы еще раз, расширив скульптурную группу до четырех фигур, приняться за решение художественной проблемы времен своей юности, исходя при этом из новых предпосылок. Однако здесь не может быть и речи о гармоничном созвучии отдельных форм. Блокообразная масса, из которой скульптор с лихорадочной поспешностью извлек на свет формы, — таково общее впечатление от группы. Слова эти следует понимать буквально; ибо хотя Микеланджело и создавал, вероятно, эскиз для своей ра-



Себастьяно дель Пьомбо.
Пьета, 1516–1517.
Витербо, Городской музей



Джорджоне. Спящая Венера, 1510.
Дрезден, Галерея старых мастеров

боты, но затем откладывал его в сторону и прямо вырубал фигуры из гигантской глыбы, причем, по словам одного из его современников, неистовство, с которым он трудился, постоянно вызывало страх за то, что произведение его вот-вот разлетится вдребезги. Вторая «Пьета» Микеланджело обнаруживает разительное несходство с произведениями, возникшими не только в пору юности скульптора, но и в средний период его творчества. Стремление к мощным порывам движений, сильным контрапостам, сверхчеловеческим формам — одним словом, к изображению раскованных сил — сменяется воплощением простой человечности и лирического покоя. Этот покой иного характера, чем в юношеской «Пьете». Он обусловлен не равновесием между нагрузкой и опорой, нашедшим выражение в прекраснейшей, кристально чистой убедительной ясности и в захватывающем благозвучии линий. Не Мадонна, но мертвый Христос (то, как он приподнят здесь, соответствует, скорее, традициям треченто и раннего кватроченто) является главной фигурой поздней группы: не сладостная ноша, но Сын Божий, Спаситель и Заступник, умерший за человечество. В этой фигуре все словно бы надломлено: склоняется набок голова, свисают руки, подгибаются колени. Христос и Мария тесно прижаты друг к другу, мертвый и живая образуют единство; физическая мука, перенесенная Божественным Страдальцем, и душевная боль матери сливаются в двойном созвучии вертикальных осей в едином выражении трагедии, послужившей спасению человечества. Подобно «оратору» во фреске «Распятие апостола Петра», возвышается здесь старец над группой, — он обнимает и поддерживает ее обеими руками и с глубокой проникновенностью обращает на нее сверху свой затуманенный взор. Случайность ли то, что черты его лица напоминают Микеланджело — того Микеланджело, который в старости устремился к «любви, что на кресте раскрыла нам объятья»? Человек, завершающий свой жизненный путь, с лицом, изборожденным глубокими морщинами — следами житейских борений, задумчивый и смиренный, он показывает людям то, в чем обрел свою последнюю опору и надежду: Божественную жертву, погибшую на кресте во имя спасения человечества. Он стоит склонившийся, но не сгорбленный; общие контуры группы не поднимаются ввысь к его фигуре, но



*Микеланджело Буонафротти.
Пьета, ок. 1538. Бостон, музей
Изабеллы Стюарт Гарднер*

опускаются с нее к могиле, которая вскоре должна будет принять и его. Подобное ниспадание форм является, пожалуй, главным источником захватывающего воздействия этого воплощения погребального плача.

Микеланджело не был доволен своей работой, — мы, вероятно, сможем понять причину этого, детально рассмотрев проявившиеся здесь противоречия. Во-первых, фигура Марии Магдалины выступает в качестве более или менее нейтральной приставки, характер которой не совсем согласуется с цельностью и величественностью воздействия остальных трех фигур. Однако еще сильнее ощущается разлад в трактовке при сравнении фигуры Христа с двумя другими. Фигуры эти словно бы монолитны — исчезает внешнее изобилие форм, великолепные драпировки сменяются простыми, скупой расчлененными плоскостями, позволяющими выявить основную кубическую форму; при изображении голов скульптор также ограничивается лишь самыми необходимыми средствами выражения. Тело Христа, напротив, словно бы выполнено с модели, здесь еще господствует прежняя радость от овладения формами, от обилия деталей их моделировки: для этой проблемы Микеланджело не нашел пока никакого нового решения. И тогда в порыве гнева он взялся за молоток и разбил на куски работу, не принесшую ему удовлетворения. Один из учеников Микеланджело, скульптор Тиберио Кальканьи, восстановил впоследствии группу из обломков. В эпоху барокко это произведение было выставлено во Флорентийском соборе.

Стремясь найти удовлетворительное решение проблемы, Микеланджело избрал для последующей «Пьеты» такой сюжетный мотив, который позволил ему изобразить нагое тело мертвого Христа изолированным: «Распятие». Ни к одному из произведений Микеланджело не относится столько сохранившихся набросков, как к этому, — волнующая галерея, наглядно показывающая нам борьбу старого мастера за новые свершения в сфере, суверенным властителем которой он был общепризнан. Я демонстрирую набросок, замыкающий, по-видимому, всю череду. Здесь только три фигуры: распятый Иисус, Мария и Иоанн, изображенные в самом простом композиционном соотношении, — так, как было принято в эпоху Средневековья. Все остальное исчезло: пейзаж, исторические аксессуары, драматизм действия, различ-



Микеланджело Буонафротти.
Пьета, ок. 1547–1555. Фрагмент.
Флоренция, музей Опера дель Дуомо

Микеланджело Буонарроти.
Пьета, ок. 1547–1555. Флоренция,
музей Опера дель Дуомо



ные дополнительные эпизоды; три персонажа выражают все. Но и по своему изобразительному языку они коренным образом отличаются от всего того, что Микеланджело создал в пору своей юности и зрелости. Особенно отчетливо проявляется это в фигуре Христа: формы здесь редуцированы и должны скорее смутно угадываться, чем рассматриваться. Исчезают динамические линии, сложные повороты рук и ног: перед нами — спокойно висящее тело, которое покинула жизнь, превратив его в мертвую массу. Не идеализированное совершенство, но возникшее исключительно в глубинах сознания представление о мертвом теле, о его претворении в духовном плане. Это относится и к двум другим фигурам. Столбовобразная замкнутость фигур, которую мы наблюдали уже во фреске «Распятие апостола Петра», сочетается здесь с минимумом физической динамики. Лаконична и пластическая характеристика, представляющая собой фиксацию не наблюдений, приходящих извне и объединяющихся с пластической сердцевиной, но самой этой сердцевины, пробивающейся изнутри вовне в тяжелой и упорной борьбе за обретение формы и выражения. Не соперничество с природой, но отражение художественного творческого акта, в ходе которого неоформленная масса, подобно какой-либо идее, зародившейся в человеческом сознании, медленно обретает облик. Под стать этому и эмоции: не громкие, не патетические, не показательные, но скованные и давящие, точно кошмар, который овладел всем существом человека и который, однако, художник может лишь наметить, но не воплотить со всей наглядностью.

После того как Микеланджело столь далеко продвинулся по этому пути, он еще раз взялся за тему «Пьета»: в «Пьета Ронданини», которая является его последним произведением и состоит всего из двух фигур — выпрямившейся во весь рост Мадонны и тела мертвого Христа, поддерживаемого ею перед собой. Мы видим здесь лишь едва расчлененную массу двух непомерно вытянутых тел; однако где и когда облик мертвого Божества был изображен более потрясающим, а материнская скорбь — более мучительной и гнетущей? Та цель, к которой стремился Микеланджело со времен «Распятия апостола Петра», достигнута здесь в полном объеме: совершенное единство материальной формы и духовного содержания, тела

и чувств, причем оба эти элемента представляют собой чистое выражение чувств, зародившихся в глубинах человеческой души.

Школы Микеланджело — в том смысле, в каком мы говорили о школе Рафаэля, подразумевая круг учеников, выросших в мастерской художника, воспитанных им и сумевших после смерти учителя продолжить его дело, — такой школы не существовало. На протяжении всей своей жизни Микеланджело испытывал резкое предубеждение против работы с сотрудниками. Впрочем, они и не смогли бы следовать за ним. И если Микеланджело порой и предоставлял ученикам работу в своей мастерской, то это были совершенно незначительные подмастерья, и из них ничего впоследствии не вышло. Зато имелся круг художников, которых можно рассматривать как подражателей Микеланджело; наиболее значительным среди них — после смерти Себастьяно дель Пьомбо — был Даниэле да Вольтерра. До настоящего времени исследователи мало занимались им, однако не только это затрудняет оценку его творчества. Все эти художники фактически были не в состоянии руководствоваться последними заветами своего учителя, так что произведения их часто оказываются неоднородными.

В них сочетаются заимствования из ранних и из поздних произведений Микеланджело, а также и чуждые элементы стиля. Несмотря на это, они представляют собой чрезвычайно ценное свидетельство той новой всеобщей художественной ориентации, которая нашла свое наивысшее воплощение в творчестве Микеланджело и состояла в окончательной переоценке проблемы. Примером здесь может служить «Снятие с креста» Даниэле да Вольтерра из римской церкви Санта Тринита деи Монти, одно из главных произведений художника, созданное в 1541 году. Высказывалось предположение, что оно восходит к одному наброску Микеланджело, однако об этом не может быть и речи. Зато связь со «Страшным судом», незадолго до того открытым для обозрения, несомненна, и проявляется она не

*Даниэле да Вольтерра.
Снятие с креста, 1541. Фрагмент.
Рим, церковь Санта Тринита
деи Монти*





Даниэле да Вольтерра.
Снятие с креста, 1541.
Фрагмент. Рим, церковь Санта
Тринита деи Монти

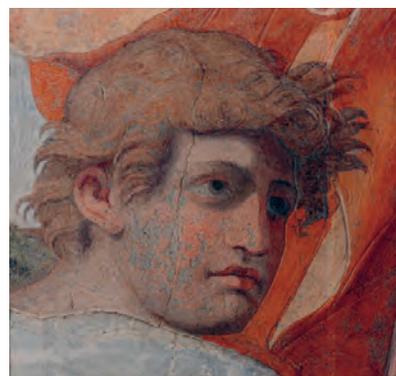
только в отдельных фигурах, но и во всей композиции, представляющей собой своего рода блистательную попытку преодолеть дуализм фигурной сцены и пространства с помощью одной лишь пространственной ценности самих пластических форм. Здесь почти полностью отсутствует задний план, — плоскость изображения совершенно заполнена фигурами, не уходящими далеко в глубь пространства, но отчетливо обнаруживающими свое рельефоподобное размещение на поверхности; этим и объясняются многочисленные пластические реминисценции, характерные для композиции произведения. И, однако, здесь создается впечатление события, не только не ограниченного посредством рельефного фона, но, напротив, свободно протекающего в пространстве. Метод, благодаря которому тела широко разворачиваются на по-

верхности, а формы вырываются вперед и отступают, как бы желая *ad oculos** продемонстрировать протяженность пространства в глубину, пробуждает иллюзию некоего участка безграничного пространства. Если уже в произведениях школы Рафаэля мы наблюдали преодоление тектонической закономерности, то подобное изображение знаменует собой дальнейший шаг на пути к окончательному растворению подобной закономерности в движении, не скованном строгой тектоникой. В этой связи можно было бы вспомнить о какой-нибудь резной работе эпохи поздней готики: все в движении, ни одной спокойной точки, — с той лишь разницей, что речь теперь идет не об одних только динамичных линиях, но в то же время и о динамичных телах. Можно понять, почему шестьдесят лет спустя произведение Даниэле да Вольтерра произвело столь глубокое впечатление на Рубенса.

Аналогичным образом трактуется и эмоциональное содержание темы. Зритель не найдет здесь ни одного спокойного фрагмента композиции, ни одной паузы в драматической динамике. Вверху — волнующая картина снятия тела мертвого Христа; внизу —

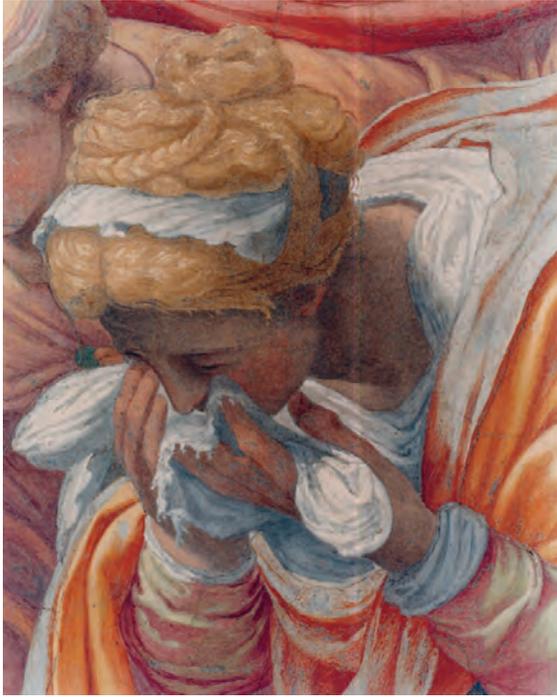
* Со всей наглядностью (*лат.*).

упавшая в обморок Мадонна, а над ней — плачущие женщины; справа — Иоанн с широко распростертыми руками: некий символ отчаяния. Это — не изолированные моменты, но и не общий аккорд; перед нами невиданное доселе суммирование эмоциональных моментов, напоминающее заключительную сцену какой-нибудь романтической трагедии: многоликое проявление власти великого горя, которое постигло человечество и которое не сконцентрировано в той или иной фигуре, но словно бы воплощает бушующую стихию мрачной раздробленности человеческого бытия. Остается, кажется, сделать всего лишь один шаг от этого фортиссимо больших аффектов к барочной концепции, — ведь все различие состоит в том, что впечатление некоего реального события, потрясающего сердца, смягчено здесь идеальным стилем фигур. В целом произведение воспринимается скорее как воспоминание о чем-то давно прошедшем, а не как совершающееся на наших глазах чувственное действие.



Даниэле да Вольтерра.
Снятие с креста, 1541. Фрагмент.
Рим, церковь Санта Тринита
деи Монти

Даниэле да Вольтерра. Снятие с креста,
1541. Рим, церковь Санта Тринита
деи Монти



Даниэле да Вольтерра.
Снятие с креста, 1541. Фрагмент.
Рим, церковь Санта Тринита
деи Монти

Следует, кроме того, отметить и возрастающий интерес к изображению событий, вселяющих ужас: явление, характерное для периодов, когда от искусства требуют возбуждающих сенсаций. Сцены мученичества становятся все популярнее и в изобилии наводняют церкви. К разряду подобных произведений относится также и созданное в начале пятидесятих годов «Избиение младенцев» Даниэле да Вольтерра. Как и в «Распятии апостола Петра» Микеланджело, здесь также используется вид сверху, восхождение композиции по наклонной плоскости, которую ученик пытается натуралистически мотивировать посредством изображения лестницы. На самой вершине слева между колоннами восседает на троне Ирод, виновник массового убийства, — вопреки библейскому рассказу, его фигура непосредственно включена в сцену избиения младенцев.

Трубачи возвещают его волю — и в соответствии с ней здесь, на ступенях лестницы, разыгрывается событие, распадающееся на отдельные эпизоды, которые образуют внизу полукруг, а вверху — замкнутый круг с пустым центром, обнаруживающий тенденцию к центробежному расширению за пределы обрамле-



Даниэле да Вольтерра.
Избиение младенцев, 1557.
Фрагмент. Флоренция,
Уффици

ния фрески. Обрамление пересекает не только архитектуру, но и действие, благодаря чему сцены, продолжение которых видно также сквозь открытую дверь на заднем плане, могут восприниматься не как замкнутое целое, но лишь как некий фрагмент гораздо более значительного и ужасающего события. Несмотря на это, фреске присущ меньший драматизм, чем «Снятию с креста», ибо с намерением потрясти зрителя посредством изображения кровавой резни здесь сочетается явственно ощущаемый нами элемент холодного артистизма. В отдельных персонажах и группах бросается в глаза подражание микеланджеловским формам и фигурам: создается такое впечатление, словно художник потому лишь обратился к подобным сценам, чтобы иметь возможность использовать эти мотивы. Аналогичное явление мы сможем вскоре наблюдать во всем итальянском, а также и в северном искусстве. Однако и в этом, несомненно, также содержался прогресс: то, что возникло некогда в качестве совокупности всех художественных ценностей, превращается отныне, словно бы лишившись своего ореола, в составную часть более широких художественных связей, наподобие того как на заре современного нам искусства



*Даниэле да Вольтерра.
Избиение младенцев, 1557.
Фрагмент. Флоренция,
Урфици*

Даниэле да Вольтерра.
Избиение младенцев. Эскиз, до 1557.
Флоренция, Уффици



рудименты импрессионизма переплетаются с новыми тенденциями. Кроме того, мы не должны забывать, что, с точки зрения современников Даниэле да Вольтерра, подобные заимствования были, разумеется, не помехой, но средством, предназначенным для усиления значимости изображения. В то же время они знаменовали собой дальнейший шаг на пути к антинатуралистической абстракции, достижение которой стало главной целью эпохи. Этим объясняется также и блеклый колорит, характерный для всех произведений школы Микеланджело; речь здесь словно бы идет не о воспроизведении жизни, а о копировании мраморных статуй.

Насколько сильным было это стремление к индифферентности и интеллектуализации, явствует и из произведений другого художника микеланджеловской школы, Баттисты Франко, например — из его «Взятия под стражу Иоанна Крестителя» в оратории Сан Джованни Деколлато в Риме. Само событие оказывается здесь второстепенной деталью, его приходится разыскивать. Большую часть изображения занимают — в качестве резонирующего фона — крупные фигуры, заимствованные из различных произведений Микеланджело. Они олицетворяют собой разнообразнейшие душевные движения — от созерцательного покоя до возбуждения. Но и другие художники, обладавшие большим воображением, чем Франко, — как,



Баттиста Франко. Взятие под стражу Иоанна Крестителя. 1541. Рим, оратория Сан Джованни Деколлато

например, высокоодаренный Якопино дель Конте, — превращают свои произведения в некое удивительное царство теней, где античные фигуры и различные микеланджеловские мотивы свободно размещаются в пространстве без всякой связи с пейзажем и друг с другом. Это — искусство, которое основывается исключительно на воображении и, отказавшись от следования природе, создает одни лишь схемы.



Якопино дель Конте. Крещение Христа, 1541. Рим, оратория Сан Джованни Деколлато

3. Тинторетто

Художники микеланджеловской школы были всего лишь боковым ответвлением от мощного ствола искусства мастера. Только один из преемников Микеланджело, оказался конгениальным ему: выходец из художественной среды с диаметрально противоположными устремлениями, но тем не менее подлинный его наследник в сфере больших живописных композиций: Тинторетто. При этом — отнюдь не с самого начала, ибо ранние его произведения созданы под влиянием Тициана и являются совершенно венецианскими по характеру. Перелом наступает внезапно, в 1548 году, когда Тинторетто пишет «Чудо святого Марка». «Первый журналист», Пьетро Аретино*, выступил по поводу этой композиции с не совсем дружелюбной критикой. То был первый звук фанфары, возвестивший о начале длительной литературной распри, в которой одна сторона выдвигала в качестве девиза Рафаэля, Античность и Тициана, а другая — Микеланджело и Тинторетто: противопоставление, кажущееся сейчас непонятным.

Картина изображает освобождение раба святым Марком. Раб должен был подвергнуться мученической смерти как христианин, но тут появляется святой и разбивает орудия пытки. Многое здесь



Тинторетто. Автопортрет,
ок. 1588. Париж, Лувр

* Литературное наследие Пьетро Аретино (1492–1556) весьма обширно; Аретино выступал как поэт, комедиограф, памфлетист, переводчик, теоретик искусства и так далее. Его сатирические выпады — как стихотворные, так и прозаические — пользовались широкой популярностью и находили читателей во всей Европе. Быстро откликнувшегося на самые различные события политической, общественной и культурной жизни своей эпохи, Аретино часто называют «отцом современной журналистики».



Тинторетто. Чудо святого Марка, 1548. Венеция, Галерея Академии

еще напоминает о предшествующем периоде венецианского искусства — не только великолепные краски, но и отдельные персонажи, воплощенные с такой чувственной, полной жизни образностью, словно бы художник привел свои модели в мастерскую прямо с городской площади. Однако композиция была неслыханно новой для Венеции. Новой была уже динамика, присущая каждой фигуре: они изображены во вращении, склоняющимися вперед и откидывающимися назад, чтобы пробудить предельно интенсивное впечатление пространственной глубины. Это же относится и ко всей композиции. И здесь господствует величайшая динамика: в передней плоскости, в той кривой, которая, скользя по фигурам зрителей между колоннами и женщины у цоколя, спускается от летящего святого к голове лежащего на земле раба, а затем поднимается по фигуре палача, показывающего разбитый молот, к встающему претору; одновременно с этим здесь воплощено и движение, направляющееся

из глубины пространства и возвращающееся обратно — от видимого в глубине картины фасада к переднему плану, к расположенным друг над другом фигурам, а затем подковообразно в глубь пространства. Подобная расстановка представляет собой полную противоположность спокойному расчленению композиции на плоскости у Тициана и напоминает микеланджеловское «Распятие апостола Петра» благодаря подковообразному размещению фигур, целиком заполняющих пространство сцены своими объемами, и обрамлению этого пространства с обеих сторон посредством расположенных друг над другом и в то же время выступающих вперед персонажей. Но и духовная концепция события близка к тому, что мы наблюдали во фресках капеллы Паолина. Действие лишено единого духовного средоточия, оно распадается на три сцены, распавшись на три части и в своем драматическом динамизме. Слева — толпа, в изумлении глядящая на лежащего на земле раба, возле которого еще хлопчут палачи, справа — возбужденный диалог между начальником палачей и претором, а в центре — сопоставление по вертикали святого и раба, как в «Обращении Павла» — Христа и Павла. Святой присутствует здесь во плоти, но он, однако, незрим для всех: это — олицетворение совершающегося чуда. Различие же по сравнению с «Распятием апостола Петра» состоит в том, что вместо протагониста («оратора») выступает сам зритель, воспринимающий все происходящее как фантастическое и чудесное событие.

«Чудо святого Марка» является первым выдающимся творением маньеризма в Венеции. Стимулом для него послужил поздний стиль Микеланджело, однако то, что для Микеланджело было итогом, для Тинторетто знаменовало лишь начало. Он закончил эту композицию на тридцатом году жизни, а поскольку затем работал еще в течение сорока шести лет, наследие его составляет чрезвычайно большое количество произведений. Можно разделить творчество Тинторетто на три периода: первый, еще чисто венецианский по характеру, длится до «Чуда святого Марка», второй продолжается до начала семидесятых годов столетия, а третий охватывает остаток жизни художника. Если мы проследим этот долгий творческий путь, то прежде всего заметим, что Тинторетто, как правило, работал для иных заказчиков, чем Тици-

ан: не для князей и королей, и даже не для республики (лишь в старости он получил большие государственные заказы), но для гильдий и — в особенности — для братств, игравших в Венеции значительную роль. Назначение этих братств определялось, с одной стороны, участием в совместных занятиях религиозными проблемами, а с другой — оказанием взаимной дружеской поддержки. Они различались между собой по принципу организации: членами братств были, например, люди одной профессии либо одного сословия, уроженцы той или иной местности, — но существовали и такие братства, которые объединяли людей разных профессий и сословий и которые могут быть названы большими клубами, возникшими на религиозной основе. Многие из них были созданы в XIII столетии, некоторые — как, например, Скуола ди Сан Марко — уже в XV столетии пользовались большим авторитетом, однако подлинный расцвет братств начался только в XVI столетии; мы не ошибемся, связав это явление с тем стремлением к углублению религиозной жизни, которое в Венеции исходило скорее снизу, чем сверху, и охватило широкие слои населения. Отличительной внешней приметой этих братств были многочисленные благотворительные учреждения, украшенные произведениями искусства. Таким образом, Тинторетто в известной степени становится любимым художником представителей средних сословий, и то, что он пишет в соответствии с их заказами, отвечает характеру и целям их объединений: лишь в виде исключения это — изображения на мифологические и аллегорические сюжеты, как правило же — древние библейские и житийные повествования, которые во времена Джотто и его преемников были основной задачей живописи, но в эпоху раннего и Высокого Возрождения (в особенности в творчестве ведущих художников) постепенно оказались вытесненными репрезентативными алтарными композициями; теперь же подобным сюжетам вновь воздает должное поистине великий художник. Это в первую очередь традиционные сцены из жизни Христа и Марии, причем чаще всего здесь встречаются изображения Тайной вечери: обстоятельство, едва ли могущее удивить нас, если мы вспомним, какое значение приобретает таинство пресуществления как раз во второй половине XVI столетия в качестве выражения мистической связи человека с Божеством.



Тинторетто. Испытание святого Антония, ок. 1577. Венеция, церковь Сан Тривазо

К числу наиболее ранних изображений этого рода принадлежит композиция в церкви Сан Тровазо, которая, судя по колориту и типам отдельных персонажей, возникла, по-видимому, не намного позднее «Чуда святого Марка». У Буркхардта в «Чичероне» можно прочесть, что священнодействие низведено у Тинторетто до уровня обыкновенной пирушки. И в самом деле, перед нами не праздничный зал, в котором должна произойти эта трапеза, но довольно бедное итальянское жилище со скромной обстановкой, — и точно так же мы видим здесь не идеальные фигуры (исключение составляет Христос), но простых людей в бедной одежде. Рассмотрим композицию. Тинторетто отказался от традиционного размещения персонажей вдоль длинной стороны стола, установленного параллельно плоскости холста (схема, которую еще сохраняет Тициан в своей «Тайной вечере», созданной

*Тинторетто. Тайная вечеря, ок. 1560.
Венеция, церковь Сан Тровазо*



в 1564 году); стол здесь стоит наискось, по диагонали, а Христос и апостолы сидят вокруг него. Изображенные во всевозможных позах крайне возбужденные апостолы в сочетании со второстепенными фигурами, интерьером и рассеянными световыми эффектами производят впечатление персонажей жанровой картины, которая воплощена художником со всеми ее локальными и временными особенностями так, словно бы речь и в самом деле идет о том, чтобы запечатлеть средствами живописи обыкновенную венецианскую пирушку в момент оживленного спора между ее участниками. Однако произведение Тинторетто бесконечно значительнее простого жанрового изображения. Христос спокойно восседает почти в самом центре, его озаряет сияние нимба. Иуда изображен под ним,



Тициан. Тайная вечеря, 1557–1564.
Мадрид, монастырь Эскориал

чуть наискось, в том вертикальном контрапосте, который был столь излюблен современниками Тинторетто; это — фигура предельной выразительной силы. Он услышал слова, возвещающие о предательстве, вскочил в величайшем замешательстве, опрокинув стул, но тотчас же обрел самообладание и, чтобы скрыть свое волнение, одной рукой схватил полупустой бокал, а другой — бутылку с вином. Но еще и нечто другое кроется в этой фигуре, лица которой мы не видим и о роли которой в разыгрываемой трагедии можем тем не менее догадаться: в этой позе скорчившегося, склонившегося вбок человека Иуда кажется нам убийцей, не знающим, должен ли он сразу наброситься на свою жертву или же уползти пока прочь, подобно побитой собаке.

Так благодаря усугублению психологического фактора в этом противопоставлении обеих фигур простая сцена обретает величие трагического события. На протяжении всего предшествующего изложения мы имели возможность указывать на стремление усугубить содержание живописного изображения в духовном плане. Тинторетто прокладывает здесь новый путь, углубляя психологическую мотивировку — не с помощью отдельных характерных голов, как сделал это в конце XV столетия Леонардо, но более твердо зафиксировав психологические побудительные причины всего происходящего. Нельзя сказать, что в этом у него совершенно не было предшественников, ибо пятьюдесятью годами ранее немецкие художники, и прежде всего Дюрер, шли по тому же пути. Можно вспомнить хотя бы, как Дюрер в своих сценах Страстей Христовых чисто человечески противопоставляет ослепленной толпе Христа как искателя истины; нечто родственное можно обнаружить и в том, как у него евангельские сцены развиваются из реального



Альбрехт Дюрер. Оплакивание Христа, 1500–1503. Мюнхен, Стая пинакотекы



Альбрехт Дюрер. Страсти Христовы. Тайная вечеря, 1510. Вена, Альбертина

воплощения жизни. Эта переключка между немцем и венецианцем, разумеется, не случайна — она обусловлена родственностью духовных ситуаций, сложившихся в Германии на закате Реформации, а в Италии в начале Контрреформации. Там величайший немецкий художник сосредоточивается на постижении духовного облика Христа, ибо он видит в нем образец для тех мужей, которые должны спасти свой народ от религиозных притеснений. Здесь один из величайших художников Италии переживает события последних дней жизни Христа в их человеческом драматизме с такой силой, как никто другой со времен Средневековья, и делает доступными для своей эпохи новые источники религиозных эмоций, в которых она нуждалась в первую очередь. О профанации здесь может говорить лишь тот, кто не в состоянии постичь глубочайший смысл изображения.

От фигуры Христа, воплощающего по контрасту с предателем просветленный душевный покой, на все изображение нисходит ошеломляющая торжественная тишина, которая тем сильнее воздействует на зрителя, что она находится в противоречии с господствующим вокруг кипением обычной повседневной жизни: словно бы нечто божественное, чудесное внезапно возникло в комнате. Все то, что искусство унаследовало от предшествующего развития в области реалистического изображения действительности, формальных решений и цветового воздействия, обретает здесь новый смысл, — отныне это уже не самостоятельное содержание произведения, но всего лишь сфера действия некой высшей духовности и отражение сверхматериального события, которое наполняет эту сферу присущими ей значимостью и волшебством. В этом Тинторетто близок другому северянину, Рембрандту, с которым он делит также и новое понимание и применение светотени. У старых нидерландских мастеров светотень была источником наблюдений над натурой, у Леонардо — средством для достижения большей интенсивности рельефного воздействия форм, у Корреджо — приемом, позволяющим добиться усиления пространственной иллюзии, у Тициана — импрессионистско-колористическим элементом; теперь же у Тинторетто — как впоследствии и у Рембрандта — светотень превращается в выразительное средство углубления сцены в духовном плане,



Рембрандт Харменс ван Рейн.
Ессе Ното, 1634. Лондон,
Национальная галерея

носящее поэтический и фантастический характер. Различие между обоими художниками сказывается в том, что у Рембрандта на переднем плане оказывается субъективный интерес к чисто человеческому, к глубочайшим психологическим тайнам и к духовной красоте земного бытия, у итальянского же художника — еще и объективно захватывающее воздействие изображения. Стиль Тинторетто обретает в этом направлении дальнейшее развитие, о чем может свидетельствовать написанное в конце пятидесятих годов «Введение Марии во храм» из церкви Санта Мария дель Орто: композиция с фигурами, превышающими натуральную величину, о красоте которых не может дать представления никакая репродукция. Мы обнаруживаем здесь компоновку по двум уходящим в глубину изображения диагоналям, встречающимся в фигуре

Тинторетто. Введение Марии во храм, 1553–1555. Венеция, церковь Санта Мария дель Орто



первосвященника. Образованный ими треугольник ограничен слева причудливым массивным зданием храма, ниже бокового входа в который стоят три фигуры, — одной из них придан явственный восточный облик. Вдоль стены здания располагаются на ступенях лестницы ниши, *lazzaroni*, каких еще двадцать лет тому назад можно было видеть у итальянских церквей. Эта половина изображения совершенно погружена во тьму, в которой едва можно разобрать отдельные формы; художник словно бы хотел охарактеризовать здесь тeneвую сторону жизни, нищету, омраченное сознание. Другая половина освещена, и здесь мы видим более приветливые сцены: трех матерей с их детьми, — одна словно бы оберегает Марию, на которую указывает своей дочке вторая мать, третья же играет со своим ребенком. Этим трем женщинам противопоставлены на самой вершине композиции трое мужчин, и среди них — великан первосвященник. Между ним и женщинами изображена Мария — маленькая девочка, которая торжественно шагает вверх по ступеням и которую столь же торжественно встречает первосвященник. Небо позади Марии озарено: так возвещает о себе новое будущее человечества, о котором, по-видимому, догадывается старик в левом нижнем углу изображения — удивительная фигура, выхваченная из темного фона яркими лучами света и отчетливо напоминающая поздних персонажей Микеланджело. Но не только эта фигура носит отпечаток нового воздействия Микеланджело: мы обнаруживаем здесь и другие своеобразно вытянутые фигуры наподобие тех, что изображал в последний период своего творчества Микеланджело, — их возникновение, как и в искусстве готики, обусловлено стремлением преодолеть скованность массы посредством предельного развития по вертикали. С этим здесь сочетается также и новое отношение к натуре. Хотя персонажи Тинторетто ни в чем не утратили своей жизненности, однако их реализм — так же как и воплощение форм человеческого тела у позднего Микеланджело — представляет собой продукт скорее воображения, нежели стремления к верной и исчерпывающей передаче чувственного восприятия. Впечатления, почерпнутые из обыденной жизни, переносятся здесь, словно в сказках или в древних мифах, в надбудничную, нереальную сферу, благодаря чему они обретают новое значение.

За «Введением Марии во храм» в шестидесятих годах последовали — назовем лишь главные произведения этого периода — две колоссальные картины, относительно которых можно предположить, что Тинторетто хотел в них испробовать свои силы в воплощении широко задуманных эпических событий: это — «Брак в Кане Галилейской» в церкви Санта Мария делла Салюте (1561) и «Распятие» в Скуола ди Сан Рокко (1565). Тинторетто помещает сцену брачного пира в обширном далеко уходящем в глубину зале, похожем на залы всех венецианских дворов в *riano signorile**. В первую очередь здесь обращает на себя внимание нечто такое, чего мы менее всего могли бы ожидать: резкое акцентирование перспективной конструкции, которая не играет никакой роли в произведениях, непосредственно предшествующих «Браку в Кане». Эта же картина Тинторетто знаменует возвращение к пространственной глубине, следствием чего и является изображение развертывающейся в глубь сцены праздничного пиршества. Однако эта конструкция отнюдь не является самоцелью, как было характерно для эпохи кватроченто; она не отделена от фигурной композиции, но представляет собой ее обрамление и явно призвана служить иным целям. Пространство во всех своих частях заполнено фигурами, создающими у зрителя впечатление радостного, оживленного празднества — впечатление, которое еще более усиливается благодаря разнообразной игре освещения. Продолжая присматриваться к этой житейской сцене, мы сможем постичь смысл ее чисто живописного воздействия. У передней торцевой стороны длинного стола мы видим две группы людей, жесты которых дают понять, что здесь произошло нечто удивительное. Последуем далее за персонажами, сидящими вдоль обеих продольных сторон стола, — их ряды, точно колоннады в базилике, направляют взгляд наблюдателя в глубь изображения и смыкаются в фигуре Христа, одиноко сидящего за другим концом стола. Над его головой находится точка, к которой стекаются все линии перспективы.

Это — духовное средоточие изображения: чудотворец, безучастный, но всемогущий, не демонстративно выставленный напоказ, но привлекающий внимание зрителя благодаря устремлению вглубь, про-

* Бельэтаж (*итал.*).



Тинторетто. Брак в Кане Галилейской, 1561. Венеция, Санта Мария делла Салюте



Тинторетто. Распятие, 1565.
Венеция, Скуола ди Сан Рокко

низывающему все пространство. Аналогия к принципу базилики, который благодаря Виньоле обрел в этот период свое возрождение и в архитектуре!

Рассмотрим теперь большое «Распятие», написанное в 1565 году. К числу наиболее состоятельных и уважаемых братств принадлежала Скуола ди Сан Рокко, построившая для себя в первой половине XVI столетия прекрасное корпоративное здание неподалеку от церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари. Во второй же половине столетия здание было украшено картинами, почти исключительно созданными Тинторетто. Вначале ему были поручены отдельные работы: картины для зала заседаний во втором этаже; за этим последовал заказ на убранство залов первого этажа, а позднее Тинторетто постоянно работал для братства, членом которого он стал; на этот период приходится украшение большого верхнего зала — труд, продолжавшийся до самой смерти художника. Поскольку здесь все сохранилось в неприкосновенности, это корпоративное здание является самой большой галереей произведений Тинторетто и одним из наиболее значительных памятников искусства второй половины чинквеченто. «Распятие», занимающее всю продольную стену малого зала во втором этаже над встроенными шкафами, представляет собой большую панораму наподобие тех, что изображали порой нидерландские художники XVI столетия. Только у них фигуры более или менее терялись на фоне пейзажа, в то время как у Тинторетто речь идет о динамичной массе, окружающей по эллипсу место казни. Сама сцена



распятия распадается на несколько эпизодов. Справа одного из разбойников пригвозждают к кресту, слева поднимают крест с другим разбойником. Именно это и был тот самый мотив, который благодаря своей мощи и выразительности вызывал в эпоху барокко величайшее восхищение — например, у Рубенса, воспроизведшего его в «Воздвижении креста» в антверпенском кафедральном соборе; так реалистически осмысленный мотив, который в картине Тинторетто был лишь эпизодом, стал в XVII столетии средоточием и источником сильнейшего аффекта.

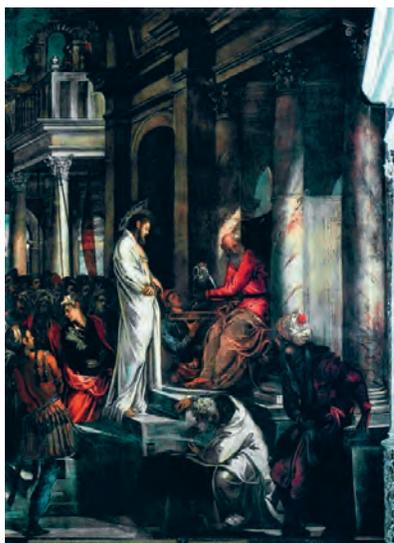
Сохраняя свою самостоятельную выразительность, все реалистические детали у Тинторетто спаяны, однако, для достижения общего воздействия. Происходит это в первую очередь благодаря освещению. Я работал неделями в зале, где находится картина, просматривая расчетные книги братства, чтобы выписать из них данные, относящиеся к Тинторетто, и имел таким образом возможность изучать картину в различное время дня. Утром она была словно мертва, но во второй половине дня, около четырех часов, когда лучи солнца проникали сквозь окна, расположенные наискось от картины, она начинала светиться, ибо была написана в расчете именно на этот источник света. Оттуда на неясную, сумрачную сцену падает широкий луч света; он освещает большой треугольник на земле и золотит отвесные скалы слева на заднем плане. Эта борьба между светом и тьмой не имеет никакого отношения к композиции изображения, а также и не служит целям натуралистической наглядности, — она возвышается над кипением человеческих страстей, словно некий мир в себе, словно некая иная воображаемая сфера, которая не может быть исчерпана человеческими действиями. К этому присоединяется еще и нечто другое: средоточие композиции, образуемое крестом, на котором распят Христос, и группой людей, окруживших упавшую наземь Мадонну. Это средоточие изолировано от пестрой сутолоки, царящей вокруг. Группа с Мадонной отделена с обеих сторон от соседних фигур посредством пространственных пауз — и целиком выдвинута на передний план, так что она вместе с распятием оказывается ближе всего расположенной к зрителю; крест возвышается над всеми фигурами и достигает верхнего обрамления картины. Однако подобное разделение — отнюдь не изо-



Питер Пауль Рубенс. Воздвижение креста. Центральная часть триптиха, 1609–1610. Антверпен, собор Антверпенской Богоматери

ляция, ибо благодаря многочисленным едва заметным и тем не менее действенным средствам внимание зрителя постоянно устремляется к этому центру. Группа не свободно располагается в пространстве, как прочие сцены, характеризующие происходящее событие, но строго скомпонована. Она образует замкнутый треугольник: так Микеланджело заключал порой свои фигуры в некий блок. Никакого действия, никакой суеты, никаких событий, — лишь эмоции выделяют здесь адептов. А над ними — распятый, изображенный в анфас, в полной симметрии. Запечатлено то мгновение, когда воздвижение креста совершилось — и начинается собственно мученичество. Христос жаждет, ему подают губку, но, как ни странно, перед нами — не страждущий Христос; он предстает здесь на фоне ослепительно сияющего полукруга в прекрасном телесном обличье, его распростертые руки закрывают дерево креста, — это не умирающий человек, но Бог, отделяющийся от креста, который взирает сверху на страдающих у его ног людей так, словно бы он желает любовно обнять их и всех тех, кто последует за ними.

То, что христианское искусство развивалось столь несходно с античным, было не в последнюю очередь обусловлено существовавшим с самого начала различием между исходными моментами художественных представлений. В эпоху Античности речь по преимуществу шла о создании типов божеств, воплощение которых постоянно совершенствовалось в формальном отношении; в христианском же искусстве основную задачу составляло художественное повествование о минувших событиях, причем, для того чтобы не утратить убедительности при их воплощении, приходилось постоянно по-новому фиксировать либо наблюдения, почерпнутые из реальной действительности, либо порождения фантазии — процесс, характерный для искусства готики, творчества Джотто и немецких художников около 1500 года, в рассматриваемый период — для творчества Тинторетто (а позднее еще и Рембрандта). В лице Тинторетто традиционные темы обрели творца, который не только обогатил их новыми наблюдениями или идеальными фигурами, но и воплотил их совершенно по-новому в художественном отношении, — и который, претворив в своем новом стиле достижения предшествующего периода венецианской живописи, игру светотени



Тинторетто. Христос перед Пилатом, 1565—1567. Венеция, Скуола ди Сан Рокко



Тинторетто. Поклонение пастухов, между 1578 и 1581. Венеция, Скуола ди Сан Рокко

и утвержденное маньери-стами превосходство духовного фактора, вознес эти элементы в сферу фантастического живописного изложения, исполненного духовной значимости.

Широким потоком изливаются в последующие годы эти библейские поэмы, порожденные творческой силой художника. Я хотел бы сослаться лишь на некоторые из них, например на картину «Христос перед Пилатом», находящуюся в том же зале на противоположной стене, с захватывающе прекрасной фигурой Христа,

которая выделяется на темном фоне благодаря лучу света, падающему между колоннами. Христос здесь так величествен в своем бесконечно одухотворенном воплощении, что обвинители боязливо держатся на заднем плане, стражи отступают, а сам Пилат отворачивается в смущении, словно бы он не решается взглянуть в глаза обвиняемому. Или, например, «Благовещение» в нижнем зале Скуолы ди Сан Рокко. Мадонна обитает в развалинах здания, где мраморный пол и роскошное ложе на заднем плане словно бы напоминают о бренности земного великолепия; святой Иосиф занят работой снаружи здания. Сюда и устремляются посланцы: не только ангел благовещения, но и радуга, состоящая из бесчисленного количества фигур маленьких ангелов, и поток света. Здесь Тинторетто близок к Грюневальду и Альтдорферу, однако то, что у немецких художников было интимным и безмятежным, носило идиллический характер, оказывается у Тинторетто торжественно бурным: словно бы все силы небесные опустились к этим бедным людям, нашедшим приют в развалинах. Эти фантазии на библейские темы становятся все более смелыми. В «Поклонении пастухов» в верхнем зале братства мы обнаруживаем необычную архитектурную конструкцию: сеновал, какие и сейчас еще встречаются в окрестностях венецианских лагун, показанный ху-



Тинторетто. Благовещение, между 1576 и 1581. Венеция, Скуола ди Сан Рокко



Маттиас Грюневальд. Рождество, 1512—1516. Изенгеймский алтарь. Фрагмент. Кольмар, музей Унтерлинден



Альбрехт Альтдорфер. Отдых на пути в Египет, ок. 1510. Фрагмент. Берлинская картинная галерея



Тинторетто. Поклонение волхвов, 1582. Венеция, Скуола ди Сан Рокко



Рембрандт Харменс ван Рейн. Ночной дозор, 1642. Амстердам, Государственный музей



Тинторетто. Бегство в Египет, между 1583 и 1587. Венеция, Скуола ди Сан Рокко

дожником в поперечном разрезе, так что перед нами предстают одновременно и нижнее помещение, и чердак. Внизу находятся пастухи: крестьянская сцена, увиденная и воплощенная совершенно по-иному, чем в современных ей картинах Брейгеля, но, однако, не менее удивительная; вверху — Святое семейство и две женщины, поклоняющиеся Младенцу Иисусу: сцена, исполненная глубочайшей проникновенности. Сквозь сломанные стропила сюда проникает волшебный, сверхъестественный свет, преображающий все изображение в некую феерию. Или, например, «Поклонение волхвов»: подлинная оргия света и мрака, написанная — хотя речь идет здесь о большой картине — со смелостью первого наброска, созданного в пламенном воодушевлении. Это — ночная сцена наподобие рембрандтовского «Ночного дозора»; позади на просторе, где сопровождающие волхвов люди кажутся блеклыми тенями, видны впервые огни занимающегося дня, однако в разгороженном занавесом зале, напоминающем руины, еще полностью царит тьма. Огни здесь мелькают вокруг, наполняя пространство одухотворенной динамикой и освещая фигуры лишь настолько, чтобы можно было видеть, как взоры всех присутствующих в немом благоговении устремляются на Младенца Иисуса; отчетливо выделяется также рука, поднятая для благословения. Чрезвычайно важны и три пейзажа, находящиеся в том же зале: «Бегство в Египет», «Мария Магдалина в пустыне» и «Святая Мария Египетская». В первой из этих картин переданы ощущения людей, покидающих прелестные долины и вступающих в пустыню, где скоро будет сделан первый привал. Вторая представляет собой олицетворение величественного одиночества, в котором растворяется человек. Третья (быть может, наиболее прекрасная) — словно волшебный сад, полный таинственной, экзотической красоты и поэзии. Бросается в глаза то обстоятельство, что во всех трех пейзажах не содержится ни одного венецианского мотива, включая и те, что характерны для подлинного ландшафта этого города на лагунах, и те, что были до сих пор традиционными для местной живописи. Это пейзажи, всецело порожденные воображением, но осмысленные по-иному, чем идеальные пейзажи школы Рафаэля. Последние были обусловлены стремлением соединить с изображением пейзажа понятие класси-

ческого идеала, — Тинторетто же превращает пейзаж в выражение некой духовной сути, независимой от любых объективных (а следовательно — и исторических) норм и прототипов.

Власть естественных стихий, сочетающихся в изображении с волнующими событиями, демонстрируют три картины, посвященные житию святого Марка и написанные для того же зала в Скуола ди Сан Марко, в котором уже висело «Чудо святого Марка». Самая ранняя из этих картин изображает спасение святым тонущего сарацина. Это — морская буря, никогда еще не изображавшаяся в искусстве с такой мощью! Большой корабль пошел ко дну, над волнами виднеется лишь «воронье гнездо» на марсе, где повисло несколько человек; другие пытаются спастись в лодке, но и она уже тонет. В этот момент и появляется святой, чтобы спасти юношу от разъяренной стихии: призрачная сцена с сумрачным освещением, позволяющим серно-желтым огням вспыхивать на темно-зеленом фоне неба и моря. Вторая картина изображает похи-

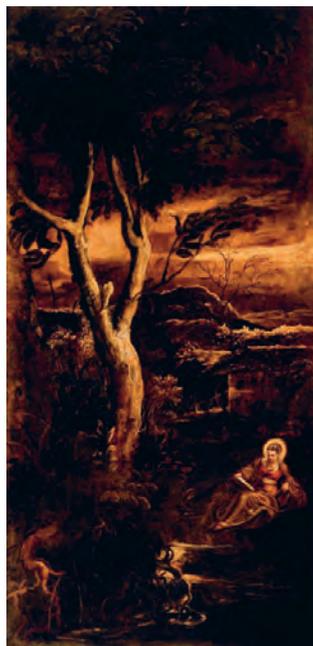


Тинторетто. Мария Египетская, между 1582 и 1587. Венеция, Скуола ди Сан Рокко



Тинторетто. Святой Марк спасает сарацина, между 1562 и 1566. Венеция, галерея Академии

Тинторетто. Укрытие тела святого Марка, между 1562 и 1566. Венеция, галерея Академии

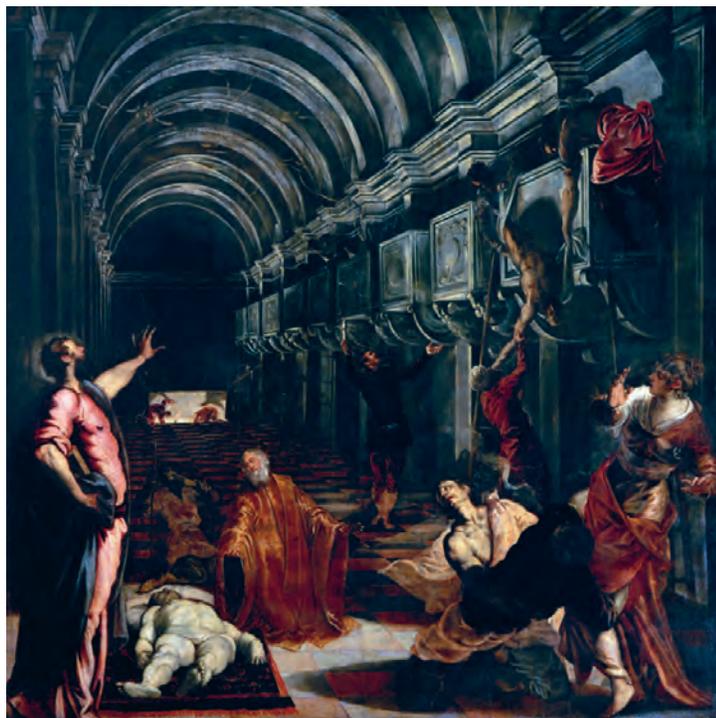


Тинторетто. Мария Магдалина, между 1582 и 1587. Венеция, Скуола ди Сан Рокко

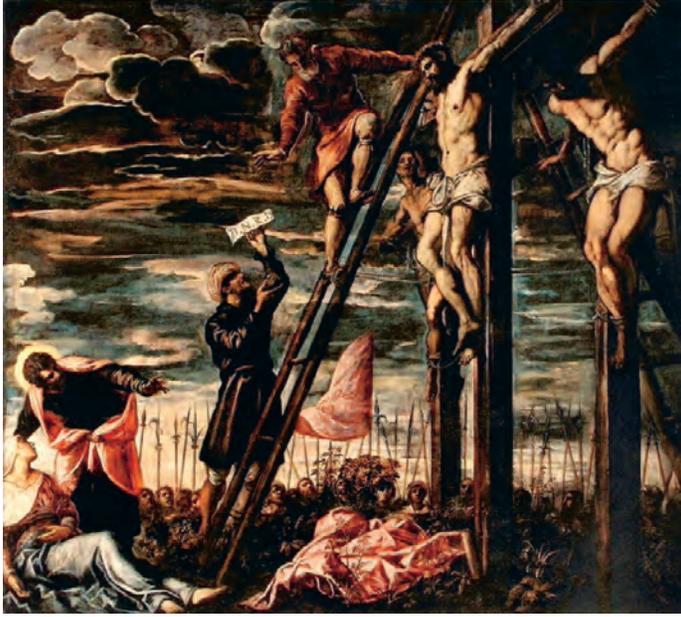
щение тела святого Марка из Александрии. Небо пришло на помощь похитителям: разразилась гроза, сверкает молния; внезапно начавшаяся буря опрокинула наземь мужчину, пытающегося удержать рвущийся из рук плащ, и погонщика верблюдов; поток дождя обрушивается на площадь, напоминающую площадь святого Марка (с некогда замыкавшей ее и снесенной по приказу Наполеона церковью). Все спасаются бегством, площадь скоро опустеет; тело святого будет беспрепятственно погружено на верблюда и похищено. Под первой аркадой виднеется нечто развевающееся по ветру, точно вуаль, бесформенное, но, однако, обретающее формы при детальном рассмотрении: призрачное видение, словно бы дух святого, содействующий осуществлению чуда. Еще наглядней это противопоставление тела и души обнаруживается в третьей, самой поздней картине, посвященной обретению мощей святого Марка. Мы обнаруживаем

здесь простирающийся в глубь изображения и слабо освещенный зал в духе ренессансной архитектуры; далеко в глубине двое мужчин светят в раскрытую могилу, мужчина, изображенный ближе к переднему плану картины, держит над головой факел. Люди пришли сюда, чтобы отыскать тело святого, но откуда им знать, в каком из многочисленных каменных саркофагов оно сокрыто? И здесь происходит чудо: святой является сам — не мертвый Марк, но живущий на небесах — и показывает ищущим, где находятся его бранные останки. Дух святого творит чудеса: справа изо рта бесноватого улетучивается демон в виде клубов дыма, а позади виден слепец, которому, по-видимому, в ближайший момент будет даровано зрение.

Таким образом, преобладание иррациональных и эмоциональных элементов в творчестве Тинторетто постепенно усиливается. К концу шестидесятых годов (1568) относится другое «Распятие», находящееся в церкви Сан Кассиано. Здесь изображена сцена, последовавшая за воздвижением креста; Голгофа опустела, действие драмы завершилось, трое распятых — кресты поставлены перпендикулярно плоскости изображения — предоставлены своей судьбе. Солдаты отступили, мы видим лишь их головы и алебарды



Тинторетто. Нахождение тела святого Марка, между 1562 и 1566. Милан, пинакотека Брефа



Тинторетто. Распятие, 1568.
Венеция, Сан Кассиано

и двух мужчин, собирающихся прикрепить надпись к кресту, на котором распят Иисус. Богоматерь (ее сопровождает преданный друг) опустила на землю напротив Христа, она смотрит на него, и Христос отвечает на ее взгляд. Это прощание навеки заставляет забыть все остальное, запечатленное здесь, — не исчезает лишь чувство глубокого волнующего сострадания.

То, что в связи с подобными произведениями маньеристам ставили в вину отсутствие оригинальности и самостоятельности, непостижимо — и показывает лишь, как мало занимались этими творениями. По сравнению с сюжетной и формальной ограниченностью эпохи Возрождения здесь наблюдается такой взлет художественной фантазии, что все созданное за предшествующие сто лет кажется скромной прелюдией. В вопросе об источниках этого изобилия у нас не может быть никакого сомнения в том, что они кроются, с одной стороны, в преодолении принципа следования натуре и изучения модели, а с другой — в преодолении формального идеала и стремления к телесным формам, которые представляют собой высшую парадигму естественной закономерности и которые еще в «Страшном суде» используются Микеланджело в качестве структурных элементов, положенных в основу композиции. В высшей степени поучительно сравнить «Страшный суд» Тинторетто в церкви Санта Мария дель Орто, возникший в начале шестидесятых годов, с его прототипом из Сикстинской капеллы. Мы обнаруживаем здесь не сцену суда и не концентрацию отдельных стадий Дня Гнева в одном-единственном устрашающем мгновении, но три четко разделенные сцены, из которых, к сожалению, на репродукциях видны лишь две, ибо верхнюю часть картины никогда не фотографировали. Эти события читаются последовательно, точно в некоей хронике; они не распределяются на плоскости бок о бок и друг над другом, но развиваются из глубины пространства. В середину изображения издали втор-



Тинторетто. Страшный суд,
1560–1562. Венеция, Санта
Мария дель Орто

гается потоп, сметающий все, что встречается на его пути, и наводящий ужас. На фоне этого светопреставления совершается второй акт драмы: воскрешение мертвых и битва неба и земли за человеческие души. Это событие разыгрывается в передней вертикальной плоскости изображения. Если первый эпизод представляет собой часть по-земному ограниченного события, то здесь за ним следует изложение в форме, соответствующей этому ирреальному сюжету. Внизу мы видим воскресших: густой клубок фигур, ужасающая масса, где происходит постепенное превращение скелетов в тела, полные жизни. Из этой трепещущей, извивающейся массы духи преисподней выхватывают свои жертвы, чтобы погрузить их на ладью Харона, которая устремляется по руслу проносащегося здесь потока уничтожения, — но отсюда же, из этой массы, праведники поднимаются в левой части изображения в вышину, где души подвергаются испытанию на весах у ангелов и присоединяются к блаженным, которые парят на облаках, освобожденные от всех оков земного бытия. Чем выше, тем сильнее светятся массы, тем ирреальнее становится это бытие — и в безграничном пространстве парит здесь Христос между Марией и Иоанном в сопровождении апостолов и мучеников, а также и женщины с тремя младенцами, символом милосердия. Поэтическая и живописная фантазия тклет из света и облаков мир бесконечного, над которым, словно греза, возвышается Божество и всепобеждающая вечная любовь.

Если пожелать поставить рядом с подобной картиной нечто аналогичное из иной области, то следует вернуться к фантазиям неоплатоников III и IV столетий нашей эры, и в первую очередь — того же Плотина. Однако то, что у него было философской спекуляцией, превращается здесь в мощную художественную концепцию. Разумеется, Тинторетто не имел ни малейшего представления о философии и поэзии неоплатоников, — но, подобно тому как античный принцип объективного наблюдения природы был заново подхвачен и развит западноевропейским христианским искусством в качестве одного из своих исходных моментов, точно так же вторым исходным моментом здесь оказалась спиритуализация тайн бытия, возвышающаяся над обусловленностью чувственного восприятия. Можно было бы констатировать

и в этой области такую же неизменно действенную линию эволюции, какую мы давно уже наблюдаем в исследуемом процессе художественной объективизации вселенной.

Но не только эти макрокосмические фантазии характеризуют творческий путь Тинторетто, — он глубоко вторгается также и в сферу мистерий религиозной традиции, о чем может свидетельствовать другая картина: «Тайная вечеря» в церкви Сан Паоло. Быть может, два десятилетия отделяют ее от картины, написанной для церкви Сан Трөвазо — но как несходны эти воплощения одного и того же сюжета! Здесь Тинторетто еще сильнее отклоняется от традиционной схемы, и прежде всего — в выборе изображаемого момента. Он показывает нам не возвешение предательства, но учреждение таинства причастия, воплощенное в преломлении хлебов. В порыве пылкого экстаза Христос стремительно поднимается с места и протягивает двум апостолам ломти хлеба; он стоит с широко распростертыми руками, — и это уже поза не человека,



Тинторетто. Страшный суд, 1560—1562. Фрагмент. Венеция, Санта Мария дель Орто



Тинторетто. Тайная вечеря, ок. 1570.
Венеция, церковь Сан Паоло

перед глазами которого стоит смерть, но основателя религии, ощущающего радостную готовность пожертвовать собой ради человечества и во внезапном наитии создающего перед смертью новый духовный союз. Его деяние тотчас же распространяется далее: апостол, сидящий напротив Христа, подает хлеб нищему, беспомощно лежащему на земле подле него. По сравнению с этим знаменательным актом основания новой религии, обусловленной мистическим преобразованием постижимого в непостижимое, все остальное отступает на задний план. Лишь два персонажа, фланкирующие центральный эпизод и образующие контрапост по отношению друг к другу, еще сохраняют определенное значение. Слева изображен слуга, который хлопочет у стола с сервировкой и скорее догадывается о происходящем, чем видит его, справа — только что вошедший мужчина, задумчиво и благоговейно наблюдающий за событием: первый олицетворяет людей, не соприкоснувшихся с Божественными тайнами, второй — тех, кто постигает глубокий смысл бытия. Мистический характер картины определяет также и колорит: в узкой полосе горизонта, виднеющейся справа, ослепительный свет противостоит небесному мраку, а на переднем плане краски искрятся в сумраке церкви, вызывая в памяти средневековые витражи.

В последний период своего творчества Тинторетто совершенно отказался от подобных колористических эффектов. Основная работа этого времени — украшение большого верхнего зала Скуола ди Сан Рокко, которую Тинторетто, ставший тем временем членом братства, взял на себя в 1575 году. Договор сохранился; в нем художник, руководствуясь теми же побуждениями, что и Микеланджело при возведении собора Святого Петра, обязуется во спасение своей души писать ежегодно по три большие картины за незначительную годовую пенсию. Эти картины Тинторетто создавал собственноручно от начала и до конца, предоставив ученикам выполнение прочих заказов последних двадцати лет своей жизни. Программу, по видимому, также составил он сам; здесь должны были быть изображены сцены из Пятикнижия и из Евангелий в типологическом сопоставлении. Согласно венецианскому обычаю, плафон зала обильно покрывала резьба по дереву, в панелях же были оставлены свободные места для размещения картин: большие поля — четырехугольной, а меньшие — различной формы. В малых полях Тинторетто ограничивается изображением нескольких фигур, в больших он пишет развернутые повествования. Приведем вначале пример первого рода: «Видение пророка Иезекииля». Пророк поднимает крышку саркофага, однако перед его взором предстает не содержимое гроба, не реалистическая картина, но призрачное видение, порождение его духовного мира: умирающие, трупы, которых еще не коснулось разложение, скелеты, кости и оскалившиеся черепа. От этой бредовой галлюцинации его отрывает другое видение: сверху спускается Бог, парящий в ореоле сверхъестественного сияния, — фигура, которая кажется вращающейся вокруг собственной оси, чело-векоподобная, но, однако, не до конца: некая вращающаяся сила, чье излучение достигает согнувшегося пророка и отбрасывает его назад, словно ураган.

Здесь нам представляется удобный случай обсудить способ компоновки фигур, применяемый Тинторетто в рассматриваемый период. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в его поздних произведениях редко встречаются фигуры в нормальных позах, с естественными движениями, а там, где это происходит, мы, несомненно, имеем дело лишь со второстепенными персонажами. Другие же фигуры



Бартоломео Бон. Скуола ди Сан Рокко, 1549. Венеция



Тинторетто. Видение пророка Иезекииля. 1577–1578. Венеция, Скуола ди Сан Рокко



Тинторетто. Чудо с медным змием, ок. 1575–1576. Венеция, Scuola di San Рокко



словно вывихнуты, они изображены склоняющимися вперед или откидывающимися назад, причем зачастую оба эти мотива весьма противоречиво сочетаются в одной фигуре. Величайшее напряжение динамики характеризует уже и произведения, созданные Микеланджело в средний период его творчества, и все искусство, развивавшееся под влиянием Микеланджело, к которому примкнул также и Тинторетто. Однако это напряжение приобретает у него иной характер; если у Микеланджело и у его последователей речь шла об усилении естественного движения до сверхчеловеческой и сверхъестественной степени, то для Тинторетто исходным моментом оказывается не естественный мотив движения, но независимый от него художественный замысел, к которому должны всецело приспособляться динамичные тела, являющиеся его выражением. Можно было бы предположить вначале, что здесь, как и в творчестве других маньеристов, суть явления состоит в усилении пространственного воздействия. Разумеется, среди прочих факторов и этот также

продолжает сохранять свою действенность на протяжении среднего периода творчества Тинторетто, однако по отношению к поздним произведениям художника подобное объяснение оказывается недостаточным, ибо в них мы встречаем своеобразно динамичные фигуры и там, где о стремлении к сильному пространственному воздействию не может быть и речи. Несомненно, что движение, освобожденное от всех естественных функций, превращается в независимое выражение духовной сути. Так, в «Видении Иезекииля» движение обусловлено исключительно лишь двумя мотивами: с одной стороны, Божоявлением, а с другой — его стихийным воздействием на пророка. Эта динамика, обретающая опору не в окружающей среде, но в одном лишь воображении художника, характеризует также и большие композиции, например «Чудо с медным змием». Относительно спокоен здесь только Моисей, чудотворец, все прочее же представляет собой конгломерат фигур в высшем пароксизме конвульсивных движений: внизу — утрашающая масса тел, корчащихся от укусов змей, — обобщенный символ человечества,

обреченного на уничтожение за свои грехи; сверху — Бог в окружении ангелов или, точнее говоря, проносящееся мимо облако, на котором обитают духи мести; и между этими обеими массами — дерево креста, несущего спасение.

Чисто духовное начало служит основным источником не только для изображения тел, но и для всей художественной концепции, о чем может свидетельствовать картина в том же зале, «Вознесение Христа». Вспомним, как трактовалась эта или подобная ей тема в искусстве предшествующего периода: на переднем плане — группа апостолов, глядящих вверх, туда, где в небесах над ними парит Христос (или Мария). Здесь же апостолы отодвинуты на задний план, мы даже не сразу замечаем их всех: их фигуры рассеяны по всему ландшафту и словно бы еле намечены; то, что рассматривалось некогда в качестве основного объекта изображения, превратилось в бледную тень. Лишь один из апостолов выделен — но этот главный персонаж нижней части изображения не смотрит вверх, на Христа. Он занят своим Евангелием и размышляет о том, что должен он написать о Вознесении Христовом, — и вот он видит сцену, предстающую здесь не как нечто реальное, чувственно воспринимаемое, но именно как плод воображения. Здесь запечатлена фантастичность происходящего: апостолы на земле подобны теням, а Христос, проносящийся над ними в окружении ангелов и облаков, чужд всякой конкретно измеримой реальности. Ясно, почему в подобном изображении исчезает богатый красочными сочетаниями колорит, характерный для предшествующих произведений художника.

Подводя итоги, можно констатировать следующее: значение Тинторетто состоит в том, что он гениально и непоколебимо, пренебрегая внешним успехом, последовательно продвигался по тому пути, который проложил Микеланджело своими последними произведениями. Путь этот вел от преобладания природы и формы к преобладанию духа и эмоций. Эта переориентация осуществилась у Микеланджело — в соответствии с его темпераментом — в почти полном разрыве со своим прошлым, Тинторетто же приближался к ней шаг за шагом. Во имя новой ориентации Микеланджело, подобно художнику эпохи раннего христианства, готов был с первого мгновения пожерт-



Тинторетто. Вознесение Христа, ок. 1576–1581. Венеция, Scuola di Сан Рокко

вать всеми достижениями предшествующего периода развития, он и в старости обладал душой революционера; Тинторетто, напротив, лишь постепенно подчинял новым воззрениям все, чем располагало тогда искусство в сфере выразительных средств: искусную композицию, светотень, передачу атмосферной среды, изображение тел, изображение пространства и колорит. Все это утрачивает свое прежнее значение, ибо перестает быть средством, позволяющим воплощать или идеализировать натуру, и служит теперь новому, порожденному воображением искусству, истоки которого кроются по преимуществу в душевных переживаниях.

Нигде это не проявляется с такой отчетливостью, как в поздних рисунках Тинторетто, большая часть которых дошла до нас в альбоме эскизов, находящемся в Лондоне. Для чего Тинторетто рисовал эти сцены Вальпургиевой ночи? Подобный вопрос отнюдь не бесполезен. Все рисунки эпохи Возрождения соответствовали определенному или по крайней мере предполагаемому назначению: они призваны были служить подготовительной стадией в создании картины или пластического произведения — и представляли собой зарисовки модели или композиционные мотивы и наброски, которые художник собирался использовать при реализации определенного замысла или когда-нибудь позже. Но вряд ли можно допустить, что нарисованная четырнадцать раз сцена искушения святого Антония должна рассматриваться как свидетельство подготовки к созданию соответствующей картины. Лихорадочная поспешность, с которой выполнены эти рисунки, явственно показывает, что они являются фиксацией гнетущих видений некоего призрачного мира, на мгновение овладевшего сознанием художника. Пример такого рода совершенно обычен для искусства нашей эпохи, но для XVI столетия он был нов в той же степени, что и психологический самоанализ в произведениях великих мистиков, которые были современниками Тинторетто и с которыми его объединяло духовное родство. В то же время именно эти рисунки показывают нам, насколько все творчество Тинторетто было обусловлено наднатуралистическими предпосылками и борьбой за выражение того, что в глубине души волнует художника. Однако при этом Тинторетто всецело остается итальянцем и челове-

ком XVI столетия: подобные видения постоянно воплощаются у него (явление, отличающее Тинторетто от художников современной нам эпохи) в композициях, духовная суть которых не является чисто субъективной, но опирается на универсальные, сложившиеся благодаря религиозному мировоззрению предпосылки и проблемы духовного усугубления бытия.

Из произведений, относящихся к последнему периоду творчества Тинторетто, я хотел бы еще охарактеризовать три монументальных откровения художника: «Рай» во Дворце дождей, начатый в 1588 году, и обе большие картины в церкви Сан Джорджо Маджоре, созданные в последний год жизни художника. «Рай» украшает торцовую стену зала Большого Совета, которую до тех пор покрывала фреска работы Гварьенто, выполненная в 1368 году. Тинторетто заменил ее картиной на холсте, пожалуй, самой большой в мире, ибо она занимает площадь свыше пятисот квадратных метров. Сегодняшние посетители зала почти не обращают на нее внимания, спешащих туристов она утомляет своими гигантскими размерами и бесчисленным количеством фигур, — и даже искусствоведы с трудом могут свыкнуться с ней; Веласкес, напротив, писал о ней в выражениях, свидетельствующих о величайшем восхищении.

Задача здесь была до известной степени аналогична той, что стояла перед Микеланджело при создании «Страшного суда»: пышному помещению, плафон и три стены которого украшали картины, предстояло обрести доминанту в виде исполинской картины на торцовой стене. Какое изображение годилось для того, чтобы увенчать этот монумент славы Светлейшей Республики? Разумеется, не «Страшный суд», но именно «Рай», в котором мужей, совершающих столь великие деяния, ожидает вечное блаженство. Трудность разрешения проблемы состояла в разработке такого композиционного замысла, чтобы изображение на этой стене господствовало надо всем окружающим. В эпоху треченто, где все действие переносилось в сферу владычества некоего воображае-



Тинторетто. Вознесение Христа, ок. 1576–1581. Фрагмент. Венеция, Scuola di Сан Рокко



Зал Большого совета, после 1577. Венеция, Дворец дождей



Тинторетто. Рай, 1590.
Венеция, Дворец дожей

мого масштаба, это не составляло трудности, ибо масштаб можно было увеличивать до бесконечности, — но теперь, в искусстве эпохи чинквеченто, когда подобное абстрагирующееся от реальных объектов увеличение масштаба не допускалось более, а воздействие фигур, чувственного великолепия и композиции достигло максимальных пределов, подобная задача превышала, казалось бы, человеческие силы. Эту мнимую неосуществимость Тинторетто преодолел благодаря тому, что теперь он противопоставил эпическому изображению не ограниченное событие, но саму бесконечность, целиком заполнив беспредельное пространство фигурами, так что взгляду наблюдателя не удастся обнаружить здесь ни малейшей пустоты. Это не простое суммирование фигур, но изображение единого движения и сверхчувственной системы, в котором непреходящая небесная сцена освобождена от всяких земных оков. Его средоточие образуют фигуры Христа и склоняющейся перед ним колени Марии, а вокруг этого средоточия изображены кольца облаков, состоящих из фигур, в чье концентрическое движение мы ощущаем себя вовлеченными. Их вращение совершается не в вертикальной, но в наклонной плоскости, так что движение неограниченно распространяется также и в глубь про-

Тинторетто.
Рай, ок. 1580.
Париж, Лувр





странства. Одновременно с этим — благодаря позам и ориентации главных фигур — из центра исходят радиальные линии; повсюду в динамических массах создаются связи с исходным пунктом этой вечной жизни в небесных пространствах. Освещение содействует тому, что все это оказывается не мертвым и не схематичным. Для того чтобы добиться здесь абсолютного воздействия, художник отказывается от многообразия красок и заменяет его общим теплым тоном, обусловленным взаимодействием теплого красного и глубокого синего тонов и их сочетанием с темными тенями. Сквозь эту пелену пробивается свет — естественный дневной, но магический белый свет, который исходит из центра, из освещенного пространства вокруг Христа и Марии и который преломляется на переднем плане из-за фигур, но беспрепятственно устремляется в глубь пространства благодаря его необъятности. Это — идея бесконечности, нашедшая здесь зримое воплощение. С выражением вечности неразрывно связывается и вся история человечества, воплощенная в тысяче типов и исторических персонажей, в неисчерпаемом обилии постоянно меняющихся движений.

Не так уж важно знать, из каких именно конкретных прототипов исходила в тех или иных случаях великая иллюзионистическая живопись XVII и XVIII веков: основной ее источник таился в подобной концепции всеобъемлющей беспредельности. Обе удивительные картины в церкви Сан Джорджо Маджоре представляют собой как бы эпилог этой панорамы вечности. Они украшают хор церкви, незадолго до того построенной Палладио и являющейся одним из самых значительных образцов новой церковной архитектуры в Венеции. Здесь, как и в случае с Иль Джезу, в противоположность принципам архитектуры Возрождения, сакральный центр здания становится центром художественным, и именно для него предназначены обе картины. На первый взгляд они кажутся в корне отличающимися друг от друга, ибо первая из них вообще словно бы выпадает из идеального стиля, присущего позднему периоду творчества Тинторетто: это вид с большой высоты на отрезок пейзажа, по которому рассеяны различные сцены и фигуры. Ее называют «Сбором манны», и на этот сюжет указывают зерна, рассыпанные на земле, — некоторые персонажи соби-



Тинторетто. Сбор манны небесной, ок. 1593. Венеция, Сан Джорджо Маджоре

рают их или держат их в руках. Однако изображение не исчерпывается этим и показывает нам всевозможные будничные человеческие труды: мы видим сапожника за работой, в центре — швею, у воды — женщин за стиркой, затем выше — прях, кузницу, погонщика ослов, читающего мужчине. Повседневная жизнь, которую у Тинторетто в «Тайной вечере» в церкви Сан Паоло олицетворяла фигура слуги, обретает здесь развернутое воплощение на фоне ландшафта, выдержанного в зеленых тонах. Что должна означать эта аллегория земного бытия с его трудами и заботами, находящаяся в алтарном помещении? Ответ на этот вопрос дают фигуры переднего плана. Прежде всего здесь выделяется Моисей, персонаж, напоминающий Христа; стоящий рядом с ним мужчина порывисто оборачивается, стараясь обратить его внимание на свершившееся чудо, однако Моисей (или Христос) невозмутим, его жесты и взгляд как бы гласят: суть не в этом, не в хлебе насущном, — нужно устремить взор в другие сферы. Куда именно — указывает женщина, изображенная в левой части картины на переднем плане. Она держит в руке не зерна манны, но пальмовую ветвь; отвернувшись от суеты дня, положив правую руку на грудь, она отрешенно глядит из картины, словно бы рассматривая картину, висящую на противоположной стене.



Здесь дневному свету противопоставляется ночная сцена, оттенкам зеленого, позволяющим отчетливо различать все изображенное и тем не менее обманчивым, — мир теней, сумрачный, но ведущий к истинному свету. В последней своей картине Тинторетто вновь запечатлел Тайную вечерю. Ее композиция напоминает до некоторой степени тинтореттовский «Брак в Кане» в церкви Санта Мария дельа Салюте, однако здесь исчезает характерное для последнего резкое ограничение пространства. Пространство словно бы заполнено клубами дыма, устраняющими всякое ограничение, и лишь в верхней части скудно озарено светом лампы. На просторном участке вокруг стола слуги спокойно занимаются своей работой, в то время как в центре совершается чудо. С благоговейной торжественностью Христос обеими руками протягивает соседу ломоть хлеба. Не экстатический акт основания новой религии изображается здесь, но само таинство, преобразование постижимого в непо-



стижимое, — и это событие вызывает у участвующих в нем апостолов не действия, но удивительные переживания. Фигура Христа представляет собой второй источник света; его лучи победоносно пронизывают тьму, а над головами персонажей возникает движение, клубы дыма превращаются в крылатые фигуры: все совершающееся в сердцах и умах апостолов, их взволнованность и благоговение, сопереживание чуда пресуществления, нечто неизъяснимое и сама мистерия приобретают здесь наглядное воплощение. Никакое другое завершение этого долгого творческого пути не могло быть более возвышенным. И если мы научимся когда-нибудь руководствоваться при оценке эволюции искусства суждениями не только о воспроизведении природы и формальных проблемах, но и о чисто духовном усугублении изображения, картина эта, несомненно, будет отнесена к числу наивысших достижений искусства.

*Тинторетто. Тайная вечеря,
1592–1594. Венеция, Сан Джорджо
Маджоре*

4. Флорентийцы

Нам осталось обсудить еще два направления, развивавшихся в русле маньеризма: флорентийское и то, которое опиралось на традиции творчества Корреджо. Первое из них не оказало большого влияния на формирование искусства барокко, однако оно в высшей степени интересно как знамение времени. До начала XVI столетия Флоренция сохраняла свое значение итальянской художественной метрополии, ее искусство было самым передовым. В первое десятилетие эпохи чинквеченто ей пришлось уступить эту ведущую роль Риму и Венеции. Когда Рафаэль, бывший, так сказать, приемным сыном Флоренции, и Микеланджело, флорентиец по рождению, переселились в Рим, наиболее значительным художником здесь остался Фра Бартоломео. Его ученик Андреа дель Сарто и ученики Сарто первого и второго поколений — Россо, Понтормо и Бронзино — были наиболее значительными представителями флорентийского маньеризма, художниками высокого дарования, хотя и не отмеченными той гениальностью, что характеризовала Микеланджело и Тинторетто. Если воспринимать их как единую группу, то самой яркой отличительной их чертой следует назвать чрезвычайно сильную чувствительность, сочетающуюся с колебаниями в поисках: это — искусство высочайшей культуры, которое покинуло прежние пути и ищет новой ориентации.

Исходным импульсом для этих художников, как уже было сказано, послужило творчество Андреа дель Сарто. Этот художник, обладавший большим вкусом, перенял у Фра Бартоломео ритмичную компози-



Андреа дель Сарто. Портрет юного человека, 1517–1518. Лондон, Национальная галерея

цию и большой стиль в изображении фигур, который, с одной стороны, является мощным и монументальным, как в античной пластике, а с другой — обусловлен, как у Рафаэля или Тициана, некой формальной идеализацией. Андреа дель Сарто превзошел своего учителя в применении *sfumato*, то есть объединения фигур с помощью пространственно воспринимаемой светотени, которую Леонардо ввел во флорентийское искусство, нашедшее в этом могилу своему своеобразию, о чем особенно явственно свидетельствует характер эволюции рисунка в творчестве местных мастеров. Вплоть до Микеланджело главной задачей флорентийского искусства было изображение тел с помощью линий и моделировки, без учета их живописного проявления в пространстве, в то время как уже Фра Бартоломео, а также и Андреа дель Сарто, которому это было свойственно в высшей степени, наподобие современным им венецианцам связали рельефность фигур с единым светотеневым воздействием и сочетали таким образом с цветовым явлением бывший до тех пор независимым от него рисунок. При этом в первую очередь преследовалось усиление гармонически спокойного воздействия изображения, находящегося в созвучии с уравновешенным, лирически безличным содержанием, в равной степени наполняющим все фигуры. Этот момент обнаруживают также и портреты Андреа дель Сарто, и в том числе его прекрасный автопортрет в Лондонской Национальной галерее.

И Россо и Понтормо вначале писали точно так же. «Мадонна со святыми» первого из них, находящаяся в Палаццо Питти и созданная в 1522 году, еще совсем близка Андреа дель Сарто по композиции, фигурному стилю и колориту. Но уже в созданном годом позже во флорентийской церкви Сан Лоренцо «Sposalizio»* мы видим, как усиленно стремится Россо освободиться от своих образцов: композиция становится богаче в пространственном отношении, а строгой симметрии противодействует мерцающий колорит с беспорядочно рассеянными по изображению огнями и причудливо переливающимися красками, которые напоминают радугу и которым вскоре начинают многократно подражать. В то же время спокойная монументальная торжественность сменяется манерной чув-

* «Обручение» (итал.).



Россо Фиорентино. Мадонна со святыми, 1522. Флоренция, Палаццо Питти



Россо Фиорентино. *Sposalizio*, 1523.
Флоренция, Сан Лоренцо



Россо Фиорентино.
Христос во славе, 1528–1530.
Читта ди Каstellо, Дуюмо

ствительностью, — художник словно бы особенно хочет подчеркнуть, что в прекрасных телах людей, которых он изображает, обитают к тому же прекрасные души, не придающие значения ничему обычному и будничному. В 1523 году Россо перебирается в Рим, где на него оказывают влияние главным образом Рафаэль, Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо. Здесь он в особенности много работает для гравюр на меди; эти произведения обнаруживают своеобразный эклектизм, причем порой они оказываются совершенно невразумительными. К концу этого периода относится курьезная алтарная картина в кафедральном соборе Читта ди Каstellо. Она должна изображать сцену Преображения Христа, — я говорю «должна», ибо на деле этого не происходит. Здесь вверху Христос парит в небесах в окружении четырех женских фигур; внизу находятся, как пишет Вазари,

«мавры, цыгане и удивительнейшие явления мира»: персонажи в античных или восточных одеяниях, которые нашли могилу пустой и по-разному в зависимости от темперамента каждого — взволнованно, задумчиво или равнодушно — воспринимают свершившееся чудо. Примечательны претенциозное своеволие и странный характер подобного изображения, а кроме того — и стремление к повышенной чувствительности, которое мы могли уже наблюдать в «*Sposalizio*».

В 1531 году Россо был приглашен Франциском I для выполнения росписей в замке Фонтенбло. Из числа созданных там фресок сохранилось лишь немного, так что мы вынуждены судить об этом последнем периоде творчества Россо главным образом на основании его рисунков. Я имею в виду один из рисунков, представляющий собой эскиз к фреске в Павильоне Помоны. Мы видим здесь в соответствии с известным сюжетом сидящую Помону, перед ней Вертумна в облике старухи, усердно старающегося



убедить ее, а на переднем плане — фигуры Психеи и Амура в сложном повороте; вся сцена заключена в прихотливое обрамление (состоящее из венков с плодами и масок) и охвачена настроением, которое весьма чуждо торжественной монументальности, присущей творчеству Андреа дель Сарто, и которое, несмотря на некоторые точки соприкосновения, не находит соответствия в произведениях рафаэлевской школы, последователей Микеланджело или венецианских художников, но подводит нас к той легкой, элегантной и остроумной игре фантазии, что во второй половине XVI столетия оказалась столь характерной как для искусства, так и для литературы Франции и продолжала оставаться одной из примечательнейших отличительных черт французского восприятия искусства и в последующие времена. Разумеется, Россо не первым вызвал к жизни этот дух, — его корни тянутся далеко вглубь, будучи связанными с культурой Франции эпохи поздней готики с ее стремлением радоваться духовной утонченности. Россо смог только приблизиться здесь к этому духу, но, сочетав его, с одной стороны, с поэтическими тенденциями, развитыми учениками Рафаэля, с характерной для них самобытной сферой поэтической фикции, а с другой — с флорентийской утонченностью и микеланджелов-

Россо Фиорентино. Галерея Франциска I, 1533—1540. Фрагмент. Замок Фонтенбло



Россо Фиорентино. Слон, 1533—1540. Галерея Франциска I. Фрагмент. Замок Фонтенбло

скими достижениями в области овладения формами, он придал ему то художественное содержание, воздействие которого мы можем проследить вплоть до XIX столетия.

Гораздо больший интерес для нашего обзора представляет единственная картина религиозного содержания, дошедшая до нас от французского периода творчества Россо: «Пьета» в Лувре. Это — картина необычного горизонтального формата, целиком заполненная фигурами. Большая диагональ, образуемая телом мертвого Христа и к тому же усиленная благодаря распростертым рукам Мадонны, господствует над изображением. Вертикальные и горизонтальные линии, бывшие в годы юности Россо основными элементами любой его композиции, здесь совершенно отсутствуют. Проблема воспринимается ныне таким образом: четко ограниченные объемы необходимо наполнить максимально достижимой скрытой или высвобожденной динамикой. Этому в первую очередь содействует неустойчивая структура группы, распавшейся бы в том случае, если бы одна из фигур только на мгновение изменила позу. Благодаря этой напряженности создается впечатление некой страстной и выразительной стремительности, показывающее, что и этот флорентиец, живший вдали от родины, также прокладывал пути, которые должны были привести к искусству барокко. Подобное усиление впечатления проявляется и в эмоциях, сконцентрированных в фигуре падающей навзничь Мадонны. Она изображена в одеянии монахини; ее голова находится близко от головы ее младшей, похожей на нее спутницы, охваченной горем в такой же степени, что и Мария Магдалина и апостол Иоанн. Однако чувство, овладевшее Мадонной, более значительно, чем скорбь, — это промежуточная ступень между тем, что выражают лица смертельно опечаленных персонажей вокруг нее, и безжизненным покоем головы Христа; промежуточная ступень между жизнью и смертью, высший предел мук, который может испытать человек. Перед нами — то выражение мученичества, которое буквально стало типичным в XVII столетии. Следует упомянуть и о резком, известково-белом свете, скользящем по фигурам и усиливающим тревожный и мрачный трагизм картины. В 1541 году Россо, хотя он и добился величайшего успеха во Франции, покончил с собой: еще одна харак-



Россо Фиорентино. Пьета, между 1537 и 1540. Фрагмент. Париж, Лувр





Россо Фиорентино. Пьета,
между 1537 и 1540. Париж, Лувр

терная примета времени. Его последователем был болонец Приматиччо, чье творчество, однако, не относится к теме нашего обзора.

Второй ученик Андреа дель Сарто, Понтормо, уже в двадцатых годах отошел от своего учителя, о чем свидетельствуют его фрески в монастыре Чертоза Валь д'Эма. Они изображают сцены Страстей Христовых и чрезвычайно важны в двойном отношении. Во-первых, благодаря тесной связи с творчеством Дюрера. Вызывающий сочувствие и — несмотря на пути — величественный облик Христа и фигура Пилата в «Ессе Ното», сидящие и лежащие на земле стражники и просветленный образ Христа в «Воскресении» настолько схожи с персонажами дюреровской серии ксилографий «Малые страсти» и гравюр этого же цикла на меди, что о случайности здесь не может быть и речи. То, что ведущий флорентийский художник, наследник великих традиций в сфере формы, обратился к творчеству предшествовавшего ему немецкого художника, представляет собой особо значительный факт художественной и духовной эволюции эпохи. Поворот этот был вызван стремлением усвоить не реализм Дюрера, но его метод усугубления духовности содержания. Написанные в великолепных насыщенных тонах, мощные и тяжеловесные фигуры произведений Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто уступают место как бы бесплотным фигурам, поглощающим светлые краски и колеблющуюся игру света, — художник словно бы и здесь уже хотел подчерк-



Альбрехт Дюрер.
Взятие под стражу, 1510



Понтормо. Христос перед
Пилатом, 1523–1525. Флоренция,
Чертоза Валь д'Эма



Понтормо. Несение креста,
1523–1525. Флоренция,
Чертоза Валь д'Эма



Альбрехт Дюрер.
Несение креста, 1499

нуть, что его внимание привлекает не чувственное воздействие и убедительность изображения, но духовное содержание сцены: крестный путь Христа и его чудесное воскресение. При осуществлении своего основного замысла Понтормо извлекает из духовного контрапта в противопоставлении жестокой толпы и одухотворенного облика Христа некую абстрактную композицию, которая еще более усиливает впечатление полностью преодоленного натурализма. В том, как Понтормо в «Ессе Ното» окаймляет главную фигуру симметричными полукружиями вверху и внизу и усиливает ее значение посредством не только контраста между стройным обликом Христа и широкими фигурами персонажей, обращенных спиной к зрителю, но и включения фигуры Христа в вертикальную ось изображения (которая еще раз подчеркивается благодаря фигуре слуги, появляющегося в самом верху сцены), или же в том, как он противопоставляет в «Воскресении» двумерно развивающуюся на плоскости фигуру Христа с ее спокойным силуэтом и объемные тела, располагающиеся друг за другом в пространстве, — во всем этом проявляется итальянский маньерист, стремящийся перенести в чисто духовную сферу не только формы тел, но и композицию картины.

Именно здесь и таился злой рок его жизни, что особенно отчетливо обнаружилось в тот период, когда руководство этим новым направлением итальянского искусства перешло к Микеланджело. Не то чтобы Понтормо непосредственно подражал ему: на-



Понтормо. Оплакивание Христа,
1523—1525. Флоренция, Чертоза
Валь д'Эма



Понтормо. Воскресение Христово,
1523—1525. Флоренция, Чертоза
Валь д'Эма

против, создается впечатление, что он остался самостоятельным и стремился померяться с мастером силами. Так возникают произведения наподобие «Положения во гроб» во флорентийской церкви Санта Феличита или же эскизов к росписи церкви Сан Лоренцо, в которых Понтормо излагает сюжет изображения всецело на языке абстрактно идеалистических композиционных образов, форм и линий. В «Положении во гроб» он пытался — так же как и Россо в «Пьете», но только лирически расплывчато — пере-



Понтормо. Снятие с креста,
1525–1528. Флоренция, церковь
Санта-Феличита

дать в многофигурной замкнутой группе предельное обилие выразительных движений, которым соответствовали бы столь же многочисленные эмоциональные акценты. В «Положении во гроб» все же есть следы прежней объективизации, однако в эскизах к росписи хоров церкви Сан Лоренцо исчезают и они. Здесь нет и тени реально пространственного, материального, цветового воздействия, — так же как и акцентирования эмоциональных ценностей. Нагие фигуры покрывают сцену без всякого намека на пространственную глубину; они даже в телесном отношении производят весьма слабое впечатление; хотя моделировка здесь превосходна, однако она лишь слегка подчеркнута: художник придает наибольшее значение контурам фигур и линейной композиции, вследствие чего изображение, по существу, редуцируется. Когда фрески Понтормо (постепенно превращавшегося в одинокого мечтателя и экспериментатора) были открыты для обозрения, флорентийцы испытали сильнейшее разочарование; в XVIII столетии фрески были замазаны. И все же, рассматривая сегодня эскизы Понтормо, приходишь к убеждению, что эта на первый взгляд впустую растроченная жизнь отнюдь не была бесполезной с точки зрения общего развития. И не только потому, что подобные крайности необходимы в те периоды, когда речь идет о полном преодолении отцветающего искусства: здесь должны быть приняты во внимание и положительные черты. При взгляде на эти рисунки всякий, кто в состоянии оценить и прочувствовать подобные явления, сможет увидеть в них бесчисленное множество достижений в сфере выразительных ценностей. Если мы продолжим эти наблюдения и рассмотрим другие рисунки художника, сохранившиеся в чрезвычайно большом количестве, то легко убедимся в том, что Понтормо принадлежит к числу наиболее интересных мастеров рисунка всех времен. Обращает на себя внимание — ибо кажется противоречащим антинатуралистической тенденции эпохи — то обстоятельство, что он очень много рисует с натуры. Явление это, разумеется, обусловлено иными причинами, чем у его предшественников: Понтормо стремится не к расчленению тел с целью постижения их структуры или реконструкции их в облике совершенной фигуры, и — в такой же точно степени — не к фиксации их колористических особенностей, но



Понтормо. Рисунок к картине «Алебардист», 1529–1530. Флоренция, Уффици

к поискам наиболее выразительных линий при их воплощении. В ранних рисунках еще отчетливо обнаруживается связь с творчеством Андреа дель Сарто. В последующих рисунках художник все интенсивнее сосредоточивается на достижении линейной синтетичности, моделировка как таковая отступает на второй план, словно бы ее роль, как в средневековую эпоху, начинает выполнять линия. В самых поздних рисунках безраздельно господствует выразительная линия, и при этом — в такой форме, которая напоминает рисунки современной нам эпохи.

Не менее интересны и портреты Понтормо, которые я хотел бы охарактеризовать в их связи со всей портретной живописью маньеризма. В XV столетии итальянское портретное искусство было, по существу, натуралистическим. Как и в творчестве нидерландских художников той эпохи, здесь ограничиваются погрудными портретами, в которых в первую очередь стремятся достигнуть максимально воз-



Понтормо. Портрет дамы с корзиночкой для пряжи, 1516. Флоренция, Уффици



Понтормо. Портрет музыканта, ок. 1518–1519. Флоренция, Уффици



Понтормо. Портрет Козимо Медичи, ок. 1520. Флоренция, Уффици

возможного физического сходства. Если в итальянском искусстве эта особенность порой не так бросается в глаза, то причина подобного явления кроется в стремлении итальянских художников не только к достижению физического сходства, но и к разрешению определенных формальных проблем общего характера — например, проблемы совершенной анатомической конструкции или гармонических пропорций. Постепенно портретное изображение как на Севере, так и на Юге обретает большую глубину за счет передачи особенностей духовной жизни и характера портретируемого: процесс, достигший своего апогея в начале XVI столетия в Италии в творчестве Леонардо, а на Севере — у Дюрера и Гольбейна. При этом итальянец выдвигает на передний план, скорее, абстрактные духовные моменты, оба же немецких художника — конкретную духовную индивидуальность. Эта линия развития прерывается в XVI столетии, натуралистический портрет сменяется идеализированным, нашедшим наиболее последовательное развитие в творчестве Микеланджело, который отказался от всякого портретного сходства, в то время как Рафаэль и венецианские художники избрали средний путь, предоставив этому фактору ограниченную сферу действия. В портретах так называемого классического периода люди предстают перед зрителем телесно и духовно идеализированными: женщины в первую очередь телесно, так что они все более и более начинают соответствовать тому определенному идеальному типу прекрасной женщины, корни которого в конечном счете кроются в античной эпохе; в мужских же портретах целью оказывается отражение индивидуального облика в зеркале некоей типической духовной значимости: идеал мужественности, чьей основной особенностью является покой как следствие всепобеждающей силы воли. Идеализация эта в особенности характерна для портретов молодых мужчин, где в основу изображения положены те же самые лиризм и мечтательность, что и в современных им изображениях юных святых: прекрасный автопортрет Андреа дель Сарто, например, производит впечатление отголоска какой-то фигуры из его алтарных образов: индивидуальная характеристика становится второстепенным делом, основное значение придается созданию портретного облика, в котором тело и дух сочетаются в некоей объективной норме.

Совершенно иное впечатление создается у нас при анализе одного из поздних портретных набросков Понтормо в Уффици. Здесь, по-видимому, также изображен какой-то художник, многое еще напоминает о предшествующих портретах эпохи чинквеченто, однако новый дух проявляется во всем. Формат стал уже, фигура оказывается необычно вытянутой в длину. Исчезло стремление к торжественной и важной демонстрации современной одежды, напоминающей античную драпировку; скорее, нечто будничное и скромное воплощено в этой более изящной, чем импозантной фигуре в простой рабочей одежде. Художник, казалось бы, придает большее значение характерным чертам облика, чем большому стилю, — явление, которое мы можем наблюдать также и в других современных Понтормо портретах работы Лотто или Мороне, например. Только у уроженцев Северной Италии целью этих стремлений было достижение общего впечатления от облика модели, у Понтормо же — скорее конкретной индивидуализации. Речь словно бы идет о возвращении к объективной верности, характерной для эпохи кватроченто, однако не это является решающим элементом изображения. Гораздо важнее всецело доминирующая над всем одухотворенность выражения лица: устремленный вдаль (а не на зрителя) меланхолический взор узколицего человека с несколько болезненным обличьем, задумчивое созерцание мира как юдоли скорби и муки, вопрос о смысле бытия, — все это преодолевает любые моменты индивидуализации. Другой, несколько более поздний по времени пример: молодой человек, неуклюже путающийся в костюме воина, который слишком велик для него, с испуганными, широко раскрытыми детскими глазами на маленьком



Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора, 1527. Нью-Йорк, Коллекция Фрика

Лоренцо Лотто. Андреа Одони, 1527. Лондон, Королевская коллекция



лице, — лирически сентиментальное настроение художника сменяется здесь серьезным, проникновенным восприятием жизни. И как элегическое завершение подобных портретных эскизов предстает перед нами женский портрет в Уффици. То, как портретируемая склоняется вперед, выходя из рисунка, поворачивает голову и словно бы вступает в беседу со зрителем, бесконечно живо и чрезвычайно далеко от нормативной композиции классического периода. Здесь вообще можно было бы усомниться в том, что речь действительно идет о портрете, ибо тень страдальческих раздумий и тихой разочарованности, наложившая отпечаток на выражение ее лица, подавляет индивидуальные характерные черты и воздействует как проекция некоего чувства, присущего эпохе и настолько сильного, что оно превратилось также и в наиважнейшую суть портретного изображения.

О последних портретах Понтормо можно сказать, что они всецело стали выражением духовного начала, как пластическая форма у Микеланджело и большая композиция у Тинторетто. В эпоху раннего Средневековья подобное развитие привело к полному исчезновению портретных изображений. В XVI столетии этого не произошло, однако положение портрета в искусстве изменилось. Портреты перестали быть парадигмами высших целей искусства. Особенно ясно это видно в творчестве Тинторетто. На протяжении своей жизни он создал множество портретов, однако совершенно напрасно искать в них нечто такое, что могло бы быть воспринято (явление, столь часто встречающееся в творчестве Тициана) как следствие использования больших композиционных идей, развитых в его повествованиях. Тинторетто писал граждан, должностных лиц и сановников республики почти по одной и той же схеме: как правило, его модели сидят или стоят в темных одеяниях на темном фоне (где лишь в виде исключения изображается пейзаж или архитектурные сооружения) и спокойно смотрят из картины. Эта определенная духовная тождественность людей, предстающая перед нами в его портретах, аналогична той, что характерна для средневековых портретов заказчиков большого произведения. Разумеется, здесь не исчезает индивидуальное начало, Тинторетто умеет мастерски выразить его, однако оно — так же как и композиция и колористически ве-



Понтормо. Портрет Марии Медичи и Джулиа Медичи, ок. 1539. Балтимор, Художественный музей Уолтерса

щественное воздействие — оказывается второстепенным элементом по сравнению с гораздо более важной сферой духовной и художественной значимости, которая обретается вне пределов человеческой индивидуальности и по отношению к которой все люди являются лишь зрителями, свидетелями и реципиентами.

В корне отличными, хотя и обязанными своим возникновением тем же источникам, являются портреты третьего из флорентийских маньеристов, Бронзино. Длительное время он был сотрудником Понтормо, однако не сроднился с его глубоким артистизмом. В тридцатых годах Бронзино вошел в моду как портретист, — вся флорентийская аристократия стремилась заказать у него свои портреты. Слава Бронзино возросла еще больше, когда в 1539 году он стал придворным живописцем герцога Козимо I и его супруги Элеоноры Толедской. Начинается период лихорадочной деятельности Бронзино: он создает фрески, алтарные образы, декоративные росписи,



Аньоло Бронзино. Козимо I Медичи в доспехах, ок. 1545. Сидней, Художественная галерея Нового Южного Уэльса

Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея, ок. 1537–1539. Филадельфия, Художественный музей



Аньоло Бронзино. Андреа Дориа в образе Нептуна, между 1550 и 1555. Милан, Пинакотека Брера



Аньоло Бронзино. Мученичество святого Лаврентия, 1529. Фрагмент. Флоренция, Сан Лоренцо

к выполнению которых, в особенности позднее, привлекается множество учеников; однако из всего написанного им наиболее прекрасными и значительными работами остаются портреты. Их ярко выраженным признаком является придворный характер, который словно бы с помощью этикета властвует надо всем. Женщины и мужчины, которых изображает Бронзино, сидят или стоят совершенно неподвижно; однако этот покой не является результатом сложной игры сил, а представляет собой намеренную неподвижность и сдержанность. Здесь нет и следа эмоций, проявления чувств, волеизъявления; на лицах не дрогнет ни единый мускул, они словно бы каменеют: руки не держат ничего, а лишь лежат на книге или каком-нибудь атрибуте, заменяющем духовную характеристику. Если ранее портреты Бронзино еще были окутаны мягкой светотенью, то позднее их колорит усваивает холодный серебристый основной тон, который удивительно соответствует чопорности его персонажей. В портрете Козимо I (Кассельская картинная галерея) изображение доспехов является шедевром использования изобильной игры света и тени; позднее же художник отказывается и от этого в пользу натуралистической живописи деталей, когда каждый узор на роскошном одеянии, каждая бисеринка тщательно выписываются без всякого, однако, ущерба единству целого. Как это ни покажется странным, но портреты Бронзино в некотором отношении похожи на портреты Тинторетто: фактор индивидуальности в них также отступает на второй план, над ним доминирует нечто высшее — дух определенного социального положения и связанная с ним чопорность; задача художника состоит в том, чтобы посредством изображения внешних признаков подчеркнуть духовные особенности этой среды. Это открывает путь к объективной точности. То, как в туринском портрете неизвестной написаны занавес и роскошное одеяние, вызывает в памяти голландские картины XVII столетия, здесь есть нечто от натюрморта; характер изображения определяет чисто техническая проблема, на разрешении которой художник может сосредоточиться по той причине, что портрет уже не ставит целью передать духовный мир модели: этот фактор оказывается за пределами компетенции художника и сменяется, с одной стороны, виртуозностью, а с другой — литературно-символическими на-

меками на значимость портретируемого. Насколько далеко может зайти этот процесс, показывает нам портрет Андреа Дориа, на котором знаменитый адмирал изображен в виде Нептуна.

Так в резком противопоставлении идеалам Понтормо завершается творчество Бронзино, а с ним — и флорентийское позднее Возрождение. Оно отказывается быть символом исповедания веры художника и становится (об этом свидетельствуют также и эпические повествования и алтарные образы Бронзино) профессиональной работой *ad usum delphini**. Огромная фреска в церкви Сан Лоренцо, например, изображает мученичество святого Лаврентия, однако сюжет здесь служит лишь предлогом для использования многочисленных статуарных решений различного происхождения, вследствие чего фреска представляет собой настоящий каталог образцов. Это — первый шаг на пути к академическому направлению, которому Бронзино положил начало еще и благодаря реорганизации флорентийской Академии.



Аньоло Бронзино. Мученичество святого Лаврентия, 1529. Фрагмент. Флоренция, Сан Лоренцо



Аньоло Бронзино. Мученичество святого Лаврентия, 1529. Фрагмент. Флоренция, Сан Лоренцо

* В переносном смысле: предназначенной для определенного круга (*лат.*).

5. Преемники Корреджо

Нам предстоит еще охарактеризовать направление, опиравшееся на традиции творчества Корреджо. Я оставил его для заключения, ибо оно наиболее отчетливо подводит нас к искусству барокко. Направление это представляют два выдающихся художника: первый из них, Пармиджанино, был — так же как и Корреджо — уроженцем верхней Италии, а его творческий путь приходится еще на первую половину столетия; второй же, Бароччи, был умбрийцем и работал во вторую половину чинквеченто, так что речь идет — и так это обычно и рассматривается — о традиции, не прерывавшейся на протяжении всего XVI столетия, причем, разумеется, основная нота творчества Корреджо не всегда сохраняла доминирующее положение.

Пармиджанино непосредственно следовал за Корреджо; его «Обручение святой Екатерины» в Пармской картинной галерее производит впечатление прямого подражания мастеру. В 1523 году он переезжает в Рим, где и остается вплоть до «Sacco di Roma». Главное произведение этого периода — «Видение святого Иеронима», которое Пармиджанино писал для главного алтаря церкви ордена августинцев в Читта ди Кастелло (в настоящее время картина находится в Лондонской Национальной галерее). Здесь ощущается влияние Микеланджело (Мадонна напоминает его Мадонну в Брюгге), нельзя отрицать и воздействия Рафаэля (святой Иероним родственен Иоанну Крестителю в «Мадонне ди Фолиньо»), однако основной замысел композиции — установление связи между

Мадонной и зрителем с помощью фигуры лежащего на переднем плане персонажа — восходит к «Мадонне со святым Себастьяном» Корреджо, чье влияние на Пармиджанино еще более усиливается после кратковременного сближения с творчеством римских художников. Об этом свидетельствует «Мадонна с пророком Захарией» в Уффици. Как и в «Дне» и «Ночи» Корреджо, основу композиции здесь образуют две диагонали, скрещивающиеся в фигуре Младенца Иисуса. И мощная фигура пророка у края изображения как контраст по отношению к изящным женщинам также обязана своим происхождением этим образцам, однако в первую очередь речь должна пойти об избытке эмоций, которыми наполнено изображение. У Корреджо этот избыток был эквивалентом чувственной красоты и жизнерадостности. Подобное изображение у него производит впечатление идеализированной жанровой сцены: люди с их естественной красотой и привлекательностью изображаются как святые — очаровательная игра, пленяющая зрителя еще и в чувственном отношении. Пармиджанино сообщает своему повествованию гораздо более серьезную интонацию. Маленький Иисус, так же как и его товарищ по играм, не младенец, но мальчик, и в их объятии ощущается скорее чувствительность, чем детская грация. Серьезные чувства овладевают и другими персонажами. Каждый из них замыкается в себе (здесь отсутствует взаимосвязь между персонажами, выраженная, как у Корреджо, посредством жанровых черт) и выставляет напоказ свою чувствительность, которая представляет собой скорее общую духовную характеристику, чем следствие более частных, ограниченных во времени эмоций: нечто такое, что можно было бы назвать эстетством и высказаться в связи с этим по поводу но-



Пармиджанино. Мистическое обручение святой Екатерины, между 1527 и 1537. Лондон, Национальная галерея



Пармиджанино. Видение святого Иеронима, ок. 1527. Лондон, Национальная галерея

вых идеальных типов. Идеализация здесь обусловлена не чувственными моментами, как в эпоху Высокого Возрождения, и не этическими, как в эпоху готики, но способностью персонажей подниматься в душе над повседневностью и испытывать по сравнению с обыкновенными людьми иные, более тонкие и изысканные чувства. Этой идеализации соответствует также и характер воплощения форм. Во-первых, вместо прекрасных фигур, типичных для эпохи Высокого Возрождения, появляются иные: их характеризует определенная утонченность, и это особенно отчетливо отражается на женских фигурах, уже не пышных и жизнеобильных, но нежных и благородных, с изящными формами и элегантными движениями и замкнутых в своем бытии, как это свойственно людям, привыкшим вращаться в высших духовных и социальных кругах. Во-вторых, впечатление чрезмерной материальной телесности по возможности смягчается. Благодаря своеобразной игре света и тени в резких светотеневых контрастах материальное воздействие и вещественное сцепление форм постоянно разрушаются, все массивное, а также и сопряженное лишь с плоскостной и пространственной телесностью хотя и не устраняется совершенно, но, по существу, вынужде-

но довольствоваться ограниченными пределами. И в-третьих: за этим следует аналогичное изменение в трактовке линий, на которые возлагается новая задача. Отныне они уже не являются средством, предназначенным лишь для того, чтобы очерчивать контуры фигур, отграничить их друг от друга и сочетать в ясно выраженных группах: им присуща теперь плавная и выразительная динамика — явление, которое предстает перед нами, возможно, с еще большей отчетливостью в последующих произведениях Пармиджанино. Так рушатся здесь композиционные нормы Высокого Возрождения: пирамидальная композиция Леонардо и Рафаэля, непреложность блока у Микеланджело, оптическое единство Тициана; уже упоминавшийся выше эмоциональный центр в виде обнимающихся мальчиков и три олицетворения



Пармиджанино. Мадонна с пророком Захарией, ок. 1530. Флоренция, Уффици

индивидуальных чувств свободно сочетаются друг с другом и акцентируются посредством корреспондирующих с ними мотивов пейзажа: святая — посредством дерева, пророк — триумфальной арки, а Богоматерь — колонны.

Подобными олицетворениями эмоций являются и портреты Пармиджанино; самый прекрасный и известный из них находится в Неаполитанском музее и изображает ту юную даму, которую позднее пытались отождествить с возлюбленной художника, Антеей. Кого бы ни изображал этот прекрасный поколенный портрет, несомненно то, что он соответствует новому идеалу женской красоты, воплощенному Пармиджанино в его произведениях религиозного содержания. То, как высокая женщина, изображенная в анфас, отчетливо выступает вперед из сумрака скупно охарактеризованного заднего плана, слегка склонив голову и глядя прямо перед собой, положив левую руку на грудь, словно она хочет поклясться в чем-то, производит впечатление символа некой духовной идеальности, которая носит отпечаток далекого от всякой обыденности духовного аристократизма и которая столь часто характеризовалась в позднейшей литературе как «редкостный цветок на фоне серых будней». Но и мужчины, портреты которых пишет Пармиджанино, равным образом отмечены печатью аналогичной одухотворенности, о чем свидетельствует, например, портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале, также находящийся в картинной галерее Неаполя. Доспехи полководца лежат на столе, а сам он держит в руке медаль — очевидно, графу был присущ также и интерес к искусству, — однако взор его устремлен вдаль, его помыслы, по-видимому, не обращены ни к войне, ни к искусству: мягкое, меланхолическое выражение лица свидетельствует об усталости и разочаровании человека, стоящего над злобой дня.



Пармиджанино. Портрет молодой дамы, именуемой Антеей, 1530-е годы. Неаполь, Музей Каподимонте



Пармиджанино. Портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале, ок. 1524. Неаполь, Музей Каподимонте



Пармиджанино. Мадонна с розой, 1528–1530. Дрезден, Галерея старых мастеров

Эти произведения римского периода характеризует полное овладение живописными средствами эпохи Высокого Возрождения, что ставит Пармиджанино наравне с самыми крупными художниками тех лет. Едва ли Тициан или Себастьяно дель Пьомбо смогли бы превзойти уровень мастерства, достигнутый в изображении доспехов или листвы на заднем плане. В последующие годы художник отказывается от этого изобилия в сфере материального воздействия и меняет свой стиль. В 1527 году Пармиджанино покинул Рим; вначале он переселился в Болонью, а спустя четыре года вернулся в свой родной город, где и скончался уже в 1540 году в возрасте тридцати семи лет. Главными произведениями этого второго периода являются: «Мадонна с розой» в Дрездене, «Мадонна со святой Маргаритой» в Болонской картинной галерее и «Мадонна с длинной шеей» в палаццо Питти.

«Мадонна с розой» отчетливо демонстрирует нам распад ренессансной композиции. В изображениях, посвященных этому сюжету, высшей целью прежде ставилось сочетание фигур Мадонны и Младенца в естественной пластической группе таким образом, чтобы оба тела предстали перед зрителем как некое единство; здесь же они лишь условно связаны друг с другом: можно было бы мысленно удалить из картины фигуру Младенца без ущерба для значения мотива Мадонны или, наоборот, представить себе Младенца Иисуса, изображенного подобным же образом, но в одиночестве. Обе фигуры также не подчиняются единому эффекту освещения. Их связывает лишь удивительная игра линий, которая возвышается над естественными функциями форм. Занавес на заднем плане и плащ Мадонны заключают в себе кривые линии, которые извиваются подобно змеям. Обращает внимание и то, как тела пересекаются движениями рук и как одеяния расчлениются посредством узких и острых складок, вызывающих в памяти статуи эпохи ранней готики. Здесь все вообще изящно и вытянуто (взгляните, например, на руки Мадонны), то есть, будучи освобождено от необходимости соблюдать верность природе, приспособлено к определенному формальному идеалу — и в итоге знаменует собой окончательную переоценку композиции, которая из объективной тектонической структуры превращается в субъективный метод оживления плоскости изображения с помощью

утонченной игры линий и форм. Как и эта формальная концепция, духовная связь обеих фигур также соткана из тонких нитей. Перед нами — две изолированные эмоциональные сферы, которые полусознанно соприкасаются между собой: грезящий принц, который, не глядя на Марию, протягивает ей розу, и Мария, берущая ее на ощупь, с закрытыми глазами, словно бы она не хочет прерывать сладостные грезы. Чувствительность, характерная для обеих фигур, перенесена на все содержание картины.

Следующая картина, «Мадонна со святой Маргаритой» в Болонской картинной галерее, могла бы показаться нам на первый взгляд шагом назад. «Придворное общество в лесу», — называет ее Буркхардт с легкой иронией. Главный акцент приходится здесь на фигуру святой, имени которой обязана своим названием картина; остальные персонажи расположены на заднем плане наподобие фриза, они не принимают деятельного участия в событии и, скорее, заняты собой; это — галерея довольно привычных типов. По-иному решен причудливый облик святой Маргариты. На хрупкой шее возвышается изящная головка с элегантной модной прической, унизанной жемчужинами: удивительный контраст по отношению к длинной простой власянице, в которую облачено тело святой. Она опустила на колени перед Младенцем Иисусом (он здесь не мальчик, но, как и в изображениях предшествующего периода, играющее дитя) и смотрит на него, точнее — впивается в него взглядом словно бы в экстазе. Этой экзальтации, в которой концентрируется эмоциональное содержание всего изображения, следуют и устремленные вверх линии фигуры, напоминающие о готическом взлете, однако служащие здесь, как это часто происходит в искусстве барокко, выражением внутренней взволнован-



Пармиджанино. Мадонна со святой Маргаритой, ок. 1529. Болонья, Национальная пинакотека



Пармиджанино. Мадонна со святой Маргаритой, ок. 1529. Фрагмент. Болонья, Национальная пинакотека

ности. Так главная героиня картины предстает перед нами — не только благодаря своей духовной сущности, но и физическому облику — в качестве олицетворения некой идеальности, независимой от материального начала и состоящей в контрасте с остальными элементами картины.

Подобный же идеальный облик, исполненный чистоты и совершенства, демонстрирует нам «Мадонна с длинной шеей», главное произведение Пармиджанино и главное произведение маньеризма вообще. Здесь в особенности наглядно предстает перед нами изменение концепции. Все удивительно в этой картине: зал, который не является залом, трон, который не является тронном, на заднем плане — архитектура, представляющая собой лишь некий фрагмент, и занавес, о котором мы не знаем, к чему он прикреплен. Мадонна сидит здесь в легком развороте, со спящим Младенцем на коленях; можно подумать, что она смотрит на ребенка и в то же время — что она погружена в сладостные грезы. Она прижимает длинную тонкую кисть к сердцу. К этой группе присоединились дети, которые, по-видимому, должны — как это было у Корреджо — изображать ангелов. Трое из них с ребячливым любопытством взирают на спящего Младенца, четвертый, мальчик-эфеб, принесший с собой вазу в качестве дара, восторженно смотрит снизу вверх на Мадонну как на кумир, как на символ культа, к которому смертный приближается для того, чтобы испросить у него защиты. Этот символ культа (можно было бы сказать — эта языческая статуя) воплощает идеал духовной грации, — и с этой точки зрения художником и задумано здесь все остальное: тонкие нежные линии, динамика фигур, изображение одеяний, моделировка, тона, освещение и вся композиция. Во всем этом новый дух находит выражение посредством нового стиля. Серьезный вопрос заключается в том, каким термином охарактеризовать этот стиль; до сих пор его определяли словом «манера», которое ничего не означает.

У картины есть своя предыстория. Мы обладаем целым рядом рисунков, относящихся к ней, — было бы, вероятно, целесообразно сопоставить законченную картину с одним из первых набросков. Мы обнаруживаем здесь живописную идею, которая была весьма распространена с самого начала эпохи чинкве-



Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей, 1534–1540. Флоренция, Уффици

ченно: Мадонна с Младенцем Иисусом и маленьким Иоанном Крестителем объединены в пирамидальную группу, располагающуюся перед монументальным павильоном, а справа помещены фигуры немногих избранных, которым позволено преклониться перед Мадонной. Рассмотрев последующие рисунки, мы обнаруживаем, что художник все более и более редуцирует и обобщает основной замысел: он убирает фигуру Иоанна, играющего Младенца превращает в спящего, постепенно перемещает фигуру Мадонны в центр изображения так, что она приобретает доминирующее положение в композиции, и обозначает колоннаду посредством двух колонн. В этом преобразовании кроется изменение программы, что становится ясным, когда мы представляем себе эволюцию образа



Пармиджанино. Эскиз к картине «Мадонна с длинной шеей», 1534–1540. Оттава, Национальная галерея Канады

Пармиджанино. Эскиз к картине «Мадонна с длинной шеей», 1534–1540. Париж, Лувр

Мадонны в изобразительном искусстве. В эпоху раннего христианства и в начальный период Средневековья изображение Мадонны было символом культа, подобно древнегреческим статуям божеств. Начиная с XIII столетия оно все более и более превращалось в изображение семейной сцены; вначале Мадонна изображалась как олицетворение материнских чувств, затем эта первая по времени жанровая черта начинает приобретать все больший удельный вес до тех пор, пока в эпоху Высокого Возрождения изображение Мадонны не стало воплощением счастливой семейной

Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей, 1534–1540. Фрагмент. Флоренция, Уффици



гармонии. Теперь же в творчестве Пармиджанино оно вновь превратилось в символ культа. Разумеется, в процессе этого преобразования следовало идти иным путем, нежели древнегреческие и средневековые художники, исходившие из predetermined традиционных представлений. Пармиджанино должен был пройти через избыток зрительных впечатлений, через формальные достижения и сенсуализм эпохи Возрождения к единому, ясному и редуцированному представлению. Его целью стало воплощение душевной грации и утонченности. Это было совершенно естественно после того чувственного дурмана Высокого Возрождения, по отношению к которому невозможно было никакое усугубление — и который неминуемо вел к перелому, выразившемуся, однако, не в полном отречении от чувственного начала, как в средневековую эпоху (ибо теперь для этого не имелось никаких ду-

ховных предпосылок), но в осознании необходимости облагородить чувственное начало посредством возвышения душевной красоты над телесной. Впервые в эпоху Нового времени мы обнаруживаем и у литераторов ясно сформулированное понятие одухотворенной красоты. Это достигается не эмпирическим путем; художник наблюдает жизнь и людей, стоящих на разных ступенях социальной лестницы, и, пользуясь правом свободного выбора, ищет свой идеал изысканности, пленительной чувствительности, парения надо всем банальным; однако, в отличие от современных нам художников, он изображает его не в виде определенной индивидуальности, но как абсолютное воплощение идеальности. Это неизбежно вело в первую очередь к формированию новых конкретных типов: новые идеальные персонажи должны были еще и посредством своего физического облика демонстрировать духовную утонченность и грацию — качества, которые относились не к отдельным частностям, а составляли основной исходный пункт в воплощении этих персонажей. Подобная тенденция сближает Пармиджанино с Античностью: явление, которое можно наблюдать скорее в его графических работах, чем в картинах. Здесь многое производит впечатление почти что классического произведения. Декоративная фигура одного наброска, находящегося в Пармской картинной галерее, подобна, например, классической статуе, и это обусловлено не непосредственным подражанием, но самой сущностью этого благородного образа. Благородство и является тем элементом, который акцентируется здесь. Для Пармиджанино Античность была не сокровищницей натуралистических достижений и — в такой же точно степени — не парадигмой формального совершенства; художника влекли к ней преобразование природы в плане духовной идеальности, динамика, неразрывно связанная с покоем, благородная просветленность бытия и физического облика: грация Аполлона, но не опьянение жизнью Диониса. Однако и этот облик был еще чрезмерно зависим от материи; Пармиджанино продолжает искать новые средства, причем он во многих отношениях отходит от подражания природе.

Мы сможем наилучшим образом постичь новую концепцию Пармиджанино, если отдадим себе отчет в том, что гласит по этому поводу современная



Пармиджанино. Положение во гроб, 1530-е годы. Парма, Национальная галерея

художнику теоретическая литература. В трудах Ломатцо, Боргини, Арменини, Цуккарро мы обнаруживаем разбор этого направления, которое едва ли могло бы быть истолковано до этого, ибо художественная практика тогда опережала попытки ее теоретической интерпретации. В этих трудах прежде всего излагаются определенные требования к произведению искусства. В первую очередь они касаются пропорций, которые должны быть изящными и удлинненными, чтобы стать выражением изысканного и благородного характера, ибо, как пишет Пино, коренастое и слабо расчлененное тело обличает низкий дух и рабский образ мыслей. Позднее этот основной принцип был дополнен обширным количеством отдельных правил; требования состояли в изображении маленькой головы с большими, широко открытыми глазами, причем высота лба должна была равняться длине носа, а вместе с тем — и расстоянию от носа до подбородка. Все члены тела должны быть удлинненными и изящными, кисть руки — такой же длины, что и лицо. (Эти рецепты, которым следовали также и подражатели, воспринимаются, естественно, лишь как идеальные нормы, возникшие уже после периода истолкований.) Далее — движение. Здесь кроется принципиальное различие по отношению к искусству эпохи Возрождения, которое в первую очередь изображало движения, являвшиеся выражением действия и состоявшие в изменении положения персонажей в пространстве: ходьбу, наклоны и так далее. Здесь же этого, скорее, избегают, речь, напротив, идет о движении в себе, об имманентности движения, независимого от места и времени; согласно теоретикам, именно это и представляло собой символ духовного начала. Так же точно обстояло дело и в готическом искусстве, только там это духовное начало находилось за пределами субъективной динамики: взлет представляет собой всеобъемлющее движение к небесам. Здесь же это органически присущее телу движение создает два источника духовности: сила и внутренняя страстность необходимы для того, чтобы она проявилась в массивных мужских телах, в то время как стройным телам женщин и юношей требуется грация. Чтобы изобразить это прекрасное имманентное движение, маньеризм изобрел определенные нормы, важнейшей из которых была «*figura serpentinata*»^{*};



Пармиджанино. Эскиз, 1530-е годы.
Парма, Национальная галерея

* «Змеевидная фигура» (итал.).

именно Пармиджанино с самого начала преображает ее из вспомогательного композиционного средства в высшую норму красоты. «Figura serpentinata», включенная в вертикальную или перевернутую пирамиду, извивается наподобие змеи в форме буквы S, вздымается вверх и опадает, как пламя. Части тела выводятся из состояния естественного покоя, и равновесие здесь достигается благодаря контрасту с другими элементами изображения. Острые изломы и углы исчезают так же, как и прямые линии, отсутствуют и резкая смена направления и все, что движется порывисто; один элемент за другим лишь видоизменяют движение, не нарушая единства его потока, так что оно напоминает волнистую линию, которая, несмотря на подъемы и спуски, остается непрерывной. Своим происхождением движение обязано не природе, но внутренним представлениям художника. Этим внутренним представлениям должны быть подчинены также и линии. Существует необыкновенно остроумное сочинение относительно линий, созданное в начале XVII столетия: «Idea dei pittori»* Федерико Цуккаро. В своем трактате Цуккаро определяет различие между «disegno esterno» и «disegno interno»**. «Внутренний рисунок» — он, по мысли автора, может быть назван идеей — не имеет, по сути дела, ничего общего с природой: художник познает природу, разносторонне исследует ее, однако в то время, когда он творит, приобретенный опыт остается в его подсознании, и он черпает формы из своей фантазии постольку, поскольку они соответствуют его идеалу, — и «внешний рисунок» представляет собой лишь ее художественную транскрипцию, лишь символ подобного идеала. Именно эта идея, это внутреннее представление о красоте, и является элементом, доминирующим также и над всеми другими изобразительными средствами: над моделировкой, красками, освещением. Конечно, Пармиджанино мог — и это доказывают его ранние произведения — столь же мастерски изображать роскошные одеяния, как и Тициан или Корреджо, однако он уже больше не придает этому значения: одеяния также должны лишиться материальности и собственного веса — и покрывать тела наподобие нежной вуали, по-



Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей, 1534–1540. Фрагмент. Флоренция, Уффици

* «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» (Federigo Zuccaro. L'idea de scultori, pittori e architetti divisa in due libri. Torino, 1607. — Примеч. пер.).

** «Внешним рисунком» и «внутренним рисунком» (итал.).

звояющей проявиться их формам. Нагота также обладает не материальным, но лишь монументальным значением. Мальчик с вазой в «Мадонне с длинной шеей» подобен архаической греческой статуе, его нога, например, представляет собой идею пластического начала: здесь отсутствует чувственный элемент поверхности, это — словно бы написанный мрамор. То же самое относится к краскам и к освещению: колорит картины холоден и в высшей степени изыскан, освещение сдержанно. Ибо эта красота сама должна не только быть источником художественного наслаждения, но и производить возвышенное впечатление. Мадонна вновь уже не просто божественное прекрасное существо: она должна принадлежать к иному, более значительному миру. Отсюда и почти языческое поклонение. Оно совершается на сценической площадке с едва намеченными декорациями, где священное начало словно бы в сверхъестественных масштабах противопоставляется земному. На естественный масштаб указывает фигура человека со свитком на заднем плане: жрец богини, знающий ее тайну. Он по-человечески мал в сравнении с гигантской колонной, по отношению к которой Мадонна в свою очередь оказывается исполински велика: она находится вне пределов обыденной жизни подобно древнегреческим богествам, только здесь посредством победоносного вертикализма преодолевается еще и земная оболочка.

Подобное изображение представляет собой чистую игру фантазии, проекцию всеприемлемой идеальности. Последние выводы из этой концепции Пармиджанино сделал в «Мадонне со святым Стефаном и Иоанном Крестителем» (Дрезденская картинная галерея). Мадонна совершенно отодвинута в глубь изображения и, окруженная сиянием, предстает здесь словно видение. Оба святых никак не связаны с нею; повернувшись к зрителю, они сидят перед балюстрадой — подобно готическим статуям святых в обрамлении церковных порталов — как свидетели и адепты. Мадонна — образ, показанный в отдалении, фигуры святых почти статуарны, но и та и другие отрешены от жизни, точно непоколебимая святыня.

Все это кажется нам странным и еще более странным должно было показаться на взгляд прошлого столетия: словно бы искусство, сбившееся с истинного пути. Но если мы учтем, что духовная атмосфера



Пармиджанино. Мадонна со св. Стефаном и Иоанном Крестителем, ок. 1539. Дрезден, Галерея старых мастеров

тех лет была всецело проникнута стремлением к новому объективному идеалу, то поймем, что подобное разрешение проблемы должно было воздействовать как откровение. Благодаря этому становится объяснимым то необыкновенное воздействие, которое творчество Пармиджанино оказало не только в Италии, но и севернее Альп. Характеризовать искусство второй половины XVI столетия как развивавшееся исключительно под знаком Микеланджело — значит недооценить фактическое положение вещей. Безусловно, творчество Микеланджело представляет собой один из краеугольных камней развития, однако наряду с ним следует назвать и другой, имевший величайшее значение: преодоление ренессансных идеалов. Благодаря ему искусство добилось той свободы, последствием которой спустя несколько десятилетий оказалась новая ориентация, породившая искусство барокко.

Федерико Бароччи олицетворяет вторую линию развития, опирающуюся на традиции Корреджо, но, несмотря на сходное происхождение, приводящую к совершенно иным результатам, чем творчество Пармиджанино. Если не считать Тинторетто, которому он уступал в гениальности, Бароччи был самым значительным итальянским художником второй половины XVI столетия. Родившийся в 1535 году в Урбино, Бароччи сначала поступает в мастерскую Баттисты Франко, с которым мы познакомились как с подражателем Микеланджело. К этому времени обучение в мастерских давно уже потеряло свое решающее значение; гораздо более важным было самостоятельное изучение творчества выдающихся художников, и поэтому Бароччи отправляется вначале в Пезаро, где изучает произведения Тициана, а в 1550 году — в Рим, чтобы познакомиться с произведениями Рафаэля, своего знаменитого земляка. На этот раз он остается там недолго и возвращается на родину, однако в 1561 году мы вновь обнаруживаем его в Риме участвующим в работе над росписями летнего домика Пия IV. Сильно поврежденные фрески обнаруживают влияние Рафаэля и Корреджо. То же самое относится и к станковым картинам Бароччи этого периода. Отчетливая жанровая концепция «Поклонения Младенцу Иисусу», дошедшего до нас в двух экземплярах (находящихся в Прадо и в миланском музее Амброзиана), могла бы свидетельствовать едва



Феде́рико Бароччи. Поклонение
Младенцу Иисусу, 1597. Мадрид,
Прадо

ли не о нидерландском влиянии, — и в то же время здесь, как это ни странно, отсутствует всякий след воздействия со стороны Микеланджело, что, принимая во внимание преобладание микеланджеловских элементов в творчестве всех остальных современных Бароччи римских художников, может быть расценено лишь как сознательный отход от традиций Микеланджело. Нам предстоит охарактеризовать все эти тенденции на основании последующих произведений Бароччи, поскольку здесь они проявляются еще более отчетливо. Конец пребыванию Бароччи в Риме наступает в 1564 году; он заболевает, — по-видимому, соперники художника попытались отравить его (Бароччи сам пишет об этом в своих письмах); болезнь имела длительные последствия и вынудила его вновь переселиться на родину, где в тихом уединении, вдали от суеты большого мира он в изобилии создает произведения религиозного содержания вплоть до самой смерти, последовавшей в 1602 году. В этих работах нам не удастся обнаружить ни серьезных преобразований, ни новых значительных фаз эволюции стиля, — здесь, напротив, проявляется последовательное развитие определенного понимания задач живописи, которое мы и должны проследить в первую очередь. Если не считать нескольких портретов, Бароччи постоянно работает лишь в сфере церковного искусства. Для своих ранних алтарных образов он по преимуществу избирает обширную композицию со многими фигурами; характерным примером этого является «Мадонна дель Пополо», созданная в 1579 году и находящаяся ныне в Уффици. В то время как Пармиджанино в своих религиозных произведениях ограничивается изображением идеального бытия, в современной ему живописи

религиозные произведения становятся уже довольно словоохотливыми и сочетают с фигурами настоящих святых более или менее широко задуманные жанровые сцены и повествования. Это явление, ставшее особенно распространенным в Риме и в Венеции, с одной стороны, объясняется возникшим уже в эпоху Высокого Возрождения стремлением к обогащению композиции, а с другой — соответствует отчетливо проявившейся на Тридентском соборе тенденции выдвигать в религиозном искусстве на передний план назидательные, повествовательные моменты в противовес языческой импозантности. Таким образом, и в «Мадонне дель Пополо» мы обнаруживаем обширный ансамбль фигур: народ, пришедший молить Богоматерь о заступничестве; это — матери с их детьми, старики, нищие и больные. Отдельные персонажи и группы либо производят реалистическое впечатление, как иногда у Тинторетто, влияние которого на Бароччи несомненно, либо демонстрируют классический метод группировки персонажей, характерный для Рафаэля (например, треугольная композиция слева на переднем плане, образованная фигурами женщины и ее детей); все изображение в целом наполнено оживленной пространственной динамикой, так что земная часть события производит впечатление фрагмента некоей концентрированной массы. Земные персонажи непосредственно связаны с Мадонной, молящей своего сына о милости для них. Кривая линия, исходящая из центра картины, очерчивает композицию в фигурах переднего плана и поднимается справа через связующую группу ангелов к Мадонне, а затем — к Христу, в фигуре которого эта вздымающаяся арка обретает свой апогей, чтобы затем снова опуститься на землю. Таким образом, здесь нет никако-

Федерико Бароччи. Мадонна дель Пополо, 1579. Флоренция, Уффици



го разграничения между земным и небесным, естественным и сверхъестественным, — оба начала связаны между собой и при этом не в идеальной абстракции, вневременной и непреходящей, как у Микеланджело и у его подражателей, и не в некоем зримом видении, но в чувственном бытии, где обоим началам присуща одинаковая степень достоверности и где действие разыгрывается на глазах у зрителя так, словно бы речь здесь идет о какой-то театральной инсценировке. При этом совершенно отпадает вопрос о правдоподобию изображения. Небесная сцена написана точно так же, как и земная, она столь же телесна и материальна, — и нам и в голову не приходит спросить, действительно ли возможно, чтобы Христос свободно восседал в воздухе, а Мадонна преклоняла колени? Причина, по которой в подобных религиозных изображениях все находится за пределами натуралистической критики, двоякого рода. Во-первых, несмотря на реалистические детали, все изображение в целом ирреально по своему воздействию, так как и в земных сценах эффект реального воздействия уничтожается посредством колорита и освещения. Проблема колорита с давних пор была привычной для умбрийских мастеров, и Бароччи представлял собой крупнейшего колориста среди итальянских художников второй половины чинквеченто. Он обладал самой богатой палитрой в сравнении с остальными художниками, и никто из них не мог так, как он, передать радужное сияние и блеск, свечение и мерцание красок, никто не располагал таким обилием оттенков и таким же развитым чутьем по отношению к цветовому преломлению. Однако у Бароччи всему этому присуща иная функция, чем у великих колористов первой половины столетия. Краски являются для него средством выражения динамики, независимой от материального бытия и действия, а власть пластических, телесных объемов преодолевается посредством захлестывающего их сплошного потока игры тонов; над реальностью возвышается неразрывно связанный с нею «концерт красок» — так по большей части именовал свои колористические эффекты сам Бароччи, — и эта полифония уводит нас в сферу фантастического театрализованного бытия, в которой мы не задаемся вопросом о том, что здесь соответствует эмпирическому опыту, а что несовместимо с ним, ибо

здесь все и реально и нереально — или, иными словами, — одухотворено в равной степени. Таким образом, в творчестве Бароччи над реальностью в качестве принципиальной нормы возвышается нечто постигаемое лишь воображением, наподобие того как в архитектуре, начало которой положила церковь Иль Джезу, над тектоникой отдельных частей здания доминирует текучая пространственная динамика, воспринимаемая исключительно как впечатление. Наряду с этим следует упомянуть еще один элемент: усугубление эмоционального начала. Резкое акцентирование эмоций у Бароччи, как и у Пармиджанино, восходит к творчеству Корреджо, однако это наследие обрело в произведениях урбинского мастера совершенно иное развитие, чем у пармского. У Пармиджанино изображение эмоций воздействует изолированно, оно является мерилем

Федерико Бароччи.
Мадонна дель Пополо, 1579.
Фрагмент. Флоренция, Уффици



возвышения над массой и как таковое оказывается, по существу, пассивным. Бароччи, напротив, изображает эмоции как элемент, связанный с людьми: это не эмоции субъективного характера, но массовое чувство, овладевающее людьми в определенной ситуации и духовно преображающее их подобно совместной молитве посетителей церкви. Так, например, в той же «Мадонне дель Пополо» все участники события захвачены аналогичным чувством душевного подъема, озаряющим всех без исключения, — ведь все люди в церкви равны между собой — и создающим непосредственную соотнесенность земного начала с небесным, перед которым отступает сама реальность. Взмахающаяся вверх композиционная линия представляет собой словно бы выражение единого религиозного устремления персонажей картины.

Дальнейшая эволюция творчества Бароччи заключается в том, что изображения становятся более простыми и свободными, а композиции — более упорядоченными. Характерным примером этой второй фазы развития является «Тайная вечеря» в урбинском соборе, время создания которой я отнес бы к восьмидесятым годам XVI столетия. Отдельные персонажи, в особенности из числа слуг, вызывают в памяти произведение Тинторетто, а наряду с этим и восприятие темы как акта учреждения таинства причастия. Однако воплощение замысла здесь совершенно иное. Это не мистерия, но литургическая церемония: Христос в центре подобен священнослужителю во время мессы у главного алтаря; на это средоточие указывают обе большие пространственные и плоскостные диагонали, посредством которых композиция оказывается симметрично расчлененной. Пространство изображено с большой высоты, благодаря чему оно ясно обозримо; взгляд зрителя устремляется от каждого персонажа к фигуре Христа, которая представляет собой не только источник, но и апогей молитвенного настроения, господствующего во всем изображении. В этот период мы обнаруживаем в произведениях Бароччи и другие композиционные схемы, например простой контрапост, как в «Мадонне дель Розарио» в соборе в Синигалье, где облако с Мадонной и ангелами парит, словно купол, над святым Домиником, глядящим в экстазе из темной ночи в светлую высь; иное решение применено в «Распятии» из генуэзского собора, где фигуры вклю-



Федерико Бароччи. Тайная вечеря, 1592–1599. Урбино, Кафедральный собор



Федерико Бароччи. Распятие, 1596.
Генуя, собор Сан Лоренцо

Федерико Бароччи. Мадонна
дель Розарио, 1593. Синигалья,
Епископский дворец

чены в простой треугольник, который возвышается в сияющем ореоле, окруженный ангелами. Однако построение композиции по диагонали продолжает оставаться правилом, оно оказывается столь же характерным для произведений Бароччи, как для церковной архитектуры тех лет система Иль Джезу, с которой это построение соприкасается к тому же благодаря стремлению направить взгляд зрителя к духовному средоточию. Так создается величайший контраст по отношению к ренессансным нормам — к треугольнику и пирамиде, которые служат задачам изоляции в пространстве, в то время как диагональное построение композиции является выражением пространственной динамики. Поэтому оно здесь также не акцентирует

ся, а скорее маскируется, и при этом в первую очередь посредством динамичной игры красок, становящейся от картины к картине более смелой и фантастичной.

К 1590 году относится прекрасная композиция Бароччи «Обрезание Христа», которая находится в Лувре, — ночная сцена с ослепительными цветовыми эффектами. Мастер тщательно подготавливал свои картины, причем он не только рисовал с натуры все детали, но еще и намечал мелом и пастелью тот цветовой тон, который должно было принять определенное место картинной композиции, представлявшей его воображению. Этим и объясняется, что отдельные фигуры (например, мужчины в светлом одеянии) столь естественны и в то же время в целом столь эффектны в цветовом отношении — они не только представляют собой отдельные объекты процесса наблюдения природы, но и задуманы с постоянным учетом их роли в общем воздействии картины. Это — принцип, дове-

Федерико Бароччи. Обрезание Христа, 1590. Париж, Лувр



денный позднее Рубенсом до высшего совершенства. Бароччи удалось также заменить беспокойную динамику колорита его ранних работ более спокойным распределением цветовых масс, причем общий тон освещения способствует достижению фантастического характера изображения. Здесь еще воплощена ночная сцена, однако позднее — как, например, в обеих картинах в римской церкви Санта Мария ин Валличелла, — на смену ей все чаще приходит искусное *sfumato*. Во «Введении Марии во храм» мы вновь обнаруживаем две диагонали, в центре пересечения которых находится фигура Мадонны; вместо динамики здесь возникает полный покой, формы становятся более мощными, а вся структура изображения приобретает архитектурный характер. Благодаря фигурам, обращенным спиной к зрителю, взгляд его проследживает событие, устремляясь вверх по лестнице туда, где группа, состоящая из первосвященника и Марии,



Федерико Бароччи. Встреча Марии и Елизаветы,
ок. 1590. Рим, Санта Марья ин Валличелла



Федерико Бароччи. Введение Марии
во храм, 1579. Рим, Санта Мариа
ин Валличелла

включена как бы в монументальное архитектурное обрамление из стоящих фигур и мощных колонн. Несмотря на это, воздействие изображения в целом оказывается лишенным материальной тяжеловесности, ибо в мягкой атмосфере сумерек все формы утрачивают свою пластическую определенность, а для переливов красок не возникает никаких помех. Во «Встрече Марии и Елизаветы», созданной в это же время, светотень еще более усиливается. В итальянской живописи предшествующего периода светотень была обусловлена контрастом между светом и тенью, пространством и формой, цветом и бесцветностью и к тому же служила либо резкому акцентированию формы или усиле-



Федерико Бароччи. Блаженная
Микелина Пезарская, 1606.
Ватикан, Пинакотека

нию пространственного воздействия, либо противопоставлением фантастического мира реальности. У Бароччи светотень многоцветна, она не усиливает контрасты, но смягчает их и представляет собой средство преобразования живописного видения и связанного с ним воспроизведения реального мира в игру воображения. Здесь исчезает все интенсивное, динамическое и драматическое, персонажи оказываются внушительными и монументальными, а господствующим тоном изображения становится лирическое благоговение. Можно было бы охарактеризовать произведение такого рода как молитву, запечатленную средствами живописи: основной элемент мыслей и чувств посетителей церкви во время богослужения становится наиважнейшей сутью религиозной живописи. Создаются фигуры, которые (например, святая Микелина в Ватиканской пинакотеке) предстают перед нами как олицетворение подобного душевного устремления ввысь в его предельном проявлении. Так земной утонченности фигур Пармиджанино здесь противопоставляется пафос, который уже непосредственно подводит нас к искусству XVII столетия.

Федерико Бароччи.
Чудо Святого пояса, 1600–1610.
Вена, Альбертина



6. Итоги

Темой наших лекций является происхождение искусства барокко, хотя после мастерского обзора, выполненного Риглем, обсуждение этого вопроса могло бы показаться излишним. Однако в лекциях Ригля рассматривается возникновение искусства барокко в Риме. Это один из факторов, ограничивающих сферу обзора темы. Другой же состоит в том, что Ригль в своих лекциях, об издании которых он едва ли помышлял, комментирует, так сказать, лишь летопись эволюции стиля в Риме, основываясь при этом преимущественно на материале архитектурных произведений. Однако не подлежит никакому сомнению то, что данная тема бесконечно более обширна и что римских прототипов недостаточно для разьяснения творчества Бернини и Борромини, поскольку мы сталкиваемся здесь во многих отношениях с контрастами. Исследование должно строиться на гораздо более широкой основе, и эта основа не может быть ограничена сферой истории одного лишь стиля. Я начал свой курс с иезуитской церкви, то есть со здания, в котором сознательно отрицается дух эпохи Возрождения и воплощается возвращение к раннехристианскому и средневековому пониманию задач зодчества. Это факт, который не может быть объяснен просто как свидетельство дальнейшей формальной эволюции, ибо его предпосылкой являются универсальные изменения во всей совокупности духовной жизни эпохи. Эта новая ориентация духовной жизни повлияла не только на церковную архитектуру: она должна была оказать решающее воздействие на все области художественного творчества.

В соответствии с такой постановкой вопроса я попытался, выйдя за пределы предпосылок, сложившихся в Риме, проследить более обстоятельно, чем это делалось до сих пор, важнейшие течения в итальянской живописи XVI столетия. Я должен был бы теперь попытаться проделать то же самое по отношению к скульптуре и архитектуре, но отказываюсь от этого, поскольку в настоящее время ощущается недостаток в подготовительных работах и подходящих иллюстративных материалах. Однако, быть может, в этом и нет настоящей необходимости, ибо вполне допустимо предположить a priori, что результаты эволюции здесь в целом совпадают с достигнутыми в сфере живописи.

Если мы теперь вновь обратимся к живописи, то здесь — в качестве наиболее значительного результата нашего обзора — выявляется сдвиг во взаимоотношениях между материей и духом, между окружающим миром и воображением художника. Искусство, религия и философия античной эпохи были обусловлены объективизацией окружающего мира, в их основе таилось стремление сочетать с чувственным опытом соответствующую структуру, закономерность, упорядоченность и красоту природы — и воплотить его в абстрактной ясности. Христианское мировоззрение, напротив, зиждилось на принципиальной субъективизации окружающего мира. Оно расценивало чувственные явления как малозначащий фактор, а зачастую и как помеху, ибо для него внутреннее просветление души через Бога и Божественное Откровение было единственным источником истины и единственной ценностью. Таким образом, душевные представления и переживания, рациональное и эмоциональное начала сближаются посредством теологических умозаключений и становятся исходным пунктом религии и всех духовных связей с окружающим миром, в том числе и искусства. Если бы здесь не произошло никаких изменений, то конечным результатом подобного развития оказалось бы, вероятно, либо полное отсутствие образов, как у семитских народов, либо искусство, независимое от следования природе и обусловленное исключительно воображением, как в культурах, которые, наподобие буддийской, развиваются в сфере чистого спиритуализма. То, что не случилось ни того, ни другого, объясняется дуалистическим характером, который обрела в последующее



Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии, 1504. Милан, Пинакотека Брера



время эволюция западноевропейского христианского мира и который, став принципиальной отличительной чертой именно этого мира среди всех других цивилизаций, оказался источником жизненной динамики, обеспечившей его ведущее положение. Подобный поворот событий характеризуется тем, что на основании весьма сложного процесса, в детальном рассмотрении которого мы здесь не нуждаемся, принципиальная субъективизация оказалась связанной со стремлением к объективизации мироздания. Это вновь привело к созданию науки и искусства, базирующихся на изучении природы. Однако речь здесь идет отнюдь не о возвращении к Античности; принципиальное отличие, присущее как новой науке, так и новому искусству, состоит в том, что, в то время как в античных философских системах и произведениях искусства личность их создателя отступает на задний план по сравнению с объективным содержанием, в христианскую эпоху, напротив, познающий и творящий дух, поиски и свершения ради них самих — или, иными словами, духовное обогащение субъекта — остаются важнейшим стимулом и мерилом прогресса. При этом было неизбежным, что перевес периодически — и на первый взгляд всецело — оказывался на стороне объективных задач. Подобная эволюция искусства по этапам, иногда возвращавшим его в прошлое, и совершалась на протяжении XV столетия, причем одновременно и независимо в двух странах: в Нидерландах и в Италии.

В Нидерландах плодом этой эволюции был предметный натурализм, благодаря которому предельно точное воспроизведение натуры рассматривалось как высшая цель произведения искусства, а в Италии — стремление к естественной объективной закономерности и к совершенству художественного воплощения. Оба направления роднил ярко выраженный сенсуализм и материализм; итальянскому искусству особенно удалось приблизиться к античному. В этом, вне всякого сомнения, таилось неслыханное обогащение искусства в сфере формы и метода, сопровождавшееся, однако, столь же интенсивным его обеднением. Скуднее становится элемент воображения в искусстве, почти совершенно поглощенном проблемами метода и формы, а вследствие подобного эзотерического ограничения задач ослабевает также и соотносительность со

всей совокупностью духовной жизни эпохи. Нигде это не проявляется с такой очевидностью, как в тех произведениях итальянского искусства, которые принято называть классическими преимущественно по той причине, что по своему формальному совершенству они не только приближаются к творениям античной классической эпохи, но и во многом превосходят их. Однако произведения античного искусства представляли собой адекватное выражение всего комплекса отношений к окружающему миру, о чем не может быть и речи в эпоху Высокого Возрождения. Персонажи Рафаэля или Тициана во многих отношениях были итогом совершенно определенной и ограниченной художественной ориентации и экономии средств и плодом той индивидуальной борьбы за решение конкретной художественной проблемы, что составляла лишь ничтожную часть духовных проблем, волновавших в тот период европейские народы. Таким образом, произведениям этих художников удалось на время преодолеть принципиальный субъективизм христианского искусства именно благодаря внешней абсолютной объективизации, но только внешней, ибо фактически она завуалирована и не завуалирована продолжала быть связанной с ним тысячами нитей. «Сикстинская Мадонна» отнюдь не исчерпывает того, что трогало душу современного ей европейца, она даже весьма условно связана с этим, ибо воплощенный в ней культ красоты, сочетающийся с мечтательной, просветленной религиозностью, отделен пропастью от всего того, что в огромном объеме разнороднейших элементов воображения движет миром представлений человека в Европе тех лет и наполняет его духовное бытие постановкой жизненно важных вопросов, внутренним горением, страстным стремлением ко внутренне пережитой истине и познанию. Таким образом, рано или поздно должен был наступить момент, когда эти проблемы, волновавшие равно рассудок и воображение, завоевывают право на существование — и христианский субъективизм начинает одерживать победу над языческой объективизацией, а дух над материей. «Лишь очень узкая кромка горного хребта составляет вершину. После 1520 года не возникло, пожалуй, ни одного произведения, безукоризненно чистого по стилю», — пишет Вёльфлин, и эти слова означают не что иное, как то, что канон совершенства не является ныне



Альбрехт Дюрер. Алтарь Паумгартнеров. Рождество, 1498–1503. Мюнхен, Старая пинакотекка



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет в перчатках,
1498. Мадрид, Прадо

непреходящей нормой, как в эпоху Античности, но зависит от субъективной воли и является в той или иной степени лишь некоей переходной стадией всеобъемлющего потока развития, которая, будучи едва достигнутой, также оказалась преодоленной. Преодоление это заключалось не в чем ином, как в смене совершенства «произволом» (по определению догматиков прошлого столетия). Произвол в искусстве является противоположностью объективного правила, это субъективное, исполненное фантазии и ничем не скованное изобилие мира представлений и эмоций, где сметаются все преграды. Эти силы и преодолели дух эпохи Возрождения, — не усталость или постепенный упадок, но, напротив, новый подъем динамики жизненного процесса. Правда, впервые эти силы обрели выражение в рамках новейшего индивидуализма не в Италии, но в Германии, чье искусство в XV столетии не играло такой самостоятельной и ведущей роли, как в Италии и в Нидерландах, но в первую очередь служило задачам общего созидания и становления, являясь посредником в выражении мыслей и чувств. Вначале эта ориентация опиралась на древнюю средневековую традицию, а затем обрела руководителей в лице великих мастеров. Нигде не отражается столь явно различие между духом немецкого и итальянского искусства, как в могучей личности Дюрера.



Маттиас Грюневальд.
Изенгеймский алтарь, 1506—1515.
Кольмар, музей Унтерлинден

Дюрер сблизился с Возрождением, но, несмотря на все, что говорилось по этому поводу, он всегда продолжал оставаться самостоятельным по отношению к нему. Ренессансные правила и нормы были для него лишь частью знаний об окружающем мире; творчество Дюрера имело своей основой мир внутренних представлений и духовный универсализм. У Грюневальда, второго ведущего немецкого художника той эпохи, искусство обретает характер субъективного, пылкого эмоционального переживания. Таким образом, немецкое искусство около 1500 года было словно бы мощной увертюрой к тому, что в третье десятилетие XVI столетия в Италии начало вытеснять принципы эпохи Возрождения, а ненамного позже превратилось в знамение всей эволюции европейского искусства.

Рассмотрим же еще раз вкратце, как протекал этот процесс в Италии. Прежде всего здесь воображение начинает переступать пределы, в которые его заключила эпоха Возрождения, и спасается от ее программы, ограниченной посредством научных и артистических критериев, в фантазиях, повествованиях и буйном декоре, в мире свободной поэтической фикции, как мы могли наблюдать это на примере школы Рафаэля. В то же самое время в творчестве флорентийских художников осуществляются преобразования, истоки которых кроются в стремлении к духовному усугублению сути изображения и художественных выразительных средств, причем этому, несомненно, содействовало также и влияние немецкого искусства. Материальное и духовное начала у Понтормо уже не образуют идеального единства, но противостоят друг другу, духовная абстракция доминирует над наблюдениями природы: это — мир изображения, обусловленный скорее внутренними представлениями, чем наблюдением реального мира. И как бы в качестве завершения этой линии развития Пармиджанино разрабатывает нормы некой нечувственной, чисто духовной идеальности, которой по усмотрению художника служит чувственный язык искусства, лишенный здесь всякой самостоятельной ценности. То, что во Флоренции и в творчестве Пармиджанино протекало в узких рамках чисто художественной постановки вопроса, у Микеланджело в бурных коллизиях оказалось перенесенным в сферу принципиальных взаимоотношений между искусством и духовной жизнью. Искусство

было для Микеланджело олицетворением вечности, однако на склоне лет он усомнился в возможности обрести эту вечность в бренной материи и отрекся от своего прошлого, чтобы, так сказать, заново взяться за создание образов и художественных представлений, являющихся уже не следствием идеализации окружающего мира, но отражением внутренней борьбы за духовную вечность. За Микеланджело следует Тинторетто, который сообщает этому переживанию новой религиозной проникновенности все изобилие древних художественных представлений христианства, чей эпос он повествует по-новому, сочетая с безграничной суверенностью в своих грандиозных световых и колористических фантазиях реальные и ирреальные моменты, и постигает при этом суть сокровеннейших христианских таинств. Так объективизм эпохи Возрождения сменяется восприятием, которое мы могли бы охарактеризовать как индивидуалистический *субъективизм*.

Прежде было привычным судить обо всем искусстве — как в эстетическом, так и в историческом плане — на основании его отношения к природе и руководствоваться этим мерилom для констатации прогресса или регресса. Подобный способ рассмотрения является абсолютно произвольным, ибо те периоды, на протяжении которых искусство считало своей высшей целью подражание природе, относительно коротки и редки по сравнению с периодами, когда оно отвращалось от природы. Но если мы попробуем использовать иное мерило и начнем судить об искусстве на основании воплощенного в нем мира фантазии, то прежняя схема истории искусства изменится полностью, и периоды, которые ранее рассматривались как времена упадка и застоя, предстанут перед нами в качестве апогея эволюции или по меньшей мере периодами развития плодотворнейших идей. Ярлыки смертельно опасны не только в жизни, но и в науке. Это относится также и к определению «маньеризм», благодаря которому совершенно второстепенная черта искусства XVI столетия начала приниматься за основную сущность и стала мерилom оценки всех периодов развития между 1530 годом и началом XVII столетия. Вследствие этого возникло представление о бесплодии данного времени, и, когда делались попытки рассмотреть вопрос с точки зрения большей исторической

объективности, вновь обнаруживали, однако, лишь то, что это время еще было связано с эпохой Возрождения или что оно уже предвещало приход искусства барокко. Я обошел однажды Уффици вместе с одним историком искусства, который намеревался написать книгу об изображениях путти, в особенности в творчестве Донателло, — во всех картинах он видел только путти. Подобно этому в искусстве маньеризма по обе стороны Альп усматривали лишь те элементы, которые знаменовали собой первые шаги на пути к творчеству Борромини и Рубенса или Рембрандта, не осознавая того, что речь идет о периоде, который, уйдя гораздо дальше, чем XV столетие, от таких непосредственных связей с природой, обладает основополагающим значением для всего Нового времени.

Значение это было в первую очередь обусловлено подчинением объективно материального воззрения субъективному, упрочившемуся в недрах человеческой души. Ведь это совершенно ясно: дух, которому присуща материалистическая тенденция, создает материальные блага, а дух, обращенный к миру внутренних представлений, — духовные, оказывающиеся более долговечными и универсальными. В XV столетии духовная и художественная жизнь была ограниченной в географическом плане, она протекала в обособленных сферах локальных и территориальных интересов; в XVI столетии ею овладели идеи и течения, имевшие с самого начала общеевропейское значение. Со времени борьбы между империей и папством, со времени крестовых походов не возникало проблем такого всеобъемлющего и радикального значения, как те, что пробудила к жизни Реформация, — и разрешение этих проблем заложило фундамент не только религиозной, но и социальной жизни последующего времени вплоть до наших дней. Ибо коренные различия в понимании этического долга разделяют европейские народы сильнее, чем различия в национальной принадлежности: протестантское представление о праведной жизни с общественными трудами и доходами — и католическая культура, обусловленная эмоциональной жизнью. В те эпохи, когда превосходство оказывается на стороне земных интересов, первой концепции принадлежит руководящая роль, которая, по-видимому, должна будет перейти к католическим странам после победы над протестан-

стантским материализмом, если только обе концепции не будут сметены новой ориентацией.

Не менее отчетливо сказывается значение XVI столетия и в процессе развития философского мышления. До этого в эпоху Возрождения не существовало философов европейского значения, можно было бы даже сказать — никакой философии вообще, ибо то, что подразумевали тогда под философией в Париже и Оксфорде, в Брюсселе и Флоренции, представляло собой либо низкопробную профессорскую мудрость на том же уровне, что и философские дисциплины в наших университетах за последние семьдесят лет, либо безобидный дилетантизм, потребности которого вполне удовлетворялись диалогами в духе Платона. В каком величии по сравнению с этим предстает перед нами эпоха чинквеченто! Она грезит о космогониях, таких мощных, о каких не помышляли со времен Платона и Плотина, — достаточно вспомнить Джордано Бруно и Якоба Бёме. Я сознательно употребил слово «грезит», ибо в основу этих грандиозных систем положена главным образом не научная работа, но концепция, обусловленная воображением, — в истории человеческого духа не найдется явления более поучительного, чем то, что эти концепции определили путь последующих экспериментальных исследований. Словно бы черпая из неиссякаемых источников мира внутренних представлений, эти мыслители набросали контуры новой системы мира, разработку которой позднее осуществили поколения ремесленников духа. Наряду с подобными системами XVI столетие закладывает основы нового исторического и естественнонаучного скептицизма, эволюцию которого мы можем проследить шаг за шагом от Эразма Роттердамского, этого Вольтера XVI столетия, и до Декарта. Здесь в творчестве Монтеня, представляющем собой одно из промежуточных звеньев этой цепи, мы можем особенно отчетливо проследить (что, впрочем, до известной степени относится и к современным Монтеню историкам — к Фра Паоло Сарпи*



Ганс Гольбейн Младший.
Эразм Роттердамский,
1528–1532. Нью-Йорк,
музей Метрополитен

* Паоло Сарпи (1552–1623) — итальянский ученый и политический деятель, монах. Прославленный историк; кроме того, Сарпи занимался физикой, математикой, медициной. Был близок к кругу Галилея. Находясь на службе Венецианской республики, энергично выступал против притязаний папского престола на суверенитет над государствами Италии и обличал деятельность ордена иезуитов. Пренебрег вызовом в инквизиционный трибунал и был отлучен от церкви, после чего едва не стал жертвой подосланных убийц. Основное произведение Сарпи — «История Тридентского собора» (1612), созданная на основе анализа широкого круга документальных источников.

или Жаку Огюсту де Ту^{*}), как единый рационалистический масштаб сменяется одухотворением аргументации, в котором и следует искать истоки новейшего критицизма. Однако в философии XVI столетия была обоснована и новая этика: в новом стоицизме, философском умении возвыситься над материальными причинными связями жизни, в либертанизме, то есть в непоколебимой уверенности в свободе и суверенности человеческого духа, и в новейшей терпимости, которая не противопоставляет одну догму другой, но стремится истолковывать идеи с помощью их естественных и исторических предпосылок, следствием чего является также и новая концепция науки, находящая выражение в естественной системе всех наук и в универсализме гуманитарных дисциплин.

Еще более интенсивным было изобилие новшеств в области художественной литературы. Достаточно осознать хотя бы, какое количество новых литературных жанров, определивших характер последующего развития, возникло в этот период. Мы имеем дело со временем, когда были заложены основы новейшего театра, а также и новейшего сатирического, сентиментального, христианско-героического и психологического романа и когда зародились новая лирика, пронизанная внутренним пламенем эмоций, и автобиографии, основывающиеся на самоанализе. Вспомним хотя бы о великих писателях этого периода, о Рабле и Торквато Тассо или о Сервантесе и Шекспире, которые, правда, переступили порог XVII столетия, однако их творчество всецело проникнуто духом ма-

* Жак Огюст де Ту (1553–1617) — французский историк и государственный деятель. Юрист по образованию, занимал ряд видных постов. В период ожесточенных религиозных войн призывал к веротерпимости и настойчиво искал пути к установлению мира между партиями. Резко выступал против решений Тридентского собора, соотвествовавших взглядам наиболее реакционных представителей Контрреформации. После смерти Генриха III, назначившего его членом государственного совета, де Ту стал активным приверженцем Генриха Бурбона. Был одним из редакторов Нантского эдикта (1598), закрепившего предоставление гугенотам свободы вероисповедания. В 1611 году де Ту отошел от государственной деятельности. Главный его труд «История моего времени» был в основном посвящен истории Франции середины XVI — начала XVII века, хотя затрагивал и некоторые политические события в других европейских странах. Четыре тома «Истории» вышли в 1604–1608 годах; пятый, дописанный друзьями де Ту по его материалам, появился в 1620 году и включал также его мемуары. Политические взгляды де Ту послужили причиной внесения его труда в «Индекс запрещенных книг» еще в 1609 году. Так же как и для Сарпи, для де Ту характерно стремление к беспристрастному анализу возможно большего числа источников.

ньеризма. Со времени Данте не появлялось поэтов, которые могли бы сравниться с ним по универсальности и новаторству значения для всей духовной жизни Европы; ибо Петрарка и Ариосто развили поэзию лишь более или менее в формальном плане, не обогатив ее новыми комплексами идей; лирика Петрарки в конечном счете уходит своими корнями в миннезанг, а «Неистовый Роланд» представляет собой средневековый романтический эпос, воплощенный в новых формах. Но в то время как Данте обобщил в поэзии — подобно Фоме Аквинскому в философии — существовавшую до него и опиравшуюся на тысячелетний опыт развития средневековую систему мирозерцания, великие писатели XVI столетия, напротив, открывают новые горизонты для будущего и становятся благодаря своему субъективному восприятию духовных проблем — как некогда основатели религии — зачинателями новой концепции отношения человека к окружающему миру. Они оказываются создателями нового представления о жизненно правдивом, о комическом и возвышенном, сентиментальном и трагическом началах, благодаря чему закладываются основы для развития того нового постижения жизни с помощью искусства, которым мы обязаны литературе нового времени. При этом изменяется также тип творца и его судьба. Творчество неизмеримо сильнее, чем прежде, сплетается с субъективной душевной жизнью, и это соответственно с большей легкостью приводит к трагическим конфликтам с обществом и к двойственности индивидуальной психики. Это время, когда впервые начинают говорить о гениальности и безумии, а трагический исход бытия творца, воплотившийся в судьбе Тассо*, ярко освещает сложившуюся ситуа-

* Торквато Тассо (1544–1595) в течение ряда лет — с 1579-го по 1586-й — находился на излечении в больнице для душевнобольных в Ферраре. Дворжак, по-видимому, имеет в виду слова Монтеня, посетившего больного поэта в 1581 году: «Разве самая утонченная мудрость не превращается в самое явное безумие? Подобно тому как самая глубокая дружба порождает самую ожесточенную вражду, а самое цветущее здоровье — смертельную болезнь, точно так же глубокие и необыкновенные душевные волнения порождают самые причудливые мании и помешательства; от здоровья до болезни лишь один шаг. На поступках душевнобольных мы убеждаемся, как непосредственно безумие порождается нашими самыми нормальными душевными движениями. Кто не знает, как тесно безумие соприкасается с высокими порывами свободного духа и с проявлениями необычайной и несравненной добродетели? Платон утверждает, что меланхолики — люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся. Не то же ли самое можно сказать и о людях, склонных к безумию? Глубочайшие умы бывают

цию. Однако и за пределами сферы высших литературных целей не подвластные субъективному анализу моменты, фаустовское начало, темные силы бытия играют значительную роль во всем, начиная от процессов ведьм, алхимии и астрологии, — и вплоть до едкой сатиры Франсиско Кеведо*, этого предшественника Гойи в области литературы, или интеллектуального нигилизма Иоганна Шефлера («Силезского вестника»)** , который ненавидит Нечто как таковое и который в своих поисках некоего сверхбога посредством чистых отрицаний обретает Ничто. Необузданность, отсутствие сомнений в целесообразности идеи и опасений за ее последствия начинают преобладать во всем, причем не только в мышлении, но и в эмоци-

разрушены своей собственной силой и тонкостью. А какой внезапный оборот вдруг приняло жизнерадостное одушевление у одного из самых одаренных, вдохновенных и проникнутых чистейшей античной поэзией людей, у того великого итальянского поэта, подобному которому мир давно не видывал? Не обязан ли он был своим безумием той живости, которая для него стала смертоносной, той зоркости, которая его ослепила, тому напряженному и страстному влечению к истине, которая лишила его разума, той упорной и неутолимой жажде знаний, которая довела его до слабоумия, той редкостной способности к глубоким чувствам, которая опустошила его душу и сразила его ум? Я ощутил скорее горечь, чем сострадание, когда, будучи в Ферраре, увидел его в столь жалком состоянии, пережившим самого себя, не узнавшим ни себя, ни своих творений, которые без его ведома были у него на глазах изданы в изуродованном и неряшливом виде» (*Мишель Монтень. Опыт. Книга вторая. М. — Л., 1958. С. 189—190*).

* Франсиско Гомес де Кеведо-и-Вильегас (1580—1645), выдающийся испанский писатель-сатирик. Автор многочисленных поэтических произведений (романсов, сонетов, посланий в стихах и других), новелл, памфлетов, плутовского романа «История жизни пройдохи по имени дон Пабло» и, наконец, обширных сатирических циклов: «Сновидения», «Рассуждения обо всех дьяволах» и «Час воздаяния, или Разумная фортуна», где с особенной силой проявляются характерные черты творчества Кеведо: едкий сарказм, исполненный пессимизма и горечи, парадоксальное восприятие событий реальной жизни, порождающее изображение мира фантазмагорий, широкое применение гротеска и гипербол, намеренная прихотливость и «фрагментарность» композиции, позволяющие воссоздать грандиозную сатирическую панораму современного ему общества.

** Иоганн Шефлер (1624—1677) — немецкий поэт, известный под псевдонимом Силезский вестник (*Angelus Silesius*). Изучал медицину в Страсбурге, Лейдене и Париже, был врачом (в частности, лейбмедиком при императорском дворе в Вене). Шефлер — автор ряда поэтических сборников: «Херувимский странник», «Священная радость души», «Чувственное изображение четырех последних вещей» и др. Духовное развитие Шефлера было исполнено противоречий; его искания завершились переходом в католицизм, а впоследствии — и принятием монашеского обета. Оценка Дворжака относится к тому периоду творчества Шефлера, когда он, испытывая сильное воздействие идей Бёме, в своем мистическом пантеизме фактически пришел к отрицанию объективного существования божества, независимого от человеческого сознания.

ях, и это, например, находит выражение в экстатическом усугублении культа девы Марии, в радости, доставляемой устрашающими изображениями мук ада, в мистике испанских Alumbrados^{*}, но прежде всего — в стиле: от ошеломляющих эффектов Кеведо и реалистической аргументации Филиппо Нери^{**} вплоть до изысканного светского феминизма святого Франциска Сальского^{***}, от убедительной резкости и живости Жана Бодена^{****} до сознательной неясности Джамбаттиста Марино^{*****}. И — такие же точно контрасты в подавлении или углублении самоанализа: от смиренной непритязательности святого Венсана де Поля^{*****}, срав-

* Alumbrados (исп. «озаренные», «просветленные») — мистическая секта, возникшая в Испании в первой четверти XVI века. Ее члены, отрицая церковные таинства, считали молитвенный экстаз и видения единственным путем слияния с Богом. Инквизиция, начавшая преследовать еретиков в 1529 году, добилась искоренения ереси приблизительно через столетие.

** Филиппо Нери (1515–1595) — священник, основатель конгрегации ораториан, проповедников, не связанных монашеским обетом. Сторонник реформ католической церкви, Нери неоднократно отказывался занять видные посты в курии (Гёте, ценивший «ясный человеческий разум» Нери, писал о нем: «То, что напоследок он решительно отвергает кардинальскую шапку и при этом — в оскорбительной для папы форме, указывает на его стремление остаться независимым от оков»). Чрезвычайно популярный в Риме благодаря его деятельности в созданном им госпитале, Филиппо Нери был канонизирован в 1622 году.

*** Франциск Сальский (Франсуа де Саль, 1567–1622) — епископ Женевы. Основатель женского монашеского ордена салезианок (1610). Видный богослов, отдавший дань мистике, Франциск Сальский был канонизирован в 1665 году, а впоследствии провозглашен «учителем церкви» (1877) и патроном католических писателей (1923).

**** Жан Боден (1530–1596) — французский политический мыслитель, историк и правовед. В 1566 году выпустил сочинение «Метод легкого изучения истории», в котором обстоятельно излагалась концепция влияния географической среды (в частности, климата) на развитие человеческого общества. Боден выступал защитником абсолютизма во Франции, призывал к веротерпимости по отношению к гугенотам («Шесть книг о государстве», 1576). Рассматривал религию как этическое учение, имеющее естественное происхождение («Семичастный разговор», произведение, расхвалившееся при жизни автора в рукописях и навлекшее на него обвинение в атеизме). Его взгляды оказали влияние на Монтеня, не разделявшего, однако, некоторые предрассудки и суеверия Бодена, которые отразились в трактате «Демонomanия» (1580).

***** Джамбаттиста Марино (1569–1625) — итальянский поэт, при жизни пользовавшийся огромной популярностью; с его именем оказалось связанным одно из направлений в поэзии барокко — маринизм. Марино и его школа стремились к вычурным формальным изыскам; в их произведениях виртуозное владение стихом, стремление к усложненным метафорам, причудливым сравнениям и антитезам сочетается, как правило, с известной поверхностностью содержания.

***** Венсан де Поль (1576–1660) — французский священник, посвятивший свою жизнь созданию благотворительных учреждений; больниц для бедных, детских приютов, богаделен и так далее. Стре-

нивавшего себя с Валаамовой ослицей, до безрассудной заносчивости гуманиста Агриппы Неттесгеймского*, не побоявшегося сказать о себе: «Ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia»**.

И то же самое демонстрируют нам изобразительное искусство и архитектура. То, что мы констатировали по поводу итальянского маньеризма, относится *mutatis mutandus**** и ко всему европейскому искусству этого периода. Повсюду центром тяжести оказывается не объект, но создающий субъект, благодаря чему теряет силу прежняя зависимость искусства от внешних условий. Вместо школ возникают течения, истоки которых кроются уже не в технических навыках, не в традициях мастерских, не в той или иной формальной проблеме, но в идеальном начале. Хотя это и привело к тому, что обусловленное подобной скованностью единство развития исчезло и сменилось кажущимся хаосом, однако его происхождение вызвано не замешательством, а неслыханными многообразием и динамикой стремлений, благодаря которым на смену единству внешнему приходит внутреннее единство, обусловленное лихорадочным желанием субъективно связать искусство как можно более тесно с духовной жизнью эпохи. Благодаря этому в искусстве — так же как и в литературе — развиваются новые сюжетные категории. Достаточно вспомнить хотя бы, что в XVI столетии возникают в качестве обособленных тематических сфер пейзажная живопись (воплощающая как натуралистический, так и идеальный пейзаж), жанровая живопись, натюр-морт, характерные и сатирические сюжеты, историческая живопись как путь к историческому познанию, портрет как психологический документ или как па-

мился облегчить участь заключенных. В 1633 году основал общину сестер милосердия. Канонизирован в 1737 году.

* Агриппа Неттесгеймский (собственно, Генрих Корнелиус, 1486—1535) — один из самых выдающихся представителей натурфилософской школы Германии. Человек универсальной учености, Агриппа занимался медициной, правом, алхимией, астрологией и так далее. Основное его произведение, «Об оккультной философии», представляет собой изложение «естественной магии», под которой понимается совокупность естественнонаучных дисциплин, позволяющая овладеть тайнами природы. Еще при жизни Агриппа — так же как и его друг и соученик Парацельс — пользовался славой чернокнижника. Гёте, создавая образ Фауста, использовал сочинения Агриппы и предания о нем.

** «Я сам — философ, демон, герой, бог и вселенная» (лат.).

*** С необходимыми оговорками (лат.).

мятник исторически и социально конкретной духовной среды, новая аллегорическая живопись, новая концепция художественного декора, новый тип театрального и светского здания, первые большие парки. Со всем этим сочетаются новые мерилы, а зрение и мышление обретают новые измерения. Сравним хотя бы ренессансный сад с парком эпохи маньеризма! Там — отдельные природные мотивы, маленькие клумбы в обрамлении самшитовых кустов, стоящие порознь деревья и маленький фонтан как придаток к зданию, причем все это включается в объективную геометрическую структуру; здесь — ландшафтные массы формируются благодаря воображению художника в виде мощного ансамбля, которому должна быть подчинена также и сама архитектура. То же самое относится и к изображению пейзажа, к жанровым картинам, к натюрмортам и ко всем воплощениям природы и жизни. Во всем этом фантазия художника обретает крылья, возвышается над объектом и истолковывает его по своему усмотрению. Такой же точно свободы добивается искусство и по отношению к проблемам натурализма и идеализма, равно как и к исторической традиции. Словно бы становится возможным, чтобы мы встречали обычно у одного и того же художника наряду с крайним реализмом чистейшую идеалистическую абстракцию. Ведь оба эти фактора являются уже не абсолютным законом или высшей целью, но лишь средством для выражения того, что хочет сказать художник. Ничем иным не определяется и отношение к искусству прошлого. Художники несравненно непринужденнее, чем прежде, черпают повсюду полезные, по их мнению, элементы — и заимствуют формы у великих мастеров не потому, что им отказано в способности создавать новые, но потому, что оригинальность содержания, то, что хочет сказать художник, важнее формы. И речь здесь идет не только об отдельных формах: вся Античность оказывается — вначале у Палладио, а затем и у римских классицистов — свободным элементом фантазии, который может быть включен в систему, точно воспроизводящую мир индивидуальных внутренних представлений. Этими моментами обусловлена кажущаяся разнородность великих художников эпохи. Назовем хотя бы трех величайших мастеров второй половины чинквеченто: Тинторетто видит мир в зеркале религиозных виде-

ний, для Эль Греко искусство является выражением глубоких эмоциональных потрясений, а для Брейгеля, как и для всех великих реалистов последующего времени, — средством истолкования жизни с помощью ее естественных физических и психических предпосылок. Они идут различными путями, но у всех троих, однако, речь идет об одном и том же: это — дух, борющийся во имя познания, внутренней свободы и воплощения богатств человеческой души.

В этом безграничном субъективизме и психоцентризме, когда душа не является уже посредником Божественного откровения и — в такой же точно степени — не связывается в наивном рационализме с явлениями чувственного мира, католическая церковь по праву видела величайшую опасность, и благодаря осознанию этой опасности совершилась та перемена, результатом которой стало искусство барокко.

БЕРНИНИ

В предыдущих лекциях я попытался охарактеризовать своеобразие маньеризма. Теперь же передо мной стоит задача охарактеризовать его противоположность, подлинное искусство барокко. На это можно было бы, вероятно, возразить, что между ними простирается период эклектизма, но он, по моему убеждению, представляет собой не промежуточную стадию, а сопутствующее явление, о чем мы еще будем говорить. Теперь же я хотел бы сразу начать *in medias res*^{*}, то есть в данном случае — с творчества Бернини, человека, ставшего судьбой XVII столетия, подобно тому как Микеланджело был судьбой XVI. Лоренцо Бернини был уроженцем Неаполя, но флорентийцем по происхождению: его отец, скульптор Пьетро Бернини, родившийся в Сесто, принадлежал к кругу флорентийских маньеристов, но позднее переселился в Рим, затем в Неаполь, женился на неаполитанке, а под конец вновь работал в Риме. Я привожу эти данные, ибо они не лишены значения: Флоренция и Рим, два основных очага художественной традиции, и, *ultima Thule*^{**}, Неаполь, который после своего славного готического прошлого совершенно регрессировал в художественном отношении в этот период, однако уже проникся тем духом пылкой, полуиспанской религиозности, который и должен был обеспечить городу ведущую роль в грядущем столетии. Старший Бернини представлял собой незначительное явление в истории искусства, как и все почти скульпторы кон-

* С самой сути дела (*лат.*).

** Последняя земля (*лат.*).

ца XVI столетия; лишь в одном отношении он действительно обращает на себя внимание: он создал очень красивые фонтаны, что подтверждает его внутреннюю связь с маньеризмом, ибо это течение, как мало оно ни было связано с подлинно пластическими проблемами, указало скульптуре и архитектуре новые пути развития благодаря большим городским и парковым сооружениям. Ранние работы молодого Бернини не слишком отличались от работ его отца и тоже принесли ему лишь скромный успех. Положение внезапно изменилось, когда в начале двадцатых годов он создал для кардинала Шипионе Боргезе мраморную группу «Аполлон и Дафна», и поныне находящуюся в вилле Боргезе. Когда эта группа была впервые выставлена на обозрение, весь Рим, как сообщает Филиппо Бальдинуччи, сбежался, чтобы полюбоваться чудесным произведением, и каждый, встретив на улице молодого скульптора, оборачивался ему вслед. С этого момента слава Бернини непрерывно растет и превосходит даже славу Микеланджело. Группа изображает бегущего Аполлона, который в возбуждении настигает спасающуюся Дафну; он уже кладет руку на ее бедро, но ощущает лишь твердую кору дерева. В XVII столетии этой группой восхищались с такой же силой, с какой в XIX осуждали ее; Буркхардт издевается над ней, а Рёскин отворачивается от нее с негодованием. Основной упрек заключался в том, что фигуры не образуют ни пластический мотив, ни скульптурную группу. Это, вне всякого сомнения, верно в том случае, если воспринимать пластическую группу в духе Микеланджело. Со времен готики новое искусство скульптуры стремилось к тому, чтобы посредством кубической замкнутости пробудить у зрителя впечатление объективной, трехмерной, вытесняющей пространство формы. В этом отношении обрело известность требование Микеланджело: статуя должна быть задумана так, чтобы она могла без ущерба скатиться со склона горы. Таким образом, статуарные произведения вкомпоновывались в блок и, как всякая объективная реальность, были рассчитаны не только на одну определенную точку наблюдения. Там, где две или большее количество фигур объединялись в группу, они должны были — согласно тем же принципам — образовывать нерасторжимое единство. В группе Бернини обо всем этом не может быть и речи: контуры здесь разорваны,

*Джованни Лоренцо Бернини.
Аполлон и Дафна, 1622—1625.
Рим, Боргезе*





обе фигуры, по-видимому, лишь условно — посредством мотива касания — связаны между собой и явно задуманы в расчете на определенную точку наблюдения. Однако именно в этом и заключается новизна: суть дела не в замысле, который должен воплотить некий замкнутый в себе мир пластических сил; здесь достигнуто единство иного, субъективного характера. Оно обусловлено в первую очередь мгновенностью, переходностью ситуации. Здесь не тот или иной мотив постановки фигур образует задачу, взятую на себя художником, но из хода событий вытекает определенный, строго ограниченный момент: поспешный бег, неуверенное касание и преобразование полного жизни тела в дерево. Во-вторых, единство группы обусловлено восприятием, характерным, скорее, для живописца. Фигуры не изолированы от окружающего их пространства, но, напротив, связаны с ним самым тесным образом: в плоскости изображения — благодаря тающим контурам, в трехмерном измерении — благодаря рыхлости масс, благодаря пространственным интервалам, повсюду позволяющим выявляться избыточному тенями фону, благодаря одухотворенности движения и, наконец, благодаря обработке поверхностей. Они отшлифованы так, что отражают лучи света подобно зеркалу и преобразуют скульптурные формы и плоскости в колеблющуюся игру оптических эффектов: мрамор обработан с такой степенью живописности, как если бы какой-нибудь ученик Тициана разбросал в этой группе здесь и там световые блики. При этом фигуры отнюдь не создают чисто оптической иллюзии, они не растворяются, как на картинах венецианских художников классического периода, в игре света и теней и не преобразуются, как у маньеристов, в сверхчувственную абстракцию, но, напротив, оказываются резко очерченными в своих силуэтах и воздействуют на зрителя благодаря волнующей чувственной осязаемости и непосредственности. С давних пор здесь вызывала восхищение изящная передача плоти; мускулы мягки, восхождение и ниспадание скользящих линий бесконечно изысканно, и вся обработка выполнена с величайшей тщательностью и рассчитана не на дальнюю, а на близкую точку зрения. Определенную роль играет и прекрасный материал, ослепительно белый каррарский мрамор. Но суть здесь состоит не только в формальной проблеме. В гораздо

большей степени, чем прежде, подобная группа обретает очевидное повествовательное значение. Зрителя должен интересовать сюжет как таковой, его должен волновать конфликт между сладострастием и целомудрием; во всяком случае, этот конфликт играет здесь гораздо большую роль, чем в воплощениях аналогичных тем в статуарном искусстве античной эпохи или Возрождения. С достижением предметной привлекательности связан также и выбор форм: оба персонажа явно должны были предстать перед зрителем как воплощения высшей чувственной красоты, причем скульптор приближается в формах и пропорциях к праксителевским типам. В особенности отчетливо это проявляется в трактовке головы Аполлона, с которой сочетается, однако, трактовка прически, вызывающая в памяти римские произведения эпохи империи. С этой идеальностью форм соединены натуралистические мотивы в трактовке тела, в изображении почвы под ногами персонажей, древесной коры и листьев. К моментам, представляющим собой контраст по отношению к произведениям статуарного искусства предшествующего периода, принадлежит в высшей степени сильное акцентирование душевного начала: персонажи полностью выхвачены из нормальных жизненных обстоятельств благодаря овладевшим ими эмоциям, что в особенности заметно в выражении лиц — относительно умереннее у Аполлона, чей напряженный взгляд и открытый рот выдают kloкочущее в нем возбуждение, и намного сильнее у Дафны: она чувствует, что Аполлон достигает своей цели, вскидывает руки к небу в мольбе о помощи и наполовину поворачивает голову назад, словно бы желая убедиться, действительно ли преследователь находится позади нее; лицо Дафны искажает величайший ужас, взор ее угасает, а рот широко раскрывается в вопле отчаяния. Чисто формально фигуры в своих позах и линиях образуют некое ритмико-динамическое единство. Однако над этой материальной гармонией возвышается эмоциональный диссонанс как усугубление и преодоление: алчущее выражение лица Аполлона, патетическое отчаяние Дафны, а над обоими этими моментами как сверхъестественное разрешение — чудо превращения.

Сказанного, по всей вероятности, достаточно для подтверждения тезиса о неправильности оцен-

ки творения Бернини за счет его сравнения с произведениями пластики предшествующих эпох. Это не разрушение ренессансной скульптуры, а новая концепция, которую можно обобщенно изложить в следующих пунктах: 1. Пластическая композиция решается живописными средствами, то есть произведение не является замкнутым в себе, изолированным от внешнего окружения объективным художественным образом, но сочетается с пространством согласно тем принципам, которые развились в живописи в соответствии со связями между наблюдателем и пространственным изображением. 2. Чувственное воздействие изображения не подавляется, как в искусстве маньеризма, но усиливается в высшей степени с помощью всех имеющихся в распоряжении художника средств. 3. Над этим чувственным воздействием возвышается в качестве цели нечто иное: речь идет не только о прекрасных формах, о захватывающей достоверности при воспроизведении мотивов природы, о мастерстве в трактовке тел, об эффектной композиции, о пленяющей игре света и теней, о великолепном материале, но и об усугублении эмоционального содержания. В основу страстной динамики фигур положены не субъективные эмоции, как в искусстве маньеризма, но объективно усугубленные аффекты.

Позднее Бернини полностью отказался от изображений на мифологические сюжеты: то была лишь нейтральная сфера его первых опытов. Главенство ныне обретают совершенно определенные аффекты, как, например, религиозный экстаз. Каким образом это происходит, показывает нам его вторая широко прославленная пластическая группа: «Экстаз святой Терезы». Она находится в маленькой капелле, которую Бернини создал и украсил по заказу кардинала Федерико Корнаро в римской церкви Санта Мария делла Виттория. Друг Игнатия Лойолы, испанская святая, жизнь и сочинения которой столь соответствовали общему религиозному идеалу эпохи, изображена Бернини так, словно бы она — в ожидании небесного жениха — падает наземь в пламенном томлении, в некой смеси сладострастия и боли. Идея замысла принадлежит не Бернини — она подсказана словами одного из сочинений святой: «Я видела ангела в телесном обличье по левую руку от меня. Он был мал ростом и очень красив. Я видела в его руках длинную золотую



*Джованни Лоренцо Бернини.
Экстаз святой Терезы,
1647–1652. Фрагмент. Рим,
Санта Мария делла Виттория*



стрелу, на острие которой словно бы горел огонь. И затем показалось мне, что этой стрелой он несколько раз пронзил мое сердце и проник до самых моих внутренностей, а когда он извлек стрелу, показалось мне, что он взял с нею мое сердце, и он оставил меня воспламенной великой любовью к Богу». Но как изобразил Бернини это видение! Едва ли можно зайти дальше в чувственном истолковании религиозных видений. Молодая испанка, знатная аристократка с узким лицом, полуобморочно падает навзничь, — обнаженные по щиколотку ноги свисают, руки расслаблены, одежда находится в диком беспорядке, сознание оставляет ее: прекрасная головка запрокидывается назад, глаза закрываются так, что видны только белки, ноздри дрожат, рот конвульсивно открывается, словно в стоне. Здесь чувство — все, тело — ничто! Физическое начало, альфа и омега всей скульптуры предшествующего периода от Донателло и до Микеланджело, утрачивает свое влияние и свободно управляется эмоциональной властью экстаза, того экстаза, который оказывается не индивидуальным элементом, но общим эмоциональным содержанием католицизма.

К числу удивительнейших черт истории католической церкви, в отличие от всех предшествовавших и современных ей систем, принадлежит то, что она — как парадоксально это ни звучит — никогда, по сути дела, не была догматичной, то есть вне сферы действия ограниченного количества догм постоянно в той или иной степени приспособлялась к возникающим потребностям. *Tolerari potest** — эта формулировка, столь часто упоминавшаяся папами, не только раскрывает секрет их успеха, но и делает объяснимым расцвет католицизма, неизменно наступающий после тяжких кризисов, — явление, с которым мы встречаемся также и в церковном искусстве. Один из подобных кризисов знаменовало собой XVI столетие, когда безграничный субъективизм потряс основы всего церковно-религиозного мира. Опасность, возникшая тогда, была предотвращена тем, что церковь сочетала с этим субъективизмом некое универсальное объективное духовное содержание — или, иными словами, направила стремление человечества ко внутренним переживаниям по упорядоченному руслу всеобщего надындивидуального эмоционального подъема. Кон-

* Действовать по возможности (*лат.*).

траст между маньеризмом и барокко мог бы быть, пожалуй, выражен с помощью следующего противопоставления: с одной стороны, субъективизм духовного содержания неоднократно сочетается с объективными средствами выражения, а с другой — субъективизм средств выражения сочетается с объективным духовным содержанием.

Я демонстрирую еще один пример, относящийся к позднему периоду творчества Бернини: статую блаженной Людовики Альбертони в церкви Сан Франческо а Рипа. Подобно экстазу в фигуре святой Терезы, здесь победу над телом одерживает смертный покой. Это — агония, избранная в качестве пластического сюжета, момент торжества смерти: еще совсем юная святая лежит на смертном одре, ее правая рука хватается за сердце, голова запрокинута назад, взор ее угасает, рот раскрывается в предсмертном хрипе, колени сводит судорога. Так мученицу окружает почти зловещая атмосфера уже угасающей жизни — посетитель, входящий в темную капеллу, испытывает самый настоящий страх из-за реальности этого облика умирающей. Это сильное впечатление обусловлено противоречием между цветущим юным идеальным телом и реализмом в изображении умирания. Это противоречие смягчается благодаря ощущению призрачности облика, предстающего здесь в мерцающем свете свечей; речь словно бы идет не о действительности, а о неожиданной галлюцинации. Надо всем этим возвышается потрясающая мистерия перехода из чувственного в чисто духовный мир, вызывающая сострадание. И это тем сильнее отвлекает сознание от земных мыслей, что здесь гибнет столь цветущая жизнь.

*Джованни Лоренцо Бернини.
Экстаз блаженной Людовики
Альбертони, 1674. Рим,
Сан Франческо а Рипа*





*Джованни Лоренцо Бернини.
Экстаз блаженной Людовики
Альбертони, 1674. Рим,
Сан Франческо а Рипа*

Становится совершенно очевидным — и благодаря этому мы постигаем второй характерный признак нового стиля, — что пластические произведения Бернини, всецело рассчитанные на субъективное воздействие, должны находиться в иных отношениях, чем скульптурные творения предшествующих эпох, с окружающей их средой и с помещением, для которого они предназначены. Тектоника естественной игры сил, которая в эпоху Возрождения сочетает скульптуру и архитектуру либо в непосредственной связи, либо с помощью однородных композиционных законов, исчезает здесь в такой же точно степени, что и постоянно растущее стремление сблизить архитектуру с пластическими образами, зачинателем чего был Микеланджело. Во второй половине XVI столетия эта общность ликвидируется, и у Бернини мы обнаруживаем совершенно новый принцип сочетания пластики и архитектуры.

Но вернемся к «Святой Терезе». Я упомянул уже о том, что Бернини создал весь декор капеллы. Он задуман таким образом, что боковые стены капеллы оказываются своего рода театральными ложами, над парапетами которых, словно бы выглядывая из молельни, рельефные изображения членов семьи Корнаро склоняются в поклоне, чтобы выразить свое уважение святой Терезе. Так убранство капеллы образует некое единство, сцену преклонения, которая не концентрируется на какой-либо одной плоскости, но распределяется по всему пространству.

В пространственные паузы между отдельными частями композиции включено реальное пространство, так что изображенные персонажи как бы располагаются на сцене, на которой, однако, находится и сам зритель. Заказчики капеллы и случайные ее посетители объединяются, чтобы почтить святую, и у зрителя пробуждается иллюзия идеальной, но вместе с тем и чувственно опосредованной общности с единомышленниками, которых уже нет в живых, и с объектом преклонения. Подобная общность, разумеется, не представляла собой новизны, будучи одной из руководящих идей христианского искусства и словно бы законным оправданием телесному изображению личностей святых. Эта идея лежит уже в основе раннехристианского искусства; наиболее интенсивное развитие она обретает в пластическом убранстве го-

тических кафедральных соборов, где сотни статуй снаружи и внутри здания объединяются с его посетителями в некоем хорале святого христианского сообщества, сплывающего во времени и в вечности прошлое, настоящее и будущее. Однако в эпоху готики это объединение было трансцендентным, обусловленным одной лишь верой, в то время как здесь — с помощью всех средств, достигнутых в XV и XVI столетиях искусством в сфере изображения окружающего мира, — оно преобразуется в некую иллюзию реальности, в осязаемое переживание. Это — исходный момент грандиозных декоративных убранств, которые были созданы последующими поколениями и в которых сонмы святых опускаются с небес в пределы церкви, для того чтобы принять участие в религиозных празднествах. При этом отчетливо проявляется новая связь между искусством и религией. Если в эпоху готики первенствовала религия, наполнявшая реальное бытие сверхчувственными силами, то в эпоху Возрождения вера и реальность почти полностью разобщены в изолированных сферах мироощущения, вследствие чего на долю интенсифицированной художественной фикции выпадает теперь задача пробудить и усугубить веру и религиозные эмоции. Отныне первенствует сильное чувственное переживание, вызываемое величайшей степенью объективного воздействия, пышностью убранства, бурной праздничностью, где апогеем и целью оказывается сцена преклонения. Стены капеллы облицованы темным мрамором, на фоне которого сияют белые рельефные фигуры, указывающие на группу над алтарем, которая отчетливо выделяется в темной эдикуле. Помпезный характер декора достигает своего апогея в алтарном сооружении. Массивные сдвоенные колонны и столбы несут здесь мощный антаблемент с разорванным фронтоном. Антаблемент изогнут, что, с одной стороны, пробуждает впечатление динамики, а с другой — позволяет эдикуле казаться более глубокой: монументальность, сконцентрированная на небольшом пространстве. Однако взгляд зрителя не задерживается на алтаре, ибо его постоянно привлекает сама скульптурная группа. Здесь сила тяжести, тектоническое начало утрачивает свою власть: расположенные по диагонали, фигуры парят над облаком, словно несомые светом. Освещение здесь мастерски рассчитано на эту иллюзию парения





Джованни Лоренцо Бернини.
Статуя Константина Великого,
1668. Ватикан, собор Святого
Петра

над массами света; эту иллюзию вызывает, по-видимому, поток золотых лучей, падающих позади группы. Так окрыленность торжествует здесь над силой тяжести и неосознанно увлекает зрителя помимо его собственной воли в сферу некой сверхъестественной экстатической динамики. Движение захватывает здесь и пластические формы. Одевания развешаются так, словно бы они совершенно лишены тяжести и независимы от естественного падения, а также и от позы тела. Этот стихийно возникающий бурный порыв связан, естественно, и с достигаемым здесь объективным воздействием: легкая, танцующая поступь приближающегося ангела, скользящее падение охваченной чувственным упоением святой выделяются еще сильнее, поскольку и все остальное вокруг находится в движении. Однако речь здесь идет не только об этом конкретном мотиве. Если мы рассмотрим ряд скульптур, принадлежащих Бернини и его современникам, то обнаружим всюду ту же иррациональную динамику, тот же порыв, который подобно буре увлекает одеяния и другие формы и заставляет их развешаться по воздуху; это становится всеобщим критерием стиля, как вертикальное устремление линий — в эпоху готики. Оба эти стиливых элемента, вне всякого сомнения, были обусловлены сходными концепциями. И здесь и там преодолеваются естественные законы материи; в готическую эпоху — посредством трансцендентного истолкования мира, повсюду указывающего людям на небо, в эпоху барокко — посредством всеобщего душевного подъема, который наполняет чувственный мир сверхъестественной жизненной силой и возводит мост между земной и потусторонней сферами.

Я хотел бы привести еще один аналогичный пример: конную статую Константина Великого. Этот единственный конный памятник, созданный в Риме в эпоху барокко, был воздвигнут по заказу не какого-нибудь простого современника скульптора, но самого папы Иннокентия X, человека одной идеи, и установлен не изолированно, на открытой площади в качестве некоего замкнутого мира телесных и душевных сил, как античные и ренессансные конные статуи, но в самом тесном сочетании со всем комплексом ватиканских построек, у подножия *Scala Regia*^{*}, ведущей к Сикстинской капелле, как прославление победы христианства,

* Королевской лестницы (итал.).



Джованни Лоренцо Бернини.
Император Константин на коне,
1655. Мадрид, Королевская
академия изящных искусств
Сан Фернандо

которое должно предстать взору посетителя, вступающего в эти священные пределы. Император изображен взирающим на небесное знамение. Внутренний порыв увлекает его ввысь, движение коня также направлено вверх и в то же время вперед — и это двойное движение оживляет всю композицию: грива и хвост коня и одеяние императора развеваются ветром, и даже тяжелый занавес, установленный позади памятника, для того чтобы скрыть гладкую стену, участвует, словно бы подхваченный могучим порывом, в этом движении, которое в XVII столетии рассматривалось как отличный признак *maniera grande** и которое предназначено было своей патетикой пробудить у зрителя ощущение торжественной градации реальной действительности.

Желательно было бы также окинуть взглядом находящуюся рядом лестницу. Она восходит к XV столетию; отчаянно крутая, лестница эта казалась еще более крутой до перестройки Бернини, ибо она сужалась кверху не только в перспективе, но и на самом деле. Должно быть, она часто вызывала у пап

* Большой манеры (большого стиля) (итал.).



Джованни Лоренцо Бернини.
Балдахин, 1634. Ватикан, собор
Святого Петра



Джованни Лоренцо Бернини.
Кафедра апостола Петра, 1668.
Ватикан, собор Святого Петра

неприятные ощущения, когда им приходилось подниматься по ней на носилках, — и вследствие этого Бернини было поручено перестроить ее. При этом, собственно, речь шла отнюдь не о коренной перестройке, которая была невозможна, ибо лестница втиснута между зданиями, стены которых следовало сохранить. Но Бернини преобразил ее воздействием на зрителя посредством установки колонн, отстоящих от стены внизу на большем расстоянии, чем вверху, вследствие чего колоннада словно бы противодействует перспективному ракурсу и в сочетании с массивным цилиндрическим сводом и интервалом посередине лестницы преобразует впечатление крутизны во впечатление монументального и спокойного восхождения ввысь. Так благодаря субъективной иллюзии достигается грандиозное объективное воздействие.

Взглянем также на собор Святого Петра. После того как Мадерна расширил его посредством пристройки продольного корпуса, он должен был казаться несколько трезвым и тяжеловесным. Согласно вкусам нового времени это был недостаток, и, чтобы устранить его, Бернини планирует убранство, которое должно было в сильном акцентировании венчать обе главные оси: вертикальную — с помощью главного алтаря под балдахином и горизонтальную — с помощью кафедры апостола Петра. Редко когда задача была столь трудной, как при возведении главного алтаря в новом соборе Святого Петра. Предшествующая эпоха довольствовалась невзрачным алтарем, ибо она придавала значение лишь одухотворению самого помещения; победоносная Контрреформация нуждалась, однако, в величайшей пышности и в избыточном материальном воздействии. Алтарное сооружение должно было быть колоссальных размеров, не производя при этом впечатления массивности; ему предстояло подчеркнуть устремление купольного помещения ввысь и — в духе нового искусства — самому быть захваченным этим нематериальным движением. Бернини гениально разрешил проблему; он вернулся к раннехристианскому типу балдахина, допускавшему свободно располагающуюся в пространстве структуру, и сочетал его с витыми колоннами, которые не производят давящего впечатления, но словно ввинчиваются ввысь, замаскировал антаблемент драпировкой и завершил все сооружение легко парящей и устремляю-



Джованни Лоренцо Бернини.
Кафедра апостола Петра, 1668.
Фрагмент. Ватикан, собор
Святого Петра

щейся ввысь системой волют. Бессмысленным было бы оценивать это фантастическое сооружение с точки зрения античных или ренессансных архитектурных канонов; его породил иной дух, в соответствии с которым произведение представляет собой, несомненно, явление величайшего значения.

Теперь требовалось, однако, оживить завершающую гладкую стену апсиды. Подобно тому как это делалось в раннехристианских базиликах — мы повсюду обнаруживаем возвращение к этому типу, — следовало установить у этой стены трон епископа: не столько для практических целей, сколько в качестве символа. Древняя кафедра апостола Петра, восходящая к первым столетиям христианства, оказалась заключенной в оболочку, поддерживаемую четырьмя колоссальными статуями отцов церкви. Над этим — облачный ореол с ангелами, которые парят и кружат подле мистического голубя. Все это — в многоцветных материалах, в позолоченной бронзе, а позади светится застекленное окно; при этом ощущается последовательный переход от относительного покоя отцов церкви к вихрю сонма ангелов. Нематериальное начало становится чувственно осязаемым (мы видим облака и лучи, исполненные средствами скульптуры), но освобождается от причинности естественного хода событий и предстает здесь в качестве высшего выражения той психической динамики, которой было пронизано все искусство барокко и которое должно было шаг за шагом, в преодолении тектонического каркаса, увлекать посетителя собора к некой оргии духа и далее ввысь, усиливаясь по мере развития здания вглубь, к величайшему воспламенению религиозных чувств, в чьем всепожирающем огне земной и потусторонний миры объединяются под конец в одном-единственном мощном эмоциональном переживании.

Джованни Лоренцо Бернини. Ангел с терновым венцом, 1668–1671. Рим, Сант Андреа делле Фратте



ПРИЛОЖЕНИЕ

Указатель имен

А

Аванцо, Якопо

I: 73

Августин

II: 86, 200

Агриппа Неттесгеймский

II: 195, 340

Адриан

II: 178

Александр VI Борджа

I: 257

Альбергати, Никколо

I: 183, 257

Альберти, Леон

Баттиста

I: 183–186, 202

Альтдорфер, Альбрехт

II: 264

Анджелико, Фра Беато

I: 136–142, 146,

193, 227, 235

Андреа да Фиренце

I: 70

Апеллес

I: 234–235

Аретино, Пьетро

II: 251

Ариосто, Людовико

I: 258;

II: 337

Арменини, Джованни

Баттиста

II: 313

Б

Бароцци, Джакомо (Якопо
Бароцци да Виньола)

II: 174–175

Бароччи, Федерико

II: 303, 316–326

Бартоломео, Бон

II: 274

Бартоломео, Фра

I: 170, 259, 261,

264–266, 279;

II: 15, 84, 92, 284, 292

Бёклин, Арнольд

II: 220

Беллини, Джентиле

I: 221

Беллини, Джованни

I: 158, 168–170, 221;

II: 148, 151

Бёме, Якоб

II: 195, 335, 338

Беренсон, Бернард

I: 201

Берлихинген, Гёц фон

I: 165

Бернини, Джованни
Лоренцо

II: 209, 327, 343–356

Берфугете, Педро

I: 47

Боде, Вильгельм фон

I: 51, 154, 158

Боден, Жан

II: 339

Бойто, Камилло

I: 155

Бонавентура

I: 49, 61

Бонайути, Андреа

I: 71

Бонифаций VIII

I: 43

Боргезе, Шипионе

II: 344

Боргини, Рафаэлло

II: 313

Борромини, Франческо

II: 327, 334

Босх, Иероним

I: 282;

II: 74

Боттичелли, Сандро

I: 8, 52, 221, 225–238,

250–251, 258–259;

II: 70

Браманте, Донато

II: 34, 66, 68, 89,

185–187, 190–191

Бранкаччи, Ринальдо

I: 65–67, 76, 78–80, 84,

87–89, 112, 129–130, 237

Браччолини, Поджо

I: 120

Брейгелъ, Питер

Старший

I: 282;

II: 265, 342

Бронзино, Аньоло

II: 285, 300–302

Брунеллески, Филиппо

I: 90–115, 125, 129,

131–132, 134, 154, 172,

186;

II: 26, 66–68, 70

Бруни, Леонардо

I: 96–97, 120

Бруно, Джордано

II: 194, 335

Буркхардт, Якоб

I: 5, 19, 97, 117,

163–164, 278;

II: 255, 308, 344

Буффальмакко,

Буонамико

I: 72–73

Бэкон, Френсис

I: 217

В

Вага, Пьерино дель

II: 211–212, 216

Вазари, Джорджо

I: 13, 65–66, 91, 217, 273,

291;

II: 29, 33, 89, 113, 217, 287

Вази, Джузеппе

II: 206

Вальдус, Петрус

I: 46

Ватто, Антуан

I: 230–231;

II: 220

Веласкес, Диего

II: 278

Вёльфлин, Генрих

I: 201, 298;

II: 7, 15, 87, 238, 330

Веронезе, Паоло

I: 177

- Верроккьо, Андреа
I: 188, 194–204,
207–208, 218, 255, 294;
II: 10, 12–13
- Винкельман, Иоганн
Иоахим
II: 98
- Виньола, Якопо Бароцци да
II: 174–175, 261
- Витрувий
I: 184
- Вольтер
II: 335
- Вольтерра, Даниеле да
II: 9, 244–249
- Г**
- Галилей, Галилео
I: 217
- Гаттамелата (Эразмо
да Нарым)
I: 160, 163, 165–166, 199,
285;
II: 28
- Гаулли, Джованни
Баттиста
II: 205
- Гварьенто
II: 278
- Гвиницелли, Гвидо
I: 51
- Гёте, Иоганн Вольфганг
I: 72–73, 207, 277,
279–280, 283–284;
II: 339–340
- Гиберти, Лоренцо
I: 30, 91–95, 129,
131–136, 145, 147–148,
152–153, 171–172, 184,
187–188;
II: 44
- Гирландайо, Доменико
I: 221–225, 250–251, 258,
280;
II: 44
- Гирландайо, Ридольфо
II: 166
- Гойя, Франсиско
II: 338
- Гольбейн Младший, Ганс
II: 74, 297–298, 335
- Гоццоли, Беноццо
I: 145, 223
- Григорий I Великий
II: 86
- Григорий VII
II: 193
- Гримм, Герман
II: 31
- Грэб, Карл
I: 110
- Грюневальд, Матиас
II: 264, 331–332
- Гус, Гуго ван дер
I: 225;
II: 142
- Гуттен, Ульрих фон
I: 165
- Д**
- Данте Алигьери
I: 8, 51–52, 67–68,
71–72, 97, 113, 230,
259;
II: 21, 41, 75, 86, 193–194,
337
- Декарт, Рене
I: 217;
II: 335
- Джорджоне
I: 170;
II: 123, 240
- Джотто ди Бондоне
I: 5, 13–21, 23–25,

- 28–44, 48, 51–62, 65,
67–68, 70, 73, 76–81,
83–84, 86, 88–90, 92,
94–95, 104, 113, 131, 134,
138, 141, 164, 173, 201, 220,
223, 226, 246, 254, 264,
271, 281;
II: 15, 23, 26, 63, 92, 161,
228, 232, 254
- Доментикино*
II: 200
- Донателло*
I: 91, 115–125, 128,
130–134, 146–181, 183,
186–187, 190, 195–200,
218, 271, 288;
II: 10, 13–14, 17, 66, 92,
116, 334, 349
- Доре, Гюстав*
I: 47
- Дуперак, Етьен*
II: 35
- Дуччо, Агостино ди*
II: 10
- Дюрер, Альбрехт*
I: 204, 294;
II: 41, 74, 108, 256, 292–
293, 297, 330–332
- И**
- Ибсен, Хенрик*
II: 218
- Иннокентий X*
II: 353
- К**
- Каваллини, Пьетро*
I: 26–27;
II: 85
- Кавальканти, Гвидо*
I: 51, 151
- Кальканы, Тиберио*
II: 242
- Кавадждо, Полидоро да*
II: 211–212, 220
- Кафаффа, Джованни*
Пьетро см. Павел IV
- Карл Великий*
I: 161;
II: 193
- Карл I Стюарт*
II: 103
- Карото, Джованни*
Франческо
I: 44
- Карначчо, Витторе*
I: 170;
II: 148, 150
- Кастаньо, Андреа дель*
I: 145
- Кастольди, Антонио*
I: 284
- Кверча, Якопо делла*
I: 126–131;
II: 15, 44
- Кеведо, Франсиско*
II: 338–339
- Климент VII см. Медичи,*
Джулио
- Колонна, Виттория*
II: 196, 238
- Кольм, Антон*
I: 1;
II: 1
- Кондиви, Асканио*
II: 29
- Контарини, Гаспаро*
II: 198
- Конте, Якопино дель*
II: 250
- Корнаро, Федерико*
II: 347, 351
- Корреджо*
I: 176, 250;
II: 8, 36, 83, 99, 121–146,
161, 176, 257, 303–326

Кранах Старший, Лукас
II: 200
Креди, Лоренцо ди
I: 204, 225
Кривелли, Витторио
I: 49
Кривелли, Карло
II: 193

Лунги, Мартино
II: 207
Людовик IX
I: 46–47
Людовик XIV
I: 165
Лютер, Мартин
I: 46;
II: 195, 200

Л

Лафрери, Антонио
II: 179
Лев X см. Медичи,
Джованни
Лемуан, Чарльз
I: 294
Леонардо да Винчи
I: 10, 207–221, 266–302;
II: 9–10, 15, 20–21,
66, 105, 112, 127, 150,
256–257, 286, 297, 305
Леопарди, Алессандро
I: 199
Липпи, Филиппино
I: 89, 221, 235–238, 244
Липпи, Фра Филиппо
I: 137, 145, 235
Лисипп
I: 118;
II: 17
Лодовико Моро см.
Сфорца, Лодовико
Лойола, Игнатий
II: 173, 199–201, 347
Лоренцетти, Амброджо
I: 69–70
Лоррен, Клод
II: 220
Лотто, Лоренцо
II: 298
Лукиан
I: 235

М

Мадерна, Карло
II: 207, 355
Мадлен де ла Тур д'Овернь
II: 76
Мазолино да Паникале
(Томмазо да Кристофоро-
Фини)
I: 84
Мазаччо
I: 65–90, 112, 115, 122,
130, 146, 171–172, 130, 146,
171–172, 176, 193, 201, 223,
237–238, 255, 264;
II: 14, 23, 92, 232–233
Майяно, Бенедетто да
I: 188
Макиавелли, Никколо
I: 284;
II: 19, 75
Макъети, Джироламо
II: 70
Малатеста, Сиджизмондо
I: 185
Манетти, Антонио
I: 90, 154
Мантенья, Андреа
I: 150, 156–157,
166–167, 170, 176, 182, 186,
246;
II: 36, 122, 129,
130–133

- Марино, Джамбаттиста*
 II: 339
Марескотти, Антонио
 I: 74
Мартини, Симоне
 I: 9, 68–69
Мастер Сан Франческо
Барди
 I: 17
Медичи, Джованни (Лев X)
 I: 99, 231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Медичи, Джованни деи
Биччи
 I: 99, 231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Медичи, Джулиано I
 I: 99, 231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Медичи, Джулиано II
 I: 99, 231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Медичи, Джулио
(Климент VII)
 I: 99, 231;
 II: 16, 23, 68–82, 176,
 188–189, 225
Медичи, Лоренцо I
Великолепный
 I: 99, 230–231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Медичи, Лоренцо II
 I: 99, 230–231;
 II: 16, 23, 68–79,
 81–82, 174, 188–189, 225
Мейербер, Джакомо
 II: 160
Меллер, Симон
 I: 285
- Мелоццо да Форли*
 I: 221, 243–250;
 II: 44, 133
Микеланджело
 I: 5–6, 32, 51, 56–57,
 65, 90–91, 104, 117, 131,
 151, 157, 160, 170, 178–179,
 201, 208, 264–266, 277,
 289–290;
 II: 8, 9–82, 83–84, 88,
 93–94, 98–99, 101–102,
 105, 107, 119, 121, 125, 129,
 131, 135, 148, 150, 152, 154,
 161–162, 164, 173–174,
 186–188, 191–192,
 196–197, 202, 209–210,
 213–214, 216, 221, 223,
 225–250, 251, 253, 259,
 263, 269, 274–276, 278,
 285–288, 293, 297, 299,
 303, 305, 316–317, 319,
 332–333, 343–344, 349,
 351
Мино да Фьезоле
 I: 188
Монтень, Мишель
 II: 335, 337, 339
Моретто да Брешиа
 II: 37
Мороне, Джованни
 II: 198, 298
- Н**
Наполеон I
 II: 267
Нери, Филиппо
 II: 339
Николаи, Герман
 I: 46
Николай V (Томмазо
Парентучелли)
 I: 183

О

Орканья, Андреа
I: 71, 92

П

Павел IV (Караффа,
Джованни Пьетро)

I: 237–238;

II: 198–200

Палладио, Андреа

II: 282, 341

Пампалони, Луиджи

I: 90, 207

Панини, Джованни Паоло

II: 180

Паоло, Джованни ди

II: 194

Парбони, Ахилл

I: 108

Пармиджанино

II: 303–317, 320,

326, 332

Перуджино, Пьетро

I: 170, 221, 250, 252,

254–256, 264, 273, 279;

II: 14

Петрафка, Франческо

I: 29, 97, 141–142;

II: 337

Петреус, Иоганн

I: 24

Пиза, Джованни да

I: 157

Пизанелло

I: 74–76, 126, 145,

193, 240

Пизано, Андреа

I: 91

Пизано, Джованни

I: 15–17, 32–34, 50–51,

56, 129, 152–153, 271;

II: 44

Пизано, Никколо

I: 26, 32, 34, 38, 50, 129

Пий II (Энеа Сильвио

Пикколомини)

I: 183, 257–259

Пилоти, Карл фон

II: 160

Пино, Паоло

II: 313

Пинтуриккьо,

Бернардино

I: 221, 250, 256–259

Пиранези, Джованни

Баттиста

II: 18, 176–177

Платина

I: 244

Платон

I: 97, 120, 259;

II: 41, 89, 92, 125, 173,

196, 271, 335, 337

Плотин

II: 41, 271, 335

Поликлет

I: 122

Поллайоло, Антонио

I: 188–191, 194;

II: 24

Поллайоло, Пьетро

I: 188–190, 192–194

Поль, Венсан де

II: 339

Поль, Реджинальд

II: 198

Понтормо

II: 285–286, 292–300,

302, 332

Порта, Джакомо делла

II: 174, 203–204

Поччетти, Бернардино

I: 97

Пракситель

I: 124;

II: 346, 17

- Приматиччо
II: 292
- Пуссен, Никола
II: 111, 220
- Пьеро да Козимо
I: 221
- Пьеро делла Франческа
I: 221, 238–243, 255, 258
- Пьомбо, Себастьяно дель
II: 99, 240, 244, 287, 307
- Р**
- Рабле, Франсуа
II: 336
- Рафаэль, Санти
I: 10, 27, 170, 261–263;
II: 8, 15, 36, 70–71,
83–120, 186, 209–225,
285, 287, 297, 328–329
- Рембрандт
I: 179;
II: 257–258, 263, 265,
334
- Рёскин, Джон
II: 344
- Ригль, Алоиз
II: 77, 327
- Ринтелен, Фридрих
II: 161
- Роббиа, Андреа делла
I: 186–188
- Роббиа, Джованни делла
I: 186–188
- Роббиа, Лука делла
I: 99, 186–188
- Ровефе, Джулиано делла
см. Юлий II
- Романо, Джулио
II: 119, 211, 213,
218–219, 221–224
- Росселли, Козимо
I: 225, 250
- Росселлино Антонио
I: 188
- Россетти, Данте
Габриэль
I: 68, 113
- Россо, Джованни
Баттиста
II: 286–291, 294
- Рубенс, Питер Пауль
I: 289;
II: 20, 173, 245, 262, 323,
334
- Рустичи, Марко ди
Бартоломео
I: 125
- С**
- Савонарола, Джироламо
I: 224, 259, 266;
II: 37
- Садолето, Якопо
II: 198
- Сантафелли, Эмилио
I: 6
- Саффи, фра Паоло
II: 335–336
- Сафто, Андреа дель
I: 170;
II: 210, 285–286, 288,
292, 296–297
- Сассетта, Стефано ди
Джованни
I: 45
- Сене Перетс, Рафаэль
I: 285
- Сервантес
II: 149, 336
- Сеттиньяно, Дезидерио де
I: 188
- Сикст IV
I: 189, 244–245, 250;
II: 35, 38

Синьорелли, Лука
I: 221, 250, 252–253, 256,
258–261, 265;
II: 23–25
Скиавонетти, Луиджи
II: 21
Скровеньи, Энрико
I: 13
Стаммель, Йозеф
I: 7
Стен, Ян
I: 19
Стриндберг, Август
II: 218
Сфорца, Лодовико
(Лодовико Мофо)
I: 269, 284–285, 289

Т

Тассо, Торквато
I: 6;
II: 336–337
Теодорих Великий
I: 161
Тёрнер, Уильям
II: 220
Тинторетто, Якопо
I: 177;
II: 141, 209, 251–284,
285, 299, 301, 316, 321, 341
Тициан
I: 179;
II: 8, 119, 123–124, 141,
147–168, 221, 240, 251,
253, 255–257, 286, 299,
305, 307, 314, 316, 330, 345
Тошер, Карл Маркус
I: 101–103
Ту, Жак Огюст де
II: 336

У

Удине, Джованни
Мартини да
II: 211–212
Учелло, Паоло
I: 49, 145, 238–239

Ф

Фабриано, Джентиле да
I: 75–77, 128, 145
Фалда, Джованни
Баттиста
II: 191, 202
Фидий
II: 54
Фиорентино, Россо
II: 286–291
Фичино, Марсилио
II: 41
Фома Аквинский
I: 45, 70, 237–238;
II: 193–194, 337
Фонтана, Джованни
II: 207
Фонтана, Доменико
II: 207
Фосс, Герман
II: 209
Франко, Баттиста
II: 249–250, 316
Франциск I
I: 278;
II: 288
Франциск Ассизский
I: 16–17, 30–31,
44–49, 60, 155,
159–160, 164, 223
Франциск Сальский
II: 339
Франча, Франческо
I: 170

Фульгенций, Фабий
Планциад
I: 230

Х

Хадельн, Детлев фон
I: 156–157

Ц

Цицерон, Марк Туллий
I: 120, 202

Ш

Шекспир, Уильям
I: 284;
II: 336

Шефер, Дитрих
I: 164

Шеферд, Уильям
I: 7

Шефлер, Иоганн
II: 338

Шиллер, Фридрих
I: 284

Шогль, Генрих ван
II: 37

Штилер, Йозеф Карл
I: 73

Э

Эйк, Ян ван
I: 78, 113–114, 121, 298;
II: 147–148

Эль Греко
II: 342

Эразм Роттердамский
II: 335

Ю

Юлий II (Джулиано делла
Ровере)

II: 26–29, 31, 33–34,
36–38, 52, 65, 68,
70–72, 98, 100, 187

Юсти, Карл

I: 178;
II: 27, 32, 65, 74, 196

Я

Якопоне да Тоди
I: 49

СОДЕРЖАНИЕ

I. ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 5

Микеланджело	9
Рафаэль	83
Корреджо	121
Тициан	147

II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА БАРОККО 169

Церковь Иль Джезу в Риме	173
Маньеризм	209
1. Школа Рафаэля	219
2. Поздний стиль Микеланджело	225
3. Тинторетто	251
4. Флорентийцы	285
5. Преемники Корреджо	303
6. Итоги	327
Бернини	343
Приложение. Указатели	357

Научно-популярное издание

Макс Дворжак
ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА
В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ
Курс лекций
Том 2 XVI СТОЛЕТИЕ

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 ¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 29,9. 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

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