

**ЭРМИТАЖ**

ОЧЕРК-ПУТЕВОДИТЕЛЬ

**ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО  
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**



Татьяна Кирилловна Кустодиева - Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII-XVI века (Очерк-путеводитель)

Очерк-путеводитель посвящен собранию итальянского искусства XIII-XVI вв. (живопись, скульптура, предметы прикладного искусства), хранящемуся в Эрмитаже. Автор, располагая материал в хронологическом порядке, характеризует различные художественные школы, заостря внимание на творчестве крупнейших мастеров Возрождения, чьи произведения являются гордостью Эрмитажа. Среди них читатель и посетитель музея знакомятся с работами Джорджоне, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана и других. Очерку предпослано вступление, в котором излагается история эрмитажного собрания искусства итальянского Возрождения.

ЭРМИТАЖ

Государственный ордена Ленина Эрмитажа

ОЧЕРК-ПУТЕВОДИТЕЛЬ

"ИСКУССТВО"

Ленинградское отделение

1985

ББК 85.1

К94



Леонардо да Винчи - Мадонна Литта

# История коллекции

Даже самый богатый музей в мире ограничен в своих возможностях. Любая экспозиция имеет пробелы, а памятники, представленные на ней, воспринимаются в несколько ином свете по сравнению с их первоначальным значением и назначением.

В музее экспонируются преимущественно станковые картины или сравнительно небольшая по размеру пластика.

Так, на итальянской выставке зритель видит, например, только фрагменты какого-то комплекса: створку многочастного алтаря, предназначавшегося в свое время для определенного церковного интерьера, или одну доску предель (то есть - нижней части католического образа, со скульптурным или живописным изображением). Фреска - стенная роспись, украшавшая церкви, дворцы, общественные здания, частные капеллы, - была ведущим видом живописи, в ней пробовали свои силы лучшие мастера итальянского Возрождения. Естественно, что в силу специфических особенностей фрески - живописи по сырой штукатурке водяными красками (отсюда и название: a fresco, что по-итальянски означает "по-сырому") - ее в музеях можно встретить крайне редко.

Кроме того, в эпоху Возрождения монументальная живопись главенствовала над станковой. Одной из важных черт эпохи становится синтез разных видов искусств - живописи, скульптуры, архитектуры.

Обо всем этом надо помнить, рассматривая выставку, иначе общая картина развития искусства предстанет в немного искаженном виде.

Памятники эпохи итальянского Возрождения экспонированы в Эрмитаже достаточно полно.

Коллекция итальянских картин складывалась и росла постепенно. Первые отдельные приобретения можно отметить еще во времена Петра I, отдававшего, однако, предпочтение, как это хорошо известно, голландской школе. В начале XVIII века поступило "Положение во гроб" Гарофало, считавшееся тогда оригиналом Рафаэля.

Важной вехой в истории собрания стала покупка для Эрмитажа знаменитой парижской коллекции Пьера Кроза, проданной его наследниками в 1772 году. Такие картины, как "Святое семейство" Рафаэля, "Юдифь" Джорджоне (тоже приписывавшаяся Рафаэлю), "Даная" Тициана, "Оплакивание Христа" Веронезе, "Рождение Иоанна Крестителя" Тинторетто и другие, создали прекрасную основу по только ренессансной, но и всей итальянской живописи Эрмитажа.

С тех пор коллекция непрерывно росла. Приобретались целые собрания, отбирались произведения искусств на аукционах. В 1779 году в музей поступили произведения из замка Хоутон-Холл, принадлежавшего премьер-министру Англии - Роберту Уолполу. Среди полотен, которыми владел Уолпол, значительное место было отведено итальянской школе, правда, преимущественно XVII века, хотя имелись и картины ренессансных мастеров.

После разгрома наполеоновской армии, в 1814 году Александр I купил 38 картин из дворца Мальмезон близ Парижа. Этим дворцом владела первая жена Наполеона Жозефина. Среди произведений была и "Мадонна с младенцем, святыми Елизаветой,

Екатериной и Иоанном Крестителем" - превосходная подписная работа Андреа дель Сарто.

В 1850 году Эрмитаж обогатился полотнами Тициана и Веронезе из дворца Барбариго в Венеции. Формирование коллекций Барбариго восходит к XVI столетию. Это патрицианское семейство после смерти Тициана приобрело у его сына, Помпонио Вечеллио, дом художника и все находящиеся в нем вещи. Кроме "Данаи" и "Женского портрета", остальные имеющиеся в Эрмитаже работы Тициана происходят из собрания Барбариго.

В 1850 году Ф. А. Бруни, возглавлявший в то время картинную галерею, был специально командирован в Гаагу, где проходил посмертный аукцион частного собрания нидерландского короля Вильгельма II. Среди итальянских картин, привезенных из Гааги, были "Мужской портрет" Аллори, "Женский портрет" Мельци, "Оплакивание Христа" Себастьяно дель Пьомбо и другие.

Много настойчивости и энергии в подборе собрания проявил директор Эрмитажа С. А. Гедеонов, человек широко образованный и прекрасный знаток искусства. Нередко его предложения встречали отказ со стороны царя, по именно Гедеонов настоял на том, чтобы поехать в Милан для решения дела о покупке картинной галереи герцога Литта. В результате, в 1865 году были приобретены "Мадонна с младенцем" ("Мадонна Литта") Леонардо да Винчи, "Аполлон и Марсий" (приписывался Корреджо), "Венера с Амуром" Лавинии Фонтана и "Мадонна с младенцем" Сассоферрато.

В 1871 году Гедеонов отправился во Флоренцию с целью оформления купчей на "Мадонну с книгой" ("Мадонну Конестабиле") Рафаэля. Картина была жемчужиной коллекции графов Конестабиле в Перудже. Не было ни одного путеводителя по Перудже, не упоминавшего среди достопримечательностей города маленький шедевр Рафаэля. Исследователи творчества Рафаэля в XIX веке с восторгом отмечали, что "Мадонна с книгой" - единственное произведение великого урбинца, оставшееся в первоначальной раме и сохранившееся в той семье, для которой было написано.

Продажа картины за пределы страны вызвала такую бурную реакцию у итальянцев, что Джакарло Конестабиле был вынужден выпустить специальную брошюру, мотивирующую продажу шедевра Рафаэля за границу: стесненные обстоятельства семейства Конестабиле и отсутствие денег у итальянского правительства на приобретение картины.

Несмотря на все препятствия, "Мадонна Конестабиле" весной 1871 года была доставлена в Петербург.

В конце XIX века на новые покупки для музея ассигновались крайне скудные средства. Последними ценными поступлениями в Эрмитаж до Октябрьской революции были "Мадонна из сцены "Благовещение"" Симоне Мартини и реликварий с изображением Христа и ангелов, расписанный фра Беато Анджелико да Фьезоле. Обе работы переданы в музей в 1911 году, согласно завещанию графа Г. С. Строганова.

Но, конечно, самым важным было приобретение в 1914 году "Мадонны с цветком" ("Мадонны Бенуа") Леонардо да Винчи, принадлежавшей семье известного петербургского архитектора Л. Н. Бенуа.

Первое знакомство общественности с "Мадонной Бенуа" произошло в 1908-1909 годах на выставке из частных собраний, организованной в Петербурге журналом "Старые годы". Многие произведения, экспонировавшиеся здесь и отличавшиеся высоким качеством, стали впоследствии собственностью Эрмитажа.

Э. К. Липгарт, крупный знаток итальянского искусства и хранитель картинной галереи музея, первым из ученых высказался в пользу авторства Леонардо. Сами владельцы, в семье которых "Мадонна с цветком" находилась с 20-х годов XIX столетия, не сомневались, что обладают работой великого мастера, по их мнения, естественно, было недостаточно.

В статье об итальянской школе на выставке "Старые годы" Липгарт писал: "На противоположной стене трибуны находится небольшая Мадонна (№ 283), которую я решительно признаю за Леонардо да Винчи (1452-1519), несмотря на весь шум, который будет вызван таким утверждением".

Действительно, появление "нового" Леонардо стало сенсацией. Сегодня "Мадонна Бенуа" - общепризнанное творение Леонардо, но в начале XX века Липгарт начал борьбу за утверждение авторства Леонардо, заручившись отзывами о картине крупнейших ученых и знатоков Западной Европы.

Свое мнение по поводу вновь открытой "Мадонны" профессор римского университета А. Вентури заключил такими словами: "Все это вместе взятое заставляет меня, нижеподписавшегося, утверждать, что это произведение должно считаться между редчайшими работами начинающего гения. Также и юношеские рисунки Леонардо при сравнении с "Мадонной Бенуа" заставляют меня признать эту замечательную картину за его работу, и я нахожу, что она достойна занять место в любой галерее Европы". Такой галереей, к счастью, стал Эрмитаж. Но чтобы добиться этого, русская общественность развернула широкую кампанию за покупку картины. Дело в том, что после выставки 1908 года владельцы решили расстаться с "Мадонной с цветком", ее увезли за границу, где она была оценена в 500 тысяч франков. Однако М. А. Бенуа, заинтересованная в том, чтобы картина осталась в России, согласилась уступить ее за сравнительно скромную сумму с выплатой в рассрочку. Часть денег была выплачена владелице уже после Октябрьской революции.

Приобретение картины для Эрмитажа в 1914 году рассматривалось как большое событие. Журнал "Старые годы" так откликнулся на эту весть: "Всех любящих искусство и им интересующихся можно поздравить с радостным событием нашей художественной жизни: "Мадонна Бенуа" приобретена в Императорский Эрмитаж... Нельзя не отметить с благодарностью патриотические чувства владелицы М. А. Бенуа, побудившие ее пожертвовать частью продажной стоимости картины ради сохранения ее в пределах И России".

В первые же месяцы после Октябрьской революции были национализированы и превращены в музеи прославленные собрания живописи, скульптуры и прикладного искусства Юсуповых, Строгановых, Шуваловых, Шереметевых. Прошло несколько лет, и стала понятна нецелесообразность существования небольших музеев. Их коллекции в 1923-1924 годах разделили между Эрмитажем и нынешним Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Чрезвычайно важной для итальянского раздела была влившаяся в Эрмитаж коллекция семьи Строгановых, восходящая еще к середине XVIII века. Среди членов этой фамилии

П. С. Строганов собирал в Петербурге (одним из первых среди русских коллекционеров) произведения раннего Возрождения. В 1924 году в ведение Эрмитажа перешел Строгановский дворец-музей; в 1928 году он был закрыт, и произведения искусства, хранившиеся в нем, переданы Эрмитажу. За счет поступлений из бывших частных коллекций и передачи итальянских икон из Русского музея возник новый раздел итальянской живописи XIII-XV веков.

Изделия итальянских мастеров в области прикладного искусства появились в Эрмитаже лишь в середине XIX столетия с приобретением собрания А. П. Базилевского; особенно большим вкладом для музея была передача в 1920 году вещей, принадлежавших М. П. Боткину (мебели, фаянса, стекла, изделий из металла и т. д.).

В 1923 году поступило собрание прикладного искусства, хранившееся в музее при Художественно-промышленном училище технического рисования, основанном бароном А. Л. Штиглицем.

В последующие годы раздел итальянской живописи увеличился незначительно, так как произведения этого периода становились все большей редкостью, и лишь отдельные экземпляры находились или продолжают находиться в руках частных лиц.

Среди наиболее ценных экспонатов, приобретенных Закупочной комиссией для музея, следует назвать двухстороннюю икону Антонио да Фиренце, "Мадонну с младенцем, св. Иаковом и Иоанном Крестителем" Биччи ди Лоренцо, триптих работы неизвестного мастера XV века, "Кающуюся Марию Магдалину" Джампетрино.

К сожалению, и сегодня искусство кватроченто\* остается наиболее слабой частью итальянского собрания. Однако конец XV - начало XVI столетия представлены хорошо. Далеко не в каждом музее можно увидеть шедевры всех тех, кого обычно называют "титанами" Ренессанса - Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, Микеланджело.

# Начало Возрождения

Эпоха Возрождения в Италии заложила основы реалистического искусства всей Западной Европы.

Хронологически период Ренессанса делится на два неравных по времени этапа - раннее (XV в.) и Высокое Возрождение (конец XV в. до 30-х гг. XVI в. для Центральной Италии и почти весь XVI в. для венецианской школы живописи). Однако раннему Ренессансу предшествовали более чем вековое развитие и накопление качественно новых элементов в искусстве, подготовивших переворот такого размаха, как эпоха Возрождения. "В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть... Рамки старого "orbis terrarum" были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена..."

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством", - писал Ф. Энгельс.

Возрождение связано с коренной ломкой старой феодальной системы. Начало основных социальных и экономических сдвигов, которые привели к крушению феодализма и зарождению новых капиталистических отношений, ощущалось уже в конце XIII - начале XIV века. В ряде городов Италии в XII веке возникают города-коммуны, сбросившие иго феодалов, и ликвидируется крепостное право. В XIV столетии образуются первые мануфактуры, появляются новые формы торговли и банковских операций. Вместе с ростом капиталистических отношений развивались и крепи сопутствующие им противоречия. Например, Флоренцию в XIV веке трижды потрясли восстания наемных рабочих, одно из них получило особенно широкую известность - это восстание "чомпи" (чесальщиков шерсти) 1378 года.

Эпоха Возрождения затронула не только социально-экономические стороны жизни. Возникла новая идеологическая система, поставившая в центре внимания человека и получившая вследствие этого название гуманизм (от латинского слова *humanus*, т. е. человеческий, человечный). В отличие от средневекового аскетизма с его пренебрежением ко всему земному, телесному, гуманизм считал, человека венцом мироздания, утверждая его безграничные возможности. На смену средневековому имперсонализму пришло понимание ценности индивидуальной личности и ее неповторимости.

Флорентинский философ Пико делла Мирандола (1465-1496) писал в трактате "Речь о достоинстве человека", что бог задумал сотворить человека, "чтобы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы [т. е., сотворение мира.- Т. К.], любил бы ее красоту, восхищался ее размахом... принял бог человека и сказал: "Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобно обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образ, который ты предпочитаешь"".

Одна из существенных черт гуманизма, а тем самым и Ренессанса,- обращение к античности как к идеалу, лучшему образцу для подражания (отсюда и происходит название эпохи - Возрождение, или Ренессанс).

На протяжении многовековой истории, вплоть до середины XIX века, Италия оставалась раздробленной. Новая художественная культура Ренессанса постепенно утверждалась в разных областях и городах страны - Тоскане, Умбрии, Венеции, Падуе, Ферраре. С начала XVI столетия ведущим центром стал Рим. Но роль колыбели Возрождения, бесспорно, принадлежит Флоренции: в других местах мастера еще продолжали следовать традициям средневековья, а во Флоренции уже творили и Джотто (1266-1337), которого часто называют отцом западноевропейской живописи, и Данте (1265-1321) - "последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени". Именно во Флоренции в творчестве Петрарки (1304-1374), Боккаччо (1313-1375) и их последователей наиболее отчетливо проявляются идеи гуманизма.

# Живопись XIV века

В собрании Эрмитажа самый ранний и чрезвычайно интересный памятник итальянской живописи - небольшой крест с изображением распятия. Подобные кресты верующие носили во время религиозных процессий. Мог он также находиться и в какой-нибудь семейной капелле.

Крест поступил в музей в 1923 году из собрания Строгановых как произведение неизвестного художника. Черный от грязи, переписанный, он был расчищен в реставрационной мастерской Эрмитажа, в результате чего в нижней части креста стало различимо начало сохранившейся подписи: Ugolinu...

В настоящее время - это единственная достоверная работа Уголино ди Тедиче, пизанского живописца, жившего во второй половине XIII столетия.

Подобный тип расписного креста появился в Италии XII века из Византии и получил широкое распространение в XIII-XIV столетиях. На примере креста, хранящегося в Эрмитаже, можно судить о том, насколько еще сильны в Италии XIII века византийские традиции.

Именно в Византии с наибольшей полнотой нашел воплощение торжественный репрезентативный стиль религиозного искусства, оказавший огромное влияние как на Западную, так и на Восточную Европу. В иконописи Византии на протяжении десяти столетий существовали строгие, почти неизменные нормы. Античной полнокровности и жизнеутверждению Византия противопоставила аскетизм и отвлеченность, сосредоточив внимание мастеров на "мире небесном", отвергнув телесное начало во имя духовного.

Иконографические каноны в византийском искусстве были очень устойчивы. Например, композиция распятий всегда одинакова: в центре помещался Христос, пригвожденный четырьмя гвоздями к кресту с поперечной перекладиной, заканчивающейся двумя прямоугольниками. В них вписывались полуфигуры - слева скорбящей богоматери, вытирающей слезы платком, справа - апостола Иоанна, подпирающего правой рукой щеку, а левой держащего книгу. Над головой Христа находился щиток с традиционной латинской надписью: "Иисус Назарянин, царь иудеев". Наверху распятие венчалось круглым медальоном с изображением благословляющего Христа. Все это, кроме утраченного медальона, можно увидеть и на эрмитажном памятнике.

Воспользовавшись без всяких изменений византийской схемой, Уголино, тем не менее, внес в нее искренний лиризм, с большой и эмоциональной силой создал образ Христа-мученика. Его фигура угловата, тело слабо и безжизненно свисает. Как и в других подобных композициях, голова склонена к плечу, глаза закрыты, но лицу придано выражение глубокого страдания. Нарочито топкие ноги и руки вносят оттенок беспомощности, при этом ладони, из которых течет кровь в виде условных волнистых линий, не параллельны плоскости доски, а даны в легком ракурсе, слегка вывернуты на зрителя. Эта, казалось бы, незаметная деталь смягчает аскетизм изображения. Христос, вызывая сострадание своей телесной немощностью, воспринимается как жертва злых сил.

Мы не можем получить законченного впечатления от цветового решения: пострадал серебристый фон, не сохранилось золото, покрывавшее резной нимб, но общее сочетание тонов - черного, оливкового, темно-зеленого - нагнетает напряженное, трагическое настроение.

Произведения живописи XIII-XIV веков иногда называют "примитивами". Подобное обозначение условно. Примитивность начинается там, где не хватает возможностей осуществить стоящую перед художником задачу. Чтобы правильно понять произведения данной эпохи, нужно отчетливо представлять себе, к чему стремились живописцы той поры. Мастера средневековья не пытались передать реальную действительность во всей полноте и многообразии. Напротив, они видели цель в воплощении некой абстрагированной идеи: божественного предопределения мира. В творчестве художников предмет изображения превращался в символ, олицетворяющий эту идею, которая всегда имела религиозный и назидательный смысл: рассказ о красоте небесных потусторонних сфер, величии божества и жертвенном страдании Христа. Отсюда возникновение ряда условных приемов - разномасштабность фигур, нейтральный фон, линейность, анатомические искажения, позволяющие подчеркнуть в сюжете основную мысль.

В средневековом искусстве дух главенствовал над плотью, объявленной церковью "сосудом греха". Художники относились к наготе как к чему-то постыдному, поэтому их отнюдь не привлекала анатомически верная передача человеческого тела. Но в пределах стоящих перед ними задач мастера создавали в высшей степени выразительные и по своему совершенные произведения. В этом отношении показателен и крест Уголино ди Тедиче, выполненный еще целиком в средневековых традициях.

Новый этап искусства в Италии знаменуется творчеством Джотто, которого справедливо считают великим новатором живописи. Он первым в истории западноевропейского искусства решительно порвал с византийскими традициями, выдвинув новые художественные принципы. Огромная заслуга Джотто заключалась в том, что его живопись основывается на определенной оптической закономерности. Пространство фрески напоминает сценическое и всегда ориентировано на зрителя, взирающего на происходящее, исчезает произвольность связей и условность места действия византийской иконописи.

Фигуры Джотто, утратив бесплотность, сделались подчеркнута объемными, пропорции их, вопреки средневековой вытянутости и произвольности, неизменно соотнесены с реальным человеческим телом. Персонажи уже "не витают" в пространстве, а основательно и весомо стоят или идут по земле. Люди и предметы существуют у Джотто и связаны между собой не благодаря сверхъестественным силам, а подчиняясь законам материального мира. Именно человеческие чувства определяют настроение той или иной сцены.

Конечно, если бы мы рассматривали творчество Джотто подробнее, то следовало бы сказать о том, что в его искусстве много и средневековых черт, но здесь важно подчеркнуть бесспорное новшество искусства Джотто, приблизившегося к античности именно в силу своего восприятия окружающего.

Джотто еще только поставил проблему, решить которую предстояло мастерам следующих столетий. Влияние его искусства было огромно и во Флоренции, и в северных и южных городах Италии, а также за ее пределами.

Почти всех итальянских художников, работавших в XIV веке, оценивают, сравнивая с Джотто. Однако столетие - слишком большой срок, а искусство - слишком сложный организм, чтобы его можно было свести только к влияниям пусть даже самого гениального мастера



Спинелло Аретино. Св. Бенедикт

Во Флоренции отзвуки джоттовской традиции продолжают звучать вплоть до первых десятилетий XV столетия. Поздние последователи Джотто были, в сущности, эпигонами, без устали повторявшими отдельные внешние приемы его живописи.

К числу наиболее характерных "джоттесков" принадлежал **Спинелло Аретино** (1346-1410). В Сиене он расписал фресками, посвященными жизни папы Александра III, зал в Палаццо Пубблико. Работал и в других городах - Ареццо, Пизе, - но до конца остался флорентинцем, усвоившим от своих учителей джоттовскую пластичность фигур.

В Эрмитаже хранятся две доски с изображением святых Бенедикта и Понциана. Это - фрагмент алтаря, выполненного Спинелло во время его пребывания в Лукке между 1380 и 1385 годами для монастыря св. Понциана.

В течение столетий святые были для христиан символом веры и добродетели. Задача художника состояла в том, чтобы сделать зрительный образ максимально доступным верующим. Представление о святом ассоциировалось одновременно с красотой и строгостью.

Спинелло, следуя вековой традиции, показывает святых неподвижными, суровыми, с условно правильными лицами, лишенными индивидуальности. В большие золотые нимбы вписаны их имена. То, что Бенедикт, согласно легенде, был основателем монашеского

ордена, а Понциан, покровитель города Сполето, - воином-мучеником, подчеркнуто одежаниями и атрибутами.



Спинелло Аретино. Св. Понциан

Бенедикт - старец с седыми бровями и бородой (если бы не борода, лицо Бенедикта ничем бы не отличалось от лица Понциана). На нем белые одежды его ордена; он держит посох и книгу.

Понциан - воин, стоит, опираясь на меч; он празднично наряден: с плеч спускается плащ, подбитый мехом, из-под плаща виднеется красная одежда, ткань которой густо покрыта орнаментом, составной частью узора служит первая буква имени святого - латинское P, украшенное сверху короной.

Фронтальность фигур, отвлеченный золотой фон, повышенный интерес к орнаменту, условность в передаче тел и складок одежды - черты, присущие не только Спинелло Аретино, ими отмечено творчество многих флорентийских мастеров второй половины XIV века.

Особенностью живописи Спинелло является рельефность форм и радостный колорит, возникший под влиянием сиенских художников, с искусством которых Спинелло познакомился в период работы над росписями Палаццо Пубблико.

Полиптих<sup>\*</sup>, включавший эрмитажные створки, - сравнительно раннее произведение Спинелло. С годами его творчество приобретает все больший оттенок сухости и штампа.

\* (Полиптих - многостворчатая икона или алтарь; соответственно: диптих состоит из двух створок, а триптих - из трех.)

Вместе со Спинелло сотрудничал **Лоренцо ди Никколб Джерини** (работал между 1392 и 1411 гг.).

"Мадонна с младенцем" Джерини из собрания Эрмитажа относится к числу лучших созданий мастера.



Лоренцо ди Нипколо Джериини. Мадонна с младенцем

Единое целое с доской, на которой изображена мадонна с младенцем, составляет готическое обрамление иконы. Между тонкими витыми парными колонками друг над другом помещены ангелы; в стрельчатом завершении, заканчивающемся резным орнаментом в виде языков пламени, - херувимы. Хрупкость позднего "пламенеющего" стиля готики вступает в противоречие с центральными фигурами, весомыми, приземистыми, решенными в ином, джоттовском ключе. И композиция, и персонажи кажутся несколько тяжеловатыми, полуобнаженная фигура младенца Христа - неуклюжей и грубоватой.

Однако произведение привлекательно тем, что художник пытается согреть эту сцену теплом человеческих чувств. Улыбаясь, ребенок держится за руку матери. Она, в свою очередь, слегка наклоняется к нему. Тем самым Джерини стремится связать фигуры, придать им конкретность и живость.



Бинчи ди Лоренцо. Мадонна с младенцем, св. Иаковом и Иоанном Крестителем

К концу XIV века готика в Европе переживала свой последний и тем более пышный расцвет. Интернациональный готический стиль захватил даже такой прогрессивный центр, каким была Флоренция. Готика тормозила развитие реалистических тенденций в искусстве, но в плену ее изящества, хрупкости и текучих линий находились многие художники даже тогда, когда раннее Возрождение уже уверенно провозгласило свое кредо.

Совершенно равнодушным к новизне кватроченто остался **Биччи ди Лоренцо** (1373-1452). Более того, его живопись скорее напоминает образцы раннего треченто. Кажется, художник не замечал, что происходило вокруг. Он продолжал создавать иконы с фигурами на золотом фоне.

Для него типична "Мадонна с младенцем, св. Иаковом и Иоанном Крестителем". Все фигуры помещены на фоне густо орнаментированного ковра, который смотрится как единая плоскость, хотя несомненно предполагается, что он и покрывает пол, и распространяется на гладь стены. Наверху ткань, поддерживаемая ангелами, образует острое завершение, усиливая готическую вытянутость всей композиции. В то же время низ ковра остается незакрепленным, и Иоанн Креститель, и св. Иаков словно наклеены на великолепную ткань и уподоблены аппликации, не имея ни единой точки опоры под ногами. Обычно святые находились рядом с Марией, теперь они оказались внизу, что подчеркивает исключительное значение главных персонажей - мадонны с младенцем.

Датируется это произведение примерно тем временем (около 1430 года), когда Мазаччо (1401-1428), продолжив начинания Джотто, создал в капелле Бранкаччи росписи, ставшие школой для флорентийских мастеров. "Все те, кто стремится научиться... искусству,

постоянно ходили учиться в эту капеллу, чтобы по фигурам Мазаччо усвоить наставления и правила хорошей работы", - писал Джорджо Вазари (1511-1574), первый биограф итальянских мастеров.

Гораздо органичнее в XIV веке готические черты воспринимались аристократической Сиеной. Ее школе живописи с сильно звучавшими нотами лирики всегда были присущи повышенное чувство декоративности, чуткое восприятие цвета, грация контуров и музыкальность ритмов. Всем этим сиенцы "долго не решались пожертвовать даже в эпоху кватроченто, когда Ренессанс уже настойчиво стучался в ворота их города", как писал искусствовед В. Н. Лазарев.

Крупнейшей фигурой сиенского треченто был **Симоне Мартини** (около 1284-1344). В 1315 году он создал свою знаменитую фреску "Маэста" в Палаццо Пубблико в Сиене. В ней художник порвал с византийской скованностью, отдав предпочтение готическому стилю.

Эрмитажное собрание дает возможность для интересного сравнения, убеждающего нас в том, насколько решительно Симоне Мартини отказался от византийских канонов. В одном и том же зале висят "Мадонна" из "Благовещения" Симоне Мартини - одна из жемчужин нашей коллекции - и икона на тот же **сюжет неизвестного венецианского современника Симоне**.

В евангельской легенде говорится о том, как архангел Гавриил принес деве Марии весть о предстоящем рождении ею Христа.

Правая створка небольшого портативного складня, созданного Симоне Мартини, - с фигурой архангела Гавриила - находится в настоящее время в Национальной галерее Вашингтона. Неизвестно, когда был разрознен диптих, но несомненно, что в свое время обе деревянные створки составляли одну икону: совпадают размеры картин, орнамент, идущий по краю золотого фона на лицевой стороне, а также обратные стороны, покрытые по коричневой основе чеканным узором, имитирующим тиснение по коже.

Поза Марии и у венецианского, и у сиенского художника вполне традиционна и призвана показать смущение и испуг мадонны при внезапном появлении вестника. Мария склонила голову к плечу, одну руку прижимает к груди, а другой держит - в одном случае веретено, в другом (у Симоне Мартини) - молитвенник. Однако на этих чисто внешних совпадениях сходство кончается.

Движение венецианской мадонны резко и угловато - плечо сильно вздернуто, лицо сурово, большие глаза смотрят отрешенно. Покров так низко надвинут на лоб, что ни одна прядь волос не выбивается из-под него, усиливая аскетизм облика Марии. Руки трактованы так же общо, как и лицо, и, так же, как оно, лишены индивидуальности.

Сопоставляя фигуры и предметы, венецианский художник уверен в том, что зритель воспримет их в уже привычном для него обозначении. Так, ему должно быть понятно, что линии, между которыми помещен голубь, - суть потоки небесного света, что мадонна сидит на троне, хотя кажется стоящей перед ним, что храм мыслится помещенным где-то вдали, хотя глубина пространства отсутствует, что мадонна испугана, хотя ничто в ее лице не говорит о душевном состоянии и т. д.



Неизвестный венецианский художник конца XIII - начала XIV в. Мадонна из сцены 'Благовещенье'

В отличие от застылости и строгости византийских образов, Мария у Симоне Мартини - воплощение изысканной женственности. Легко склонив голову и глядя на вестника узкими миндалевидными глазами, мадонна в смущении запахивает на груди синий плащ. Тонкие длинные пальцы левой руки словно машинально касаются страниц молитвенника, от чтения которого ее отвлек ангел. Изящная фигура с удлинненными, вытянутыми пропорциями очерчена плавным, гибким контуром. Она сильно проигрывает в

моделировке тела при сравнении с флорентинскими образцами, но в данном случае определяющим служит не объем, а силуэт, красиво выступающий на золотом фоне.

Художник ищет все новые и новые возможности для придания колориту праздничности: малиновое платье Марии покрыто золотым орнаментом, синий плащ оторочен внизу золотой каймой, и там, где он отгибается, видно, что подкладка у него тоже золотая, золотом же тронуты каштановые пряди волос мадонны.

Все вместе - контуры устремленной ввысь грациозной фигуры, цвет, орнамент - рождает впечатление поэтичности и одухотворенности, бесконечно далекое от византийской скованности и статики.

Приходится жалеть о том, что мы обладаем только фрагментом диптиха, так как художник рассчитывал на эффект сопоставления сияющего золотом одежд златокудрого смуглого ангела с оливковой ветвью в руке и трепетно склоняющейся к нему мадонны в синем плаще. Ангел словно сливался с фоном, она, напротив, выделялась темным силуэтом на золоте стены.

Франческо Петрарка, современник и друг художника, в благодарность за портрет Лауры, созданный для него Симоне, адресовал ему такие строки:

Мой Симоне был, наверное, в раю,  
Откуда спустилась благородная мадонна,  
Там он ее увидел и запечатлел на пергаменте,  
Чтобы дать земле свидетельство ее прекрасного образа.

Эти слова могут быть в равной мере отнесены к эрмитажной мадонне. Именно такой образ Марии неоднократно привлекал художника: на эрмитажной картине мадонна - более позднее, немного измененное повторение фигуры Марии из "Благовещения" (Флоренция, Уффици), подписного и датированного 1333 годом произведения Симоне. Вся отточенная зрелость мастерства Мартини проявилась в маленькой, с миниатюрной тщательностью выполненной картине собрания Эрмитажа.

Сиенские мастера в образе мадонны воплощали свои самые нежные, самые возвышенные мечты и представления, порой слегка окутанные мистическим покровом.

.. Будто о них сказал А. Блок:

Но есть один вздыхатель тайный  
Красы божественной - поэт...  
Он видит твой необычайный,  
Немеркнувший, Мария, свет!

Кисти одного из близких последователей Симоне Мартини, возможно, **Надо Чекарелли** или Бартоло ди Фреди, принадлежит "Мадонна с младенцем и ангелами".

Мастер придерживается традиционной иконографии: Мария держит на коленях благословляющего Христа, за ними - два ангела разворачивают узорную ткань. Младенец воспринимается как спаситель мира - поза его строго фронтальна, опущенные вниз уголки губ и взгляд, устремленный прямо в пространство, придают выражению лица суровость. Такую трактовку образа подтверждают и латинские надписи, одна на нимбе: "Я истинный сын господ", вторая на свитке: "Я свет мира, истина и жизнь".

И все-таки, несмотря на застылую неподвижность Христа, в котором есть что-то от идола, картина в целом оставляет впечатление светлое и нежное, благодаря образам мадонны и ангелов, а также великолепному колориту. "Очи длинные сощуря" смотрит на окружающее Мария, златокудрая и изящная, с очень длинными и гибкими пальцами рук, явно несущая в своем облике отзвуки изысканнейших творений Симоне Мартини.

Из той же художественной среды, что и Симоне Мартини, вышел анонимный сиенский живописец, условно обозначенный как **Уголино Лоренцетти**. Это имя было предложено в начале XX века для группы близких по стилю и манере произведений. Составлено оно на основании сходства с работами двух сиенских художников - Уголино да Сиена и Пьетро Лоренцетти.



Надо Чекарелли (?), Мадонна с младенцем и двумя ангелами

В отличие от Симоне Мартини, Уголино Лоренцетти (работал в середине XIV в.) не внес ничего принципиально нового в сиенскую живопись. Он продолжал придерживаться византийской, т. е. более консервативной для того времени традиции.

"Голгофа" (название картины происходит от легендарного места казни Христа) интересна в первую очередь как пример решения многофигурной композиции. Основную плоскость доски занимает тонкий крест с пригвожденной к нему фигурой Христа. Заменяя небо ровным золотым фоном, Уголино Лоренцетти показывает в то же время каменистую почву у подножия креста и располагает на ней две симметричные группы. Слева, за Марией, лишившейся чувств и поддерживаемой Магдалиной и Иоанном, стоят скорбящие женщины. Справа - римские воины, совершившие казнь. Напрасна попытка представить себе положение каждой фигуры в композиции, они даны единой массой, головы находятся одна над другой, подобно строкам в книге. Мастер наивно пытался передать толпящихся в тесном пространстве людей.

Художник пользуется византийским принципом "обратной" перспективы: он поднимает плоскость второго плана, как бы опрокидывая ее на зрителя, и дает ему тем самым возможность увидеть то, что в действительности видеть было нельзя: головы людей, стоящих сзади.

Уголино Лоренцетти соблюдает в живописи средневековую иерархию. Хотя распятие изображено в глубине, фигура Христа почти в два раза больше любой другой: он - главное действующее лицо. Правильность пропорций нарушается во имя выразительности образа. Неестественно тонкие руки Христа, слабое тело - все должно свидетельствовать о перенесенных им страданиях.

**Пьетро Лоренцетти**, с ранними вещами которого сопоставляют работы Уголино Лоренцетти, был одним из наиболее талантливых и самостоятельных последователей Симоне Мартини, отдавших дань и искусству Джотто. Подобно своим современникам, он работал в области стенных росписей, но с большей силой его дарование раскрылось в камерных станковых произведениях.

В "Распятии с Марией и Иоанном" Пьетро хорошо видно, что именно при изображении Христа традиция осталась совсем не поколебленной: все, что говорилось об изображении Иисуса в "Голгофе" Уголино Лоренцетти, справедливо и в данном случае. Сохраняется и золотой фон. Однако - и это очень важно - он не помешал художнику передать пространство, не глубокое, но вполне определенное. По контрасту с распятым, Мария и Иоанн выглядят неожиданно крепкими и весомыми. Пьетро достигает значительной эмоциональности в передаче чувств без всякой патетики, при помощи очень экономных изобразительных средств.

# Искусство XV века живопись, прикладное искусство

В начале кватроченто Флоренция идет в авангарде борьбы за новое. Постепенно изменяется и облик города, возводятся здания, ни по виду, ни по назначению не напоминающие сооружения средних веков. Разные виды искусства развивались неравномерно. Новое сильнее ощущается в скульптуре и архитектуре. В 1401 году богатейший цех суконщиков объявил конкурс на украшение дверей баптистерия, в котором все жители города крестили своих детей. В этом творческом соревновании не было побежденных: история искусств выиграла от того, что конкурсный рельеф Брунеллески (1377-1446) не был признан самым лучшим, и он отдал все силы архитектуре. Брунеллески в зодчестве, Донателло (1386-1466) в скульптуре, Мазаччо в живописи заложили основы основ ренессансного искусства.

Но и здесь, в передовом центре, как мы видели на примере творчества мастеров, тяготеющих по мироощущению еще к XIV веку, но живших уже в начале XV столетия, старое не сразу и не до конца сдавало свои позиции. Даже в произведениях художников, уже целиком принадлежащих кватроченто, сохраняются черты, свойственные искусству предыдущего этапа, например, у такого крупного мастера как **фра Беато Анджелико да Фьезоле** (около 1400-1455). Человек глубоко религиозный, он принял пострижение. В течение многих лет расписывал монастырь св. Марка, покрывая его стены наивными и радостными фресками. Позднее фра Беато Анджелико был приглашен в Рим папой Николаем V для украшения панской капеллы в Ватикане. Прекрасная по качеству "Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами" (около 1425 г.) фра Анджелико по стилю как бы находится на грани между средневековьем и Возрождением. Такого рода композиции с мадонной, сидящей на низкой подушке, были популярны во Флоренции около 1400 года и продолжали существовать и в первые два десятилетия XV столетия. Сосуд с лилиями, помещенный в нижней части картины, символизирует чистоту Марии.

В ряде элементов композиции художник остается верен традициям: разномасштабность фигур, золотой фон, отсутствие трехмерного пространства (если представить себе картину без мадонны, то создается впечатление, будто красный узорчатый ковер - продолжение золотого фона, хотя на самом деле здесь задуманы две плоскости: стены и пола). Но важнее отметить новое: Анджелико превратил мадонну в конкретную женщину с чертами, присущими только ей: у нее приятное лицо, двойной подбородок, тяжелые веки над светлыми глазами; пушистые белокурые волосы, не скрытые плащом, ложатся мягкими локонами на плечи. Под складками одежды чувствуются формы тела. Оно становится и объемным и весомым; под его тяжестью прогнулась златотканая подушка. Пестрые крылья ангелов, роскошно орнаментированные ткани, рельефный узор золотого нимба - вся эта мажорная, звучная красочная гамма способствует созданию праздничного, радостного впечатления от картины.



Фра Беато Анджелико. Мадонна со младенцем и святыми Домиником и Фомой Аквинским

Иной характер носит фреска фра Анджелико, изображающая мадонну с младенцем, святыми Домиником и Фомой Аквинским.

Ряд росписей был выполнен Анджелико в монастыре Сан Доменико во Фьезоле между 1424-1430 годами. Во второй половине XIX века монастырь упразднили. Фреску вместе с куском стены приобрели два флорентийских живописца, у которых в 1883 году она была куплена для Эрмитажа.

Анджелико, обычно любивший заполнять свои произведения красивыми деталями, в первую очередь цветами, травами, нарядными тканями, на этот раз неожиданно сдержан и лаконичен. Быть может, это объясняется стремлением к монументальности, привычной в традиционном сюжете. Симметричная композиция с мадонной на троне в центре и святыми по бокам сохранялась на протяжении всего средневековья и эпохи Возрождения и получила название "святое собеседование" (*sacra conversazione*).

Фреска дошла до нас в переписанном виде. В процессе реставрации было установлено, что фон первоначально был красным с золотыми звездами, а не голубым, как сейчас.

Художник заставляет поверить, что гладь стены, обозначенной внизу цветными квадратами, имитирующими мрамор, переходит в неглубокое пространство, где мадонна, сидя на троне, демонстрирует миру его спасителя - Христа. В этой сцене все просто, сдержанно.

Фома Аквинский и Доминик, облаченные в одинаковые монашеские одежды, отличаются друг от друга и возрастом, и характером. Фома моложе, стоит, опутив глаза, словно предаваясь размышлениям, он строг и сосредоточен. Доминик, с символической лилией в руке, мягко и спокойно смотрит на младенца.

В том же зале, что и фреска, находится не совсем обычная работа фра Анджелико - дарохранильница (табернакль), вырезанная из дерева, с обрамлением, выдержанным в готическом стиле. Она покрыта позолотой, между витыми колонками ниша-углубление для "святых даров" (пряди волос или косточки какого-нибудь святого). В тимпане изображен благословляющий Христос, по краям стрельчатой арки - шесть ангелов, по три с каждой стороны. Согласно сведениям Джорджо Вазари, табернакль был выполнен для церкви Сан Доменико во Фьезоле: "...предела и киворий для святых даров сохранились значительно лучше, а бесчисленные фигурки в небесном сиянии настолько прекрасны, что поистине имеют вид райских и трудно оторваться от них всякому, кто пройдет". Вероятно, ниша закрывалась двумя створками с изображением поклоняющихся ангелов (Галерея Сабауда, Турин).

Вазари нашел точные слова для росписи фра Анджелико. Ангелы в разноцветных одеждах погружены в созерцание чуда; легкие, бесплотные, они сами напоминают чудесное, сказочное видение.



Фра Беато Анджелико. Табернакль с изображениями Христа и ангелов

И хотя фра Анджелико никогда не выходил за рамки религиозных тем, в искусстве этого монаха ощущается характерное для времени осознание ценности земного бытия. Его произведения по ренессансному радостны, он одним из первых стал вводить в свои фрески и картины пейзажи, написанные с натуры.

Одухотворенное искусство фра Анджелико произвело большое впечатление на многих его современников, его влияние ощущается и в двусторонней иконе-хоругви **Антонио да Фиренце** (первая половина XV в.). Такие хоругви, так же как расписные кресты, выносили на улицу во время праздничных религиозных процессий. На одной стороне иконы - распятие Христа с предстоящими, на другой - мадонна с младенцем на троне, окруженная святыми и ангелами. На ступеньках трона - подпись художника: Antonius de Florentia (Антонио из Флоренции). Тем не менее неизвестно, кто создал икону, так как из архивных документов явствует, что в XV веке работало несколько мастеров, называвших себя "Антонио из Флоренции"; к сожалению, почти не удалось связать их имена с какими-то конкретными произведениями.

Традиции все еще дают себя знать, но они сочетаются с передовыми веяниями, в какой-то мере коснувшимися Антонио да Фиренце.

Сохранена разномасштабность фигур: мадонна больше, чем стоящие у ее трона святые, а самыми маленькими изображены смертные - два монаха, бичующие себя у подножия креста. Абстрактный золотой фон в обеих сценах неожиданно противоречит объемности фигур; с большим мастерством переданы расположение складок епископской одежды, сложный ракурс тела младенца. В картине много точно подмеченных жизненных деталей: заплетенные в тугие косы белокурые волосы ангела, кусочек коралла па груди Христа (такие веточки кораллов обычно надевали на шею итальянским детям, чтобы уберечь их от злых сил).

Картина привлекает звучностью и разнообразием цветовых сочетаний, праздничных и мажорных даже там, где художник обращается к драматической сцене распятия, но особенно ощутимых при изображении мадонны и младенца: золотое шитье темно-фиолетовых одежд епископа, золотые цветы покрывают синий плащ Марии, ангелы разворачивают за ее спиной великолепную красную златотканую мантию, отороченную горностаем.

В остроконечных завершениях хоругви помещены еще две сцены: над "Мадонной на троне" - бог-отец в окружении херувимов, над "Распятием" - "Благовещение", повторяющее по композиции "Благовещение" (церковь в Монте Карло в Тоскане) фра Беато Анджелико. Фигура ангела вырисовывается на фоне мраморной стены, среди цветов и трав. Он обращается к мадонне, а она смиренно слушает его, преклонив колени и скрестив на груди руки. И образы, и лирическое настроение, и любовное изображение растений, и наивное соединение чудесного с обыденным говорят о том, что Антонио да Фиренце многое воспринял от живописи фра Анджелико. Эта работа Антонио да Фиренце интересна сочетанием элементов, характерных для искусства треченто, с новыми мотивами, которые полностью разовьются в период кватроченто.

Влияние фра Анджелико испытали не только мастера Флоренции, но и художники других городов Италии. Коснулось оно и умбрийского живописца **Бартоломео Капорали** (работал с 1442 г., умер в 1509 г.).

Его кисти принадлежат две пределы, на каждой из которых представлено по четыре святых. Все они изображены с соответствующими атрибутами: св. Геркулан - со знаменем

Перуджи, св. Лука - с портретом мадонны, св. Николай - с тремя золотыми шарами, св. Лаврентий - с решеткой, голову св. Петра рассекает нож и т. д. Кроме этого, их имена вписаны в золотые нимбы.

Святые стоят на цветущем лугу, а за ними тянется скамья из белого мрамора со вставками из того же камня, но только зеленого. Подобные мотивы часто встречаются у фра Анджелико. Более того, одна из фигур - св. Петра - повторяет (правда, в другую сторону) св. Доминика с левой створки триптиха фра Анджелико (Перуджа, Национальная галерея Умбрии). Но это лишь частности. Главное, что роднит Капорали с фра Анджелико, это настроение светлой радости бытия, какой веет и от наивных маленьких фигур святых, и от растений, и даже от нежно розового мрамора скамьи.

К середине XV века передовые тенденции во флорентинском искусстве уже неодолимы. Смелым и новаторским было творчество **фра Филиппо Липпи** (около 1406-1469). Сын мясника, Липпи в пятнадцать лет по настоянию семьи принял монашеский обет, но по своей природе будучи человеком светским, он в дальнейшем предпочитал работать за пределами монастыря. Затем, вопреки всем правилам, обзавелся семьей, похитив в пятидесятилетнем возрасте монахиню Лукрецию Бутти. Она и ее сын Филиппино (в будущем крупный живописец) часто позировали фра Филиппо при создании образа мадонны с младенцем.

В Эрмитаже, к сожалению, нет капитальных работ фра Филиппо. Его "Видение блаженного Августина", по всей вероятности, - сцена из предель. Легенда рассказывает о том, как Августин размышлял о догмате троицы (согласно христианской религии, бог един и троичен одновременно). Святому предстало видение: ангел в облике ребенка, сидя на берегу моря, пытался перелить из него воду в маленькую ямку. Таким способом бог "продемонстрировал" Августину тщетность попыток человеческого разума постичь тайны божества.

У фра Филиппо действие легенды разворачивается в скалистой местности, а вместо моря написан небольшой извилистый ручеек. Этот пейзаж - важное достижение итальянского искусства. Отвлеченные фоны предыдущих произведений сменяются здесь воспроизведением местности. В картине чувствуется стремление овладеть законами линейной перспективы, одной из важнейших задач, решаемых итальянской ренессансной живописью. Художник ищет единую точку схода для воображаемых линий, проведенных из нижней и верхней точек предметов. Впечатлению постепенного пространственного уменьшения их к горизонту способствуют помещенные друг за другом деревья, уводящие глаз зрителя в глубину.

Важно отметить, что итальянские мастера положили в основу своего искусства зрительно-чувственное восприятие мира, путь, по которому вслед за итальянцами пошли все мастера Западной Европы. Придать фигурам устойчивость, логически связать их между собой и с окружающим пространством, заставить поверить в трехмерность этого пространства - все эти столь существенные для искусства первой половины XV века проблемы по-своему решает и фра Филиппо Липпи. Складки одежд подчеркивают формы тела, жесты объединяют младенца и Августина, а правая рука его, указывающая на символическое явление троицы - в виде диска с тремя лицами, - помогает воспринять суть аллегии.

Для кватрочентистских живописцев, остро почувствовавших прелесть земного бытия, природа стала их главным учителем, и они стремились следовать ей "душой и глазами". Недаром в эпитафии, сложенной Анджело Полициано\* в честь фра Филиппо Липпи, есть такие строчки:

\* (Анджело Полициано (1454-1494)-флорентийский поэт и философ.)

Даже природа сама, на мои заглядевшись созданья,  
Принуждена меня звать мастером, равным себе.

Постепенно формируется новый тип сознания, свободный от догматов о бренности всего сущего, о порочности человеческой природы. Если в средние века во главу угла ставилось знатное происхождение, то теперь человека ценят за его активную деятельность, смекалку, практический размах. Человек и живет иначе, чем раньше. Он стремится многое узнать, увидеть, а свой дом сделать более интимным и уютным. Иностранцы дивились непринужденной манере обращения итальянцев, их раскованности, удобству костюмов и жилищ.

О том, как обставлялись итальянские дома того времени, можно судить и по произведениям живописи, и по гравюрам. В нашем собрании к числу картин, показывающих подобные интерьеры, относятся "Благовещение" Чима да Конельяно, "Благовещение" Филиппино Липпи. В знаменитой "Урбинской Венере" Тициана (Флоренция, Уффици) две служанки хлопочут около сундука, извлекая из него наряды своей госпожи. В "Сне св. Урсулы" Карпаччо (Венеция, Академия) представлена спальня богатого венецианского дворца.

На всех этих картинах мы видим кровати, сундуки, столы - ту ренессансную мебель, которая, в отличие от средневековой, становится и более разнообразной и, естественно, меняет свой облик, подчиняясь тенденциям времени.

Общими чертами становятся стремление к ясным пропорциям, спокойным силуэтам, четким контурам. Готическая тяга ввысь уступает место горизонтальным членениям.

Увлечение античностью сказывается в выборе декора: львиные лапы, маски, гирлянды, пилястры, кариатиды - все это часто встречается в украшении сундуков, шкафов, кресел.

Как во все времена, обстановка жилых помещений давала представление о богатстве и художественном вкусе владельца. Не мудрено, что знать стремилась украсить дворцы и дома самой дорогой и современной обстановкой. Утилитарность предметов не исключала, а, наоборот, обуславливала их высокие художественные достоинства.

Мебель становилась легче, "подвижнее"\*, чем она была в средневековье, когда за каждой вещью под сводами замка его место как бы закреплялось "пожизненно". Ее облегченность была связана и с техническими усовершенствованиями: освоением пиленых досок, выработкой рамочно-филеночной вязки.

\* (Слово "мебель" происходит от *mobile* (подвижной, передвижной).)

Наряду со складными стульями, широко бытовали стулья простой конструкции, состоящие из трех досок - задней, образующей спинку и ножку одновременно, передней, - играющей роль другой ножки, и третьей - сиденья. Простота конструкции компенсировалась богатством резьбы, сплошь покрывающей деревянные поверхности.



Касса-панка. XVI в.

Распространенным видом мебели оставались сундуки (кассоны), относящиеся к наиболее древним предметам обстановки человеческого жилища.

Большие плоскости, образованные простым геометрическим членением, служили полем действия для фантазии живописца или резчика. Их украшали позолотой, мозаикой, составленной из разных пород дерева, росписью, резьбой. Чувство красоты самого материала, в полной мере вообще свойственное Возрождению, привело к тому, что в первую очередь обыгрывался природный цвет древесины, преимущественно - ореха.

Поскольку сундук, как правило, стоял около стены, украшались три его стороны и крышка (последняя часто не только снаружи, но и внутри). Особой пышностью отличалось убранство сундуков, изготовлявшихся по случаю бракосочетания, так как они демонстрировали богатство приданого невесты.

Впоследствии расписные доски порой вынимали, и они превращались в настоящую станковую картину, тем более, что росписи выполнялись иногда ведущими живописцами. Достаточно упомянуть, что в этой области работали Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Паоло Учелло и другие.

В каком направлении шло развитие декора, легко себе представить, сравнив небольшой по размеру сундук XV века с кассонами XVI века.

Передняя стенка маленького сундучка выполнена в технике плоской резьбы, симметричный орнамент составлен из фигур птиц и животных, вплетенных в растительные побеги, и еще во многом напоминает средневековый декор. Рельеф резьбы очень неглубок, и вся она, в сущности, остается в пределах одной плоскости, что гармонирует с чрезвычайно простой ящичной конструкцией самого кассона.

В XVI веке форма сундуков уже не так проста. Они начинают напоминать некое архитектурное сооружение. Сходство увеличивается оттого, что составной частью декора становятся колонки, пилястры, а углы часто закрепляются при помощи круглых фигурок. Крышка перестает быть плоской, профиль ее усложняется. Ножки становятся особенно затейливыми, превращаясь то в животных, то в лапы хищников, то загибаются волютами, обхватывающими львиные морды.

К числу таких сундуков относятся два парных кассона со сценами из жизни Юлия Цезаря. Чтобы повысить декоративное звучание предмета, мастер прибегает к позолоте, оттеняющей естественную красоту дерева. В центре помещены гербы владельцев, фланкированные фигурами двух юношей, при взгляде на которых становится ясно, что и прикладное искусство было затронуто влиянием Микеланджело. Контрастные по отношению друг к другу, с сильно развитой мускулатурой, данные в резком движении, эти фигуры не могли бы появиться без пристального изучения творчества великого скульптора.



Сундук с изображением сцен из жизни Цезаря. XVI в.

Передняя стенка сундука перестает восприниматься как плоскость, она превращается в горельеф, который мог бы существовать и как самостоятельное произведение пластики.

Наряду со старыми формами мебели возникают и новые. К их числу относятся так называемые касса-панки, прототип современного дивана, возникший на основе кассона.

Кассон продолжает выполнять роль ящика-вместилища, но к нему приделывают спинку и подлокотники, и тем самым возникает еще одна функция - служить удобным сиденьем.

Как и другие виды прикладного искусства, мебель четко отражает смену вкусов и развитие декора на протяжении XV-XVI столетий.

Сравнительно недавно в залах музея появилась удивительная по обаянию картина. Формат и размер доски, на которой она написана, наводят на мысль, что когда-то это произведение служило передней стенкой небольшого кассона.

Картина долгое время находилась в запасах Эрмитажа из-за того, что не был определен ни ее сюжет, ни ее автор. И сегодня мы не можем точно назвать имя художника, но то, что он принадлежал к феррарской школе живописи второй половины XV века, сомнений не вызывает. Сюжет, на наш взгляд, может быть истолкован как "Великодушие Александра Македонского". Трактовка античного сюжета в духе средневековой легенды широко распространена в Италии XV и даже начала XVI столетия. Ренессанс триумфально завоевал ведущие позиции, а многие мастера, украшавшие кассоны, все еще рисовали прекрасную Елену, одетую и причесанную, как знатная владелица средневекового замка, а Париса-облаченного в рыцарские доспехи. И в данном случае Александр представлен сказочным принцем с короной на голове, жена Дария и ее дочери - благородными дамами в тяжелых плащах и узорных платьях.

В основу сюжета положены "Сравнительные жизнеописания" Плутарха.

"Александр уже собрался обедать, когда ему сообщили, что взятые в плен мать, жена и две незамужние дочери Дария... зарыдали и стали бить себя в грудь, полагая, что царь погиб... он (Александр) отправил Леоннату, поручив ему сообщить женщинам, что Дарий жив, им же будет предоставлено все, чем они пользовались прежде, когда еще правил Дарий". События происходят после битвы при Иссе (333 г. до н. э.), находящемся недалеко от горных перевалов. По словам греческого историка, Дарий вступил в "сильно пересеченную местность, зажатую между морем и горами".

Именно в такую местность художник поместил палатку Дария в правой части композиции. Если, как мы предполагаем, мастер имел в виду текст Плутарха, то обошелся он с ним достаточно свободно: Александр сам в сопровождении Леоннаты сообщает семье персидского царя о ее участии.

Живопись привлекает какой-то трогательной наивностью не только в передаче фигур - царевны, испуганно всплеснувшей руками, Леонната с одутловатым лицом, сияющего золотом Александра, но и построением пространства. Художник пользуется своего рода кулисами, роль которых исполняют справа - скалы, а слева - два здания, одно за другим. И тут мастера постигает неудача - ему не удалось показать в перспективном сокращении фронтон первого сооружения, он остался повернутым в сторону зрителя, словно слегка съехав набок.

Стремление к элегантности форм и в то же время их жесткость, сочетание ренессансных и средневековых элементов, характерный пейзаж с кристаллическими горами и кустиками растений, создающими своеобразный декоративный мотив, - все эти стилистические черты совпадают с особенностями произведений, созданных в феррарской школе.

**Бернардино Фунгаи** (1460-1516) принадлежал к сиенской школе, но в его росписях кассонов много точек соприкосновения с работой неизвестного феррарского мастера.

Фунгаи тоже обращается к историческому сюжету и тоже бесконечно далек от точного воспроизведения мира древних. Вся сцена трактуется как куртуазная рыцарская история, персонажи одеты в современные костюмы, действие разворачивается на фоне идиллического пейзажа. Изображен эпизод из жизни римского полководца Сципиона Африканского. Римский историк Тит Ливий рассказывает о великодушии полководца, вернувшего прекрасную пленницу ее жениху и преподнесшего юной паре богатый свадебный подарок: золото, предложенное Сципиону родителями девушки в качестве выкупа.

Хотя "Великодушие Сципиона Африканского" выполнено, судя по стилю, в начале XVI века, Фунгаи почти целиком остается верен традициям более раннего искусства; об этом свидетельствует и обилие золота, и соединение в одной композиции разновременных событий: справа - воины ведут девушку; в центре - ее родители, она и жених перед Сципионом; слева - солдаты, которых жених предоставил в распоряжение военачальника.

Картина пронизана счастливым, праздничным настроением. Тут, под сенью деревьев с золотой листвой, помещены почти кукольные фигурки с одинаковыми лицами, отличающиеся лишь роскошью затейливых нарядов. Ритм композиции, радостные яркие цветовые сочетания намекают на благополучную развязку: все должно кончиться торжеством добродетели и обязательно свадьбой - так, как обычно кончаются волшебные сказки.

По-видимому, Фунгаи получил заказ на серию свадебных сундуков: стенка от другого, парного к эрмитажному, кассона находится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.



Пьетро Лоренцетти. Распятие с Марией и Иоанном

Попытка пространственного решения, пластическая моделировка фигур, выразительность настроения - все это указывает на новые поиски сиенской школы в середине XIV века.

Точные даты жизни Пьетро Лоренцетти не известны. Считается, что он стал жертвой страшного бедствия - "черной смерти" - чумы, поразившей и Флоренцию, и Сиену в 1348 году. Подобные эпидемии были частым явлением того времени, но чума этого года была особенно губительна. В начале "Декамерона" Джованни Боккаччо несколько страниц отвел описанию ее разрушительной силы: "Вырывали громадные ямы, куда сотнями клали приносимые трупы, нагромождая их рядами, как товар на корабле, и слегка засыпая землей, пока не доходили до краев могилы". Флоренции и Сиене долго пришлось восстанавливать свои силы после бедствия, унесшего больше половины их населения.

Различные условия развития городов раздробленной Италии накладывали отпечаток на их искусство. На севере страны Венеция, основными статьями дохода которой были производство предметов роскоши и торговля, несла в своем облике и живописи отражение теснейших контактов как с Византией, так и с Северной Европой. Вплоть до середины XV века здесь господствовала иконопись византийского толка.

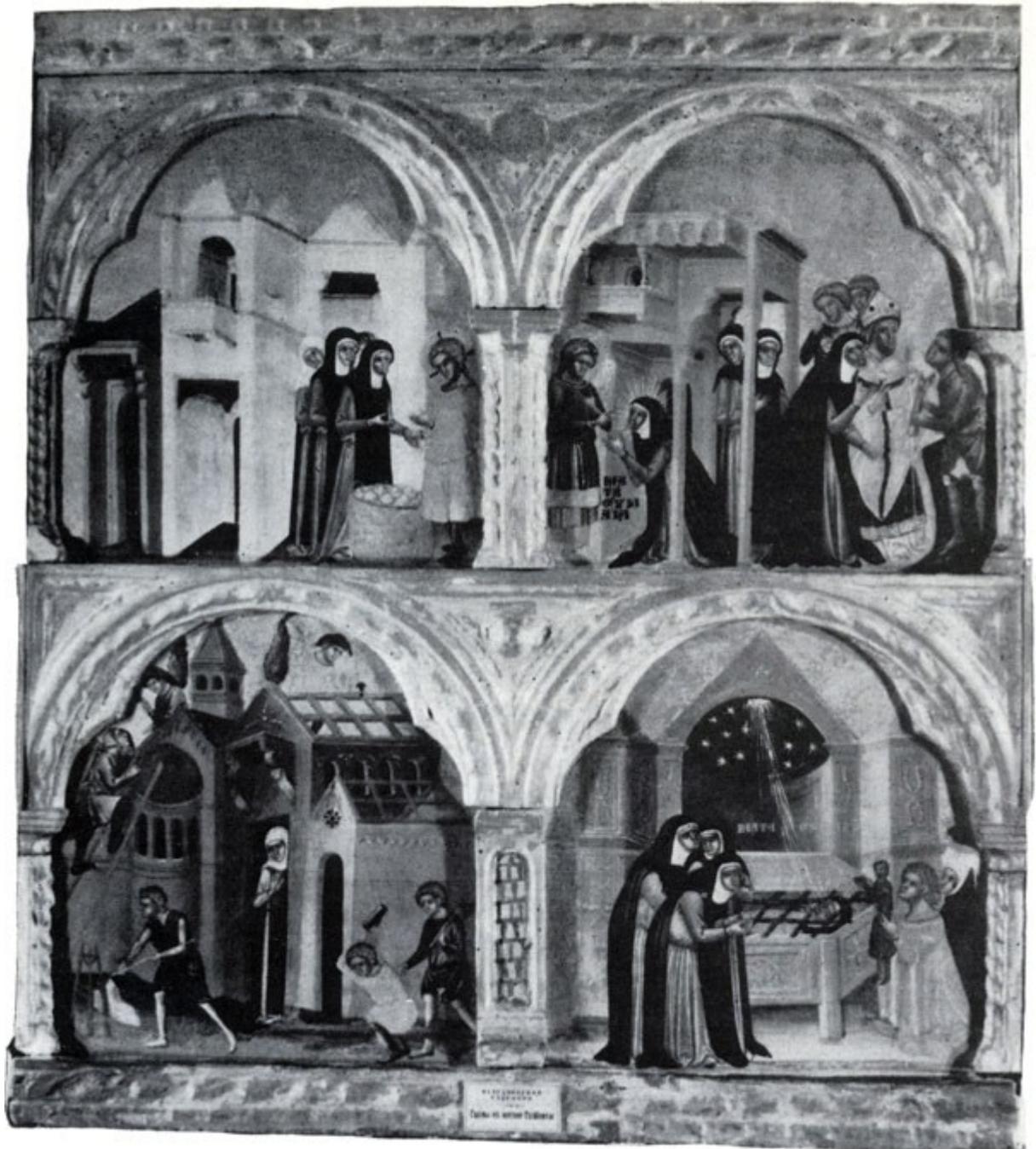
Пока ученым не удалось определить имени **венецианского художника XIV века**, автора "Сцен из жизни св. Джулианы". Эта икона Эрмитажа служила, очевидно, левой частью полиптиха, в центре которого была изображена св. Джулиана в рост, с книгой в руке, на красном фоне (в настоящее время эта доска находится в частной коллекции в Венеции, местонахождение правой части неизвестно).

Полиптих - форма готическая, западная, а не византийская, тем не менее, именно византийское искусство явилось источником, из которого почерпнуты и построение каждой сцены, и иконография схематически трактованных лиц и фигур.

Блаженная Джулиана - лицо историческое. Она была основательницей и первой настоятельницей монастыря святых Бьяджо и Катальдо на острове Джудекка, умерла в 1262 году. Легенда приписывает Джулиане творение чудес.

Каждое из четырех клейм эрмитажного фрагмента обрамлено трехлепестковой аркой (не стрельчатой, как это свойственно готическому стилю) и отведено отдельным эпизодам жития святой.

Наверху слева - Христос, вняв молитвам, обращенным к нему аббатисой, является с хлебами, чтобы накормить голодающих монахинь. Здание монастыря, из которого вышли сестры, возглавляемые настоятельницей, заняло почти все пространство, оно словно сложено из кубиков неуверенной детской рукой. Здесь, как и в других сценах, небо заменено золотым фоном. Нарушено всякое соотношение фигур с архитектурой: головы монахинь достигают второго этажа; стремясь показать, что они движутся толпой, художник повторяет ритмы складок, движения рук; и фигуры, между которыми нет интервалов, кажутся наклеенными друг на друга.



Неизвестный венецианский художник XIV в. Сцены из жизни св. Джулианы

Справа наверху св. Джулиана изображена дважды - вот она преклоняется перед ангелом, а затем исцеляет "сломанную на кусочки" руку юноши (забавная деталь: калека держит двумя руками третью руку, показывая ее св. Джулиане и тем, кто представлен рядом с ней). Приемы передачи тел, лиц, жестов, архитектуры и фона остаются по-прежнему условными.

В нижнем ряду слева - строительство монастыря. Около недостроенного здания и на его крыше люди с топорами и молотками заняты своей работой. За ними наблюдает монахиня, стоящая на пороге монастыря. Художник изображает трудовой процесс, но, как и во всех остальных случаях, событие не воспроизведено им, а лишь обозначено. Вновь нет ни убедительной пространственной среды, ни единой точки зрения, с которой эта среда воспринята.

Справа внизу последняя сцена - успение св. Джулианы. Святая покоится в саркофаге, около него монахини и семейная пара, принесшая для исцеления больного ребенка. О том, что это ребенок, можно заключить лишь потому, что он меньше по размеру, чем человек, который его держит на руках, - нет ни малейшего намека на особенности детского тела.

Как и в других случаях, обильно использовано золото - им щедро покрыт фон, звезды, нимбы, орнаменты, кое-где даже тронуты складки одежд.

Глядя на произведения, подобные "Сценам из жизни Джулианы", столь связанные с византийскими канонами, приходится удивляться тому, как быстро искусство Венеции догонит ко второй половине XV века передовую Флоренцию.

# Флорентинская пластика XV века

Увеличившийся спрос на произведения искусства вызвал к жизни не только новые формы, но и новые материалы. Широко внедрилась в быт майолика (т. е. глазурованные изделия из обожженной глины).

Во Флоренции с именем **Луки делла Роббиа** (1400-1482) связано применение майолики - дешевого, по сравнению с мрамором, материала - в области декоративной пластики.

Яркие, нарядные, с бордюрами из фруктов, цветов и овощей, выходили из мастерской делла Роббиа рельефы, предназначенные для украшения интерьеров церквей и часовен; вмонтированные в стену, эти рельефы становились составной частью архитектурного решения здания.

Представление о продукции мастерской делла Роббиа дает рельеф со сценой "Рождество Христа". Наверху он имел ныне отсутствующее полукруглое завершение. Если сравнить обрамление реликвария фра Анджелико с рельефом, изготовленным в знаменитой флорентийской мастерской, то становится совершенно ясно, что в первом случае речь идет о готических формах, во втором - о переработке античных мотивов. Тонкие витые колонки заменил античный ордер.

Мастер ведет подробный и занимательный рассказ о событии, превращая его в жанровую сцену. Св. Иосиф, усталый пожилой человек, сидит пригорюнившись под деревом. Одет он так, как одевались современники художника. В яслях, из которых вол и осел щиплют сено, лежит новорожденный младенец. Показана крыша хлева, старая, прохудившаяся, крытая соломой. Младенцу поклоняется мадонна, наиболее традиционная и тем самым наименее интересная, чем остальные действующие лица. Гораздо живее изображены пастухи - грубоватые, босоногие, с посохом и торбой. Ангел сообщает им о рождении Христа, и один из них, закинув голову, подносит руку к глазам, как бы защищаясь от света.

От внимания мастера не ускользает ни одна деталь, вплоть до растений, щедро усеявших землю. С большой определенностью охарактеризованы плоды и цветы, сплетающиеся в декоративные гирлянды на пилястрах и базе рельефа.



Лука делла Роббиа, мастерская. Рождество Христа

Не только архитектурное обрамление свидетельствует о знании античных образцов, но и фигуры ангелов, ведущих хоровод над крышей хлева, также указывают на знакомство художника с искусством древних. Без знания античной пластики скульптору не удалось бы столь убедительно передать в движении человеческое тело, просвечивающее сквозь тонкие одежды.

"Рождество Христа" происходит из мастерской делла Роббиа, но это не самостоятельное произведение, а грубоватое повторение в майолике мраморного рельефа **Антонио Росселино** (1427-1479) - одного из крупных скульпторов кватроченто.



Антонио Росселино. Мадонна с младенцем

Росселино - автор многочисленных мраморных рельефов, изображающих мадонну с младенцем. Произведения Антонио отмечены особой живописной мягкостью. Он был настолько нежным и утонченным в своих работах, совершенство которых в свою очередь отличалось такой остротой и такой чистотой, что манера его справедливо может считаться истинной и называться современной". Эти слова Вазари в полной мере могут быть отнесены и к мраморному рельефу Антонио Росселино, хранящемуся в Эрмитаже. Скульптор решает общие для разных видов искусства той поры проблемы, стремясь добиться ощущения глубины, что было тем более сложно, что Антонио работал в плоском

рельефе. Но мастер достигает пространственности умелым использованием планов и игры светотени. Чуть в более высоком рельефе решен первый план: кресло, на котором сидит Мария, ее колени, покрытые тонкой тканью. Затем, переходя к более низкому рельефу, скульптор едва трогает резцом мрамор там, где из облаков выглядывают херувимы. Большой привлекательностью отмечен образ самой мадонны: женственная и скромная, она осторожно поддерживает кудрявого младенца. Произведения Антонио за их виртуозность ценил сам Микеланджело.

## Болонская школа конца XV века

Примерно в те же годы, что и "Рождество Христа", был создан большой алтарный образ "Мадонна с младенцем и святыми Лаврентием и Иеронимом" **Франческо Франча** (около 1450-1517), единственным крупным художником, работавшим в Болонье в конце XV столетия.

В отличие от картины Гандольфино да Рорето, произведение Франча нельзя было бы спутать с творениями североевропейских мастеров - в нем ясно выражены типично итальянские черты.



Франческо Франча. Мадонна с младенцем, святыми Лаврентием и Иеронимом

На табличке, помещенной на троне мадонны, живописец сообщает нам, что алтарь был создан им в 1500 году по заказу каноника болонского собора Сап Петронио - Лодовико ди Кальчиини. Картина была помещена в церкви Сан Лоренцо делле Гротте в Болонье, для которой и предназначалась, там она находилась в течение долгого времени, пока один из кардиналов не увез ее в Вечный город.

В надписи на картине Франча называет себя ювелиром, что соответствует истине, так как по образованию он, действительно, был золотых дел мастером и сравнительно поздно начал заниматься живописью, снискавшей у современников громкую славу.

Франча - мастер одной темы - мадонны с младенцем - и одного образа, так как Мария во всех его картинах, в сущности, одна и та же женщина.

Композиция алтаря строго симметрична. Как раз по центру оси располагается мадонна с Христом, сидящая на затейливом троне, у подножия его - два музицирующих ангела, а справа и слева - святые, с одной стороны - Лаврентий, с другой - Иероним. Над их головами виднеются ветви одинаковых деревьев, замыкающих всю сцену. Мадонна доминирует над остальными действующими лицами.

Персонажи Франча всегда чуть склоняют головы набок, словно прислушиваясь к чему-то. В данном случае это оправдано присутствием ангелов-музыкантов, но в сущности каждый из изображенных замкнут в себе и не связан с остальными.

Ясность, простота, монументальность сцены, отсутствие подробностей и мелких деталей свидетельствуют о том, что искусство Франча уже тяготеет к основам Высокого Возрождения.

Глядя на милостиво-спокойные лица, на простор дали, уходящей вглубь, на большие пятна цвета, при помощи которых сбалансирована колористическая гамма, понимаешь, что такие картины должны были нравиться современникам. В эрмитажном произведении живопись Франча достигает высот своих возможностей, именно об этой картине Вазари писал как о заслуживающей "большие похвалы".

В ней следа не остается от архаических приемов, отмеченных в произведении Гандольфино да Рорето. Сопоставление работ Франча и Гандольфино показывает, какими неодинаковыми путями шли порой художники Италии.



Уголино ди Тедиче. Крест с изображением распятия



Симоне мартини. Мадонна из сцены 'Благовещенье'



Уголино Лоренцетти. Голгофа



Фра Беато Анжелико. Мадонна с младенцем и ангелами. Деталь



Антонио да Фиренце. Мадонна с младенцем и святыми. Деталь



Антонио да Фиренце. Мадонна с младенцем и святыми



Антонио да Фиренце. Распятие с мадонной и св. Иоанном



Бернардино Фунгаи. Великодушие Сципиона Африканского



Фра Филиппо Липпи. Видение блаженного Августина



Сандро Боттичелли. Св. Иероним



Сандро Боттичелли. Св. Доминик



Филиппино Липпи. Поклонение младенцу



Филиппино Липпи. Благовещение



Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа

# Флорентийская живопись второй половины XV века

Во Флоренции во второй половине XV века можно проследить различные тенденции в развитии живописи. Значительную роль в художественной жизни города играли большие мастерские, служившие своеобразной школой для молодых живописцев и скульпторов. Наиболее известными среди них во второй половине столетия были мастерские братьев Поллайоло и Андреа Верроккьо, учителя Боттичелли и Леонардо да Винчи. Здесь выполнялись самые разные работы: картины, скульптура всех родов, гравюры, ювелирные изделия, медали.

"Мадонна с младенцем", поступившая в Эрмитаж уже после Октябрьской революции, была определена как работа Пьетро Поллайоло (около 1441-1496). Однако эта картина, скорее всего, вышла из **мастерской Андреа Верроккьо (1435/36-1488)**\*. В картине наглядно отразились интересы и круг занятий флорентинских мастерских.

*\* (Атрибуция была сделана на основании стилистического сходства с "Мадонной с младенцем" (бывшее собрание Парри, ныне Лондон, галерея Института Кортолда), которая, в действительности, обнаруживает очень большую близость к эрмитажной картине, но в настоящее время всеми исследователями приписывается мастерской Верроккьо, что заставляет нас считать и "Мадонну с младенцем" работой этой мастерской.)*

Мадонна изображена сидящей на троне, на ее коленях - благословляющий Христос. Трон напоминает сложное архитектурное сооружение с круглой аркой, антаблементом и колоннадой. Художник добивается скульптурной объемности в передаче форм, что свидетельствует о его навыках не только живописца, но и ваятеля. Ювелирная тщательность, с какой проработаны украшения платья и диадема на голове Марии, говорит еще об одном призвании художника, мастера золотых дел. Пейзаж в картине носит конкретный характер. На заднем плане видна река Арно с ее низкими, извилистыми берегами. Интерес к пейзажу, стремление к осязательности форм, четкая разработка перспективы, увлечение античностью (цоколь колонны украшен античным рельефом) - все это не только свойственно "Мадонне с младенцем", типичному произведению раннего Возрождения, но и характеризует определенные тенденции флорентийской живописи середины XV века.

С 30-х годов XV века в общественной жизни Флоренции происходят существенные изменения: Флоренция фактически перестает быть республикой - власть берет в свои руки богатая банкирская семья Медичи. И хотя в городе формально остается коммунальное правление, на самом деле укореняется тирания, против которой во всех слоях общества постепенно нарастает недовольство. В условиях усиливающегося экономического и политического кризиса, словно пытаясь избежать грядущих бед, семья Медичи стремится создать иллюзию стабильности и вечно длящегося праздника. Всевозможные увеселения, пиры, карнавалы, охоты следуют друг за другом.



Андреа Веррокьо, мастерская Мадонна с младенцем

Некоронованный правитель Флоренции Лоренцо Медичи (1449-1492), прозванный Великолепным, соперничает с королями в пышности и блеске своего двора. Вокруг Медичи группируются поэты, философы, художники и скульпторы.

Среди мастеров, связанных с окружением Медичи, был **Сандро Боттичелли** (1445-1510), художник, обогативший итальянское искусство широким обращением к античной

тематике и новым представлением об эмоциональной жизни человека. Лучшие работы о Боттичелли остались на его родине, во Флоренции.

Две небольшие картины Эрмитажа - "Святой Иероним" и "Святой Доминик" - лишь в какой-то мере могут дать представление о живописи мастера. Они являлись, по всей видимости, створками переносного алтаря. Иероним изображен кающимся в пустыне, Доминик - созерцающим видение: в небесах в окружении херувимов и ангелов, трубящих в трубы о приближении Страшного суда, ему является Христос. Картины относятся к позднему периоду деятельности художника и были созданы примерно между 1495 и 1498 годами. Именно в это время Флоренция переживала особенно тяжелый период - она находилась под угрозой французского завоевания. После смерти Лоренцо Великолепного его сын Пьеро был изгнан из города и правление практически перешло в руки фанатика-монаха Савонаролы, мечтавшего превратить город в огромный монастырь со строгим уставом. В 1498 году Савонарола был сожжен, его мученическая смерть поразила многих. Среди тех, на кого призывы и проповеди монаха произвели сильное впечатление, был и Боттичелли. Он отказывается от светских сюжетов в пользу религиозных, приобретающих мистический характер. Экспрессия фигур обоих святых на эрмитажных картинах достигает высшего напряжения. Контур, всегда бывший основным выразительным средством живописи Сандро, становятся резкими, жесты - почти конвульсивными. Спокойная природа, на фоне которой истязает себя перед распятием Иероним или лихорадочно поднимает благословляющим жестом руку Доминик, становится символом очищения и надежды, не покидавшей Боттичелли даже при создании наиболее драматических произведений.

Об устремлениях Боттичелли и его круга мы можем судить по двум превосходным работам **Филиппино Липпи** (около 1457-1504), ученика Боттичелли и сына фра Филиппо Липпи. Одна из них, "Поклонение младенцу", исполнена в середине 80-х годов XV века.

С конца XIV столетия на Апеннинском полуострове стало обычным изображать евангельскую сцену рождения Христа как поклонение младенцу. Наметилось несколько типов подобной композиции. В одном случае изображались только две главные фигуры - Марии и Христа; в другом - рядом с ними молился святой Иосиф и, согласно легенде, новорожденный лежал в яслях, около которых стояли вол и осел, или, как на эрмитажной картине, мадонну с младенцем окружали ангелы.

Филиппино переносит место действия в рай, пределы которого ограничены балюстрадой. Ангелы охраняют мадонну и ребенка. За оградой разворачивается пейзаж, наглядно показывающий достижения живописи второй половины XV века. Это особенно заметно, если сравнить произведения обоих Липпи, отца и сына. Филиппино обращается не только к линейной перспективе, но и использует элементы воздушной: легко чередуются планы; по мере удаления предметы теряют четкость очертаний и становятся светлее. Это ощущение усиливается оттого, что сразу за оградой помещено тонкое дерево: его темная листва создает нужный контраст по отношению к светлому небу, спокойной глади моря, стройным башням далеких городов. Пейзаж - не только часть пространства, но и определенная эмоциональная среда, вносящая в сцену нужную лирическую интонацию.

В центре композиции хрупкая изысканная мадонна поклоняется Христу, ангелы составляют их свиту: двое поддерживают край плаща Марии, играя роль пажей при королеве, двое склоняются над младенцем, лежащим на тонкой пелене, заботливо расстеленной одним из ангелов. Справа и слева, не касаясь земли, парят еще два посланца небес, за их спиной трепещут прозрачные крылья. Филиппино изобразил фигуры ангелов

немного склоненными, так, чтобы изгиб тел вторил контуру топдо<sup>\*</sup>, требующего от художника большого мастерства в построении композиции.

*\* (Тондо - картина или рельеф круглой формы.)*

В картине много деталей, которыми кватрочентисты любили наполнять свои произведения: ограда украшена вазами с букетами цветов; пестрые цветы растут на лугу, на мраморной скамье лежит молитвенник, и о него разбился в сверкающий поток брызг золотой луч, упавший с неба.

Рассматривая картину, нельзя не обратить внимание на некоторую странность в трактовке фигуры мадонны: трудно понять, опустилась ли она на колени или стоит во весь рост. И тут же художник демонстрирует свое умение строить человеческую фигуру, в чем можно убедиться, взглянув на парящих ангелов: их пропорциональные тела просвечивают сквозь топкие ткани.

Филиппино словно вкрапляет в картину элементы средневекового искусства: мадонна вновь бестелесна и масштабно значительно больше, чем находящиеся рядом ангелы. Подобное обращение к наследию средних веков в работах Филиппино и Боттичелли становится чертами стиля, помогает художникам обрести высокую степень эмоциональности, которую античность им дать не могла.

Черты, присущие творчеству Филиппино, проявляются и в другой, более поздней его картине "Благовещение", датируемой серединой 1490-х годов. В духе того времени евангельская легенда переносится в современный художнику интерьер. В глубине - деревянная кровать под балдахином; на столе, около которого на высоком кресле сидит мадонна, - книги, разбросанные вокруг подсвечника с огарком свечи. Создавая этот превосходный натюрморт, художник демонстрирует свое умение показать предмет в пространстве: синие и красные фолианты то положены, то поставлены, некоторые повернуты к зрителю корешками, у других видны тяжелые кожаные переплеты с пряжками, часть книг полуоткрыта, среди страниц одной из них видна закладка.

Казалось бы, оставалось совсем немного, чтобы натюрморт выделился в самостоятельный жанр. Но в эпоху Возрождения этого не произойдет. Подобно пейзажу, натюрморт будет входить в композицию лишь как ее составная часть.

Конкретность интерьера естественно сочетается у Филиппино с разработкой линейной перспективы, остававшейся одной из центральных проблем искусства XV века. Впечатление реальности помещения усиливает освещение. Прекрасно найдено соотношение затененной стены и залитого солнцем косяка двери, сквозь которую свет широкой полосой вливается в комнату. Вместе с тем, используя приемы старой живописи, художник сохраняет традиционные золотые лучи, в сиянии которых к мадонне слетает голубь.

В эту обстановку внесена необычная поща. Дело даже не в том, что в комнате появляется ангел, а в том, как он появляется, - он только что влетел, чуть преклонив колени, отчего тело приняло неустойчивое положение, его большие радужные крылья еще не успокоились после полета, а складки одежды клубятся в произвольном ритме, обусловленном не движением тела, а фантазией художника.

Итак, в конце XV века во флорентийской живописи намечаются разные пути развития. Один из них - путь Боттичелли и его круга, в том числе и Филиппино Липпи, с

характерным для них расширением тематики ("Весна" и "Рождение Венеры" Боттичелли), эмоциональностью, сознательной произвольностью, проявляющейся подчас в передаче движения, в решении пространства, в выборе пропорций, использовании странных причудливых архитектурных и скульптурных мотивов. Одновременно творчество этих мастеров знаменует и конец раннего Возрождения. В то же время во Флоренции намечается другая важная линия, ведущая к искусству Высокого Возрождения.

# Леонардо да Винчи

Творцом, завершившим искания мастеров кватроченто и открывшим новый период в итальянской живописи - Высокое Возрождение,- был **Леонардо да Винчи**.

Леонардо (1452-1519) родился в маленьком местечке Винчи близ Флоренции. Отсюда и его имя: Леонардо да Винчи. Первый период его деятельности связан с Флоренцией, где прошли годы ученичества и создавались первые произведения. В 1472 году он закончил обучение в мастерской Верроккьо и начал самостоятельную деятельность.

Один из величайших гениев Возрождения, Леонардо был не только живописцем, он работал буквально во всех областях науки и техники, какие только существовали в конце XV - начале XVI столетия. Во многом он опережал свое время, разрабатывая проблемы далекого будущего. Леонардо, например, открыл новую область в науке - сопротивление материалов, пытался сконструировать летательную машину.

Живописное наследие Леонардо да Винчи сравнительно невелико, оно исчисляется двенадцатью-четырнадцатью произведениями. Два из них - "Мадонна Бенуа" ("Мадонна с цветком") и "Мадонна Литта" ("Мадонна с младенцем") - хранятся в Эрмитаже.

"Мадонна Бенуа" (названная так же, как и "Мадонна Литта", по имени бывшего владельца картины) - одно из немногих бесспорных творений Леонардо, датируется 1478 годом на основании пометки, сделанной мастером на одном из его рисунков, находящихся в галерее Уффици во Флоренции: "... бря 1478 начал две девы Марии".

Образ мадонны, трактованный лирично и интимно, получил широкое развитие у флорентинских кватрочентистов и особенно в мастерской Андреа Верроккьо.

В картинах и рисунках Верроккьо есть много общего с замыслом "Мадонны Бенуа", но особое внимание следует обратить на "Мадонну с младенцем" Верроккьо (Западный Берлин, Государственные музеи), так как, берясь за аналогичную тему, Леонардо не мог пройти мимо работы своего наставника, созданной в середине 70-х годов XV века.

Прямая зависимость "Мадонны Бенуа" от берлинской картины не вызывает сомнений. Леонардо повторил и трехчетвертной поворот обеих фигур, и девически юный облик матери, и тип крупноголового младенца, очень близкого к изображению нагого ребенка на рисунке Верроккьо, выполненном черным мелом (Флоренция, Уффици). Но Леонардо пошел дальше своего учителя: все, что существовало во флорентийском искусстве в виде отдельных наблюдений, то, что угадывалось еще интуитивно, воплотилось у молодого художника в такую единую, органически неразрывную внутренне и внешне форму, что "Мадонна Бенуа" явилась произведением, которое сконцентрировало опыт предыдущего поколения и одновременно открыло новые пути и возможности для живописцев следующего столетия.

Действие картины разворачивается в скупо обозначенном интерьере. Молодая мать, опустившаяся на низкое сиденье, посадила ребенка на подушку, лежащую у нее на коленях. В левой руке у Марии - пучок трав, этой же рукой она придерживает еще слабую спинку младенца. Отделив от пучка два скромных лиловатых цветка, мадонна стремится позабавить и развлечь ребенка. Он, сосредоточившись на новой игрушке, которая поглотила его внимание, хочет завладеть цветами, но, боясь, что мать уберет растение, придерживает ее руку.

Сколько раз флорентийские художники давали в руку Христа или мадонны символы будущих страстей - гранат, чья красная сердцевина намекала на пролитую Христом кровь, или красногрудую птичку, таившую в себе ту же символику. Подобные мотивы повторялись сотни раз. Иногда, словно устав сжимать эти предметы, младенец тянулся к матери или касался ее щеки, как будто бы желая выразить свою любовь, но никогда по-настоящему ее не выражая. Язык жестов был еще настолько условен, что зритель должен был сам его расшифровывать.

Леонардо вновь вернулся, казалось бы, к примелькавшемуся символу. Цветок с четырьмя лепестками намекает на форму грядущего распятия. Но у Леонардо, всегда равнодушного к религии, символ перестает восприниматься в его прямой однозначности, получая новый смысл, становится реальным предметом, определяющим звучание и построение композиции. Благодаря этому возникает новая и философски оправданная тема - человек впервые соприкасается с окружающим миром, проявляя одно из ярчайших свойств своей природы - жадное стремление познать действительность.

Вполне понятно, что подобное решение традиционного сюжета не могло оставить места прежней нейтральности настроения, какой отмечена берлинская "Мадонна с младенцем" Верроккьо. В берлинской картине связь между персонажами чисто формальная: ребенок протягивает к матери руки, но она смотрит прямо перед собой, словно не замечая сына.

У Леонардо связь убедительна в ее живой конкретной наблюдательности - беззаботная улыбка Марии выражает радость и гордость матери.

Чтобы подобное настроение сделалось максимально достоверным, требовались и иные, чем у предшественников, образы, и иное окружение. Синтез достигается путем аналитического отношения к действительности, и в этом синтезе важно решение каждой части проблемы - анатомии, освещения, цвета, соотношения фигур, системы взглядов и жестов, облика персонажей.

Жанровое звучание сцены заострено до пределов возможного: мадонна, восседающая на троне в окружении ангелов, не могла бы быть так человечна, как эта простодушная юная флорентинка, кокетливая, оживленная и нарядная. Вместо традиционного для мадонны красного платья и синего плаща, на ней - зеленовато-голубое платье с коричневатыми длинными рукавами, низкий вырез его отделан золотой каймой и скреплен большой брошью из горного хрусталя (подобные украшения часто встречались в произведениях Верроккьо и его мастерской). С левого плеча Марии на колени спадает сине-зеленый плащ, подбитый коричневым бархатом. Высокий открытый лоб мадонны венчает сложная прическа из косичек и локонов.

Лицо Марии лишено подчеркнутой привлекательности, оно еще не утратило детской пухлости и бесконечно далеко от строгого идеала красоты. Своеобразный овал, чуть вздернутый копчик носа позволяют предполагать конкретную модель, чья индивидуальность была сохранена художником в его произведении. Только один раз Леонардо повторит тот же женский облик в неоконченной картине "Поклонение волхвов", исполненной в начале 80-х годов (Флоренция, Уффици).

Поза Марии (левое колено приподнято по отношению к правому, так как нога опирается на какое-то возвышение) неоднократно будет разрабатываться художником: и в упомянутом "Поклонении волхвов", и в наиболее поздних произведениях - в картоне "Святая Анна" (Лондон, Национальная галерея) и в живописной версии той же темы (Париж, Лувр).

"Мадонна Бенуа" - одно из самых "настойчивых" произведений художника. Оно не завораживает, как его поздние вещи, например, "Святая Анна", не заставляет решать загадки, как портрет Джоконды (Париж, Лувр), но требует от зрителя большого: сопереживания, и в этом немалую роль играет облик "девочки-матери" с ее открытыми проявлениями радости и любви.

Все детали, имеющиеся в картине, рассмотрены Леонардо покваторочентистски пристально и внимательно. Это сказывается в той тщательности, с какой мастер показал шляпки гвоздей, виднеющихся в оконной раме, и переплеты, заполненные небольшими по размеру стеклами. С тем же пристальным вниманием переданы и мелкое плетение кос Марии, сочетающееся с пышными локонами, ниспадающими на плечи, и каждое зерно жемчуга в обрамлении броши из горного хрусталя, и стебли растений, и трогательные в своей простоте лиловатые лепестки цветов.

Этот интерес к деталям показателен, так как "Мадонна Бенуа" органически связана с искусством XV века. Как дань традиции, вокруг голов Марии и Христа сохранены легкие, золотые, почти незаметные нимбы (впоследствии художник будет свободно обходиться без них в ряде композиций, связанных с религиозными темами).

Еще один, на первый взгляд, традиционный момент: за спиной мадонны широкими складками опускается занавес, но это не знак церемониала или высшей сферы, как в произведениях других флорентийских мастеров, он воспринимается как плотная ткань, покрывающая высокую спинку стула, на котором сидит мадонна.

До "Мадонны Бенуа" подобные группы Марии с младенцем, независимо от того, помещались ли они в интерьере или в пейзаже, освещались ровным, рассеянным светом. У Леонардо действие происходит в комнате, стена образует нишу со ступенью, ведущей к открытому окну со сдвоенной аркой, за которым открывается светлый простор.

Сквозь окно, на втором плане, в комнату проникает зеленоватый свет, не рассеивающий мягкий полумрак. Но существует и второй источник света, находящийся где-то слева от Марии. Подобное двойное освещение подтверждает мысль, высказанную Леонардо впоследствии: "В каком окружении следует срисовывать лицо, чтобы придать ему прелесть теней и светов.

Исключительная прелесть тени и света придается лицам сидящих у дверей темного жилища... вследствие... усиления теней и светов лицо приобретает большую рельефность, и в освещенной части тени почти неощутимы, а в затененной части света почти неощутимы".

Прозрачная легкость теней, обилие оттенков в переходе от света к тени помогли Леонардо создать тончайшую моделировку, благодаря которой тела и драпировки приобрели доселе не известную флорентийской живописи осязательность.

Игра светотени вносит существенный момент в композицию, оживляя лица, лишая их статичности.

Мир предстает не чем-то застылым, напротив, он полон жизни и движения, ими пронизаны каждая часть тела, каждая складка одежды.

При сравнении эрмитажной картины с "Мадонной с младенцем" Верроккьо хорошо видно, что образы Верроккьо - не более чем суховатая, хотя и не лишенная определенной

привлекательности, схема. Казалось бы, есть много общего в трактовке складок одежды в этих двух произведениях, особенно плаща, который Леонардо, следуя за Верроккьо, пишет накинутым на одно плечо Марии и прикрывающим ее колени так, что виден охристый бархат подкладки. Но ученик избегает шаблона, допущенного учителем: нет условно-скупого параллелизма в расположении складок платья, нет необоснованно ломких и острых углов в очертаниях тяжелой ткани плаща, иначе обозначена материя, покрывающая колени мадонны. Леонардо последовательно придерживался мысли, что драпировки не должны заслонять движения тела, не должны быть пустыми, "необитаемыми". Напротив, каждая складка ложится так потому, что она обусловлена формой, заставляющей ткань то плавно натягиваться под напором круглого колена, то легко собираться мелкими складками на сгибе локтя, то ритмично спадать на грудь из-под золотого отворота воротника.

В отличие от Верроккьо, Леонардо изобразил младенца обнаженным, без обычных для того времени драпировок, соединив одетую женскую фигуру с нагой детской. Во имя особой убедительности при передаче обнаженного тела Христа Леонардо нарушил масштабное соотношение: младенец явно велик в сравнении с матерью. Художник верно передает своеобразие детской фигуры. Эта точность еще раз показывает, что в основе искусства мастера лежит наука, однако она не отождествляется с искусством, а лишь помогает Леонардо достичь новой для кватроченто жизненной правды, прокладывая путь для живописи чинквеченто.

"Мадонна Бенуа" написана в технике масляной живописи, завезенной на юг Европы из Нидерландов. Эта техника, незнакомая итальянцам ранее, обеспечила художнику большую свободу в передаче топкой светотеневой градации и материальности предметов: прозрачности хрусталя, отражающего свет, мягкой фактуры бархата, пушистости волос.

В то же время Леонардо решительно избегает пестроты, характерной для красочной гаммы флорентинцев. В его картине нет совсем красного, он отдает предпочтение спокойной голубовато-зеленой гамме, смягчая холодные сочетания введением мягких теплых, охристых пятен - плаща и рукава платья мадонны.

Существует ряд рисунков, связанных с замыслом "Мадонны Бенуа". На листе, хранящемся в Британском музее в Лондоне, справа изображена Мария с младенцем в полный рост, по положению ног то же, что и в живописном варианте: они широко расставлены, и левое колено поднято значительно выше правого. Мать так же придерживает ребенка за спину, зажимая в левой руке пучок каких-то растений, а младенец хватается за правую руку. Если не считать иного среза женской фигуры, композиция в целом в картине остается неизменной.

К тому же времени относятся другие многочисленные рисунки Леонардо; в них меняется предмет, который мать протягивает ребенку, - несколько раз повторена кошка, иногда - это чаша с фруктами. Но основное для художника - поиск наиболее выразительного решения для группы, состоящей из двух фигур: взрослой женщины и ребенка.

Уже у современников Леонардо "Мадонна с цветком" пользовалась большой популярностью, служила предметом внимательного изучения и подражания, о чем свидетельствуют многочисленные копии с картины. М. Ф. Бокки в своей книге "Достопримечательности города Флоренции", вышедшей в свет в 1591 году, так описывал шедевр молодого Леонардо: "Дощечка, расписанная маслом рукой Леонардо да Винчи, превосходная по красоте, где изображена жена мадонна в высшей степени искусно и старательно. Фигура

Христа, представленного младенцем, прекрасна и удивительна, его поднятое лицо единственное в своем роде и поразительно по сложности замысла и тому, как этот замысел удачно разрешен".

Написанная на дереве, "Мадонна Бенуа" в 1824 году была переведена на холст, при переводе авторский грунт сохранен не был, поэтому рентгеновский снимок не дает ничего интересного. Однако снимок, сделанный с картины в отраженных инфракрасных лучах, позволяет заметить кое-какие изменения по сравнению с окончательным решением композиции. Они не влияют на основной замысел принципиально, но интересны, так как речь идет о творческом процессе Леонардо.

Во-первых, мастер первоначально предполагал сделать ребенка еще более крупноголовым, о чем свидетельствует второй контур, намеченный над затылком младенца. Изменена прическа Марии: на снимке в инфракрасных лучах просматриваются пушистые пряди волос, спадающие вдоль обеих щек, при этом прядь с правой стороны закрывает ухо, ясно видимое на картине, зато завитки волос около него стали едва заметными и почти исчезли около левой щеки.

В процессе работы широкий отворот рукава Марии, следы которого заметны и сейчас, был заменен более узким и длинным, а вместо цветка, который мадонна держала в левой руке, появился большой пучок трав.

В целом "Мадонна Бенуа" - произведение новаторское, не повторяющее ранее существовавших схем и в то же время органически завершающее достижения живописцев кватроченто.

В 1482 г. Леонардо поступает на службу к миланскому герцогу Лодовико Моро. В Милане художник создает "Мадонну Литта". Возможно, это она в 1548 году находилась в собрании Контарини в Венеции и о пей упоминается в одной из рукописей XVI века: "Есть там картина в пядь или немногим больше мадонны до пояса в полуфигуру, которая кормит грудью младенца, выполненная красками рукой Леонардо да Винчи. Работа большой силы и великого совершенства".

Обе эрмитажные картины написаны на один и тот же сюжет, но "Мадонна Литта" (начало 1480-х гг.) коренным образом отличается от "Мадонны Бенуа" и знаменует наступление нового этапа в итальянской живописи. В "Мадонне Литта" исчезает жанровость, столь ясно ощутимая в более раннем произведении. Казалось бы, художник выбирает в качестве сюжета один из самых простых и трогательных моментов человеческой жизни: мать, склоняясь к ребенку, кормит его грудью; но образ мадонны наделен столь возвышенными чертами, что ощущения будничности даже не возникает. В лице мадонны нет той конкретности, близкой к портретному началу, которая характерна для облика юной матери в "Мадонне Бенуа".

Мы хорошо можем представить себе, как шла работа над этим образом, так как в собрании Лувра, в Париже, хранится подготовительный рисунок к "Мадонне Литта". Сделан он, без всякого сомнения, с натуры. На нем склоненная голова молодой женщины повернута почти в профиль, глаза широко открыты, вдоль правой щеки спадает прядь волос, выбившаяся из прически. Изображенная похожа на "Мадонну Литта", но на рисунке представлена конкретная, хотя и не известная нам, модель. В картине создается возвышенный, идеальный образ: черты лица стали классически правильными, гладкие волосы ровно и мягко открывают высокий лоб, глаз не видно, они прикрыты тяжелыми веками. Но зритель чувствует затаенную нежность взгляда, обращенного к сыну. Уголки

губ Марии тронуты едва уловимой улыбкой - любимый прием Леонардо, дававшего таким образом представление о духовном богатстве внутреннего мира человека. Только с годами улыбка эта приобретает оттенок горечи, которой еще нет в "Мадонне Литта".

Если фигуры матери и младенца на ее руках мысленно очертить единой линией, то получится форма треугольника. И это не формальный прием: математика приходит на помощь художнику в построении предельно четкой композиции. Треугольник, благодаря своей простоте, легко воспринимается глазом зрителя и тем самым выделяет в картине главное.

Характерная для Леонардо тончайшая светотеневая моделировка отчетливо выступает при проработке объемного до осязательности тела младенца. На руках матери рыжеволосый ребенок поворачивается и смотрит за пределы картины, благодаря чему нарушается замкнутость композиции и создается возможность более прямого и непосредственного общения с художественным произведением.

Все средства своего искусства - композицию, контуры, цвет, взаимосвязь взглядов и жестов - Леонардо подчиняет тому, чтобы создать неразрывную группу. Каждая линия подтверждает плавность другой: очертанию тела мадонны соответствуют круглящиеся складки плаща; прозрачная головная повязка своим изгибом повторяет контур прически. Красное платье Марии подчеркивает смуглость ее кожи и тела ребенка, голубизна плаща на золотистой подкладке перекликается с голубым небом и горами, тающими в дымке. Такой прием способствует равновесию между локальными пятнами цвета.

Казалось бы, в "Мадонне Литта" больше традиционных моментов, чем в "Мадонне Бенуа": это и техника ("Мадонна Литта" написана в технике темперы), и цвет одежд Марии (красное и синее), и птица в руке младенца, символизирующая пролитую Христом кровь. Но в целом по решению и мироощущению эта картина уже провозглашает принципы Высокого Возрождения.

Что же нового заключено в "Мадонне Литта"? Здесь слились воедино две линии флорентинского искусства: с одной стороны, рациональное отражение материального мира, с другой - эмоциональное осмысление его.

По сравнению с предыдущим этапом, мы в этом произведении впервые встречаемся с широким обобщением и типизацией при создании идеального образа; во имя ясности, возвышенности и простоты художник отказывается от всего второстепенного, мелочного, будничного. Все эти свойства станут основополагающими для периода Высокого Возрождения, начинающегося в Центральной Италии с появлением работ Леонардо да Винчи и охватывающего примерно первые тридцать лет XVI века.

# Последователи Леонардо да Винчи

Искусство Леонардо оказало огромное влияние на итальянскую живопись. Ряд художников, принадлежащих к его школе, так никогда и не смог выйти из-под магического обаяния творчества великого мастера. Превратившись в эпигонов, они без конца, зачастую формально, повторяли тип леонардовских лиц, их улыбку, эффекты освещения, приемы композиции. И в прошлом их произведения нередко путали с работами самого Леонардо. Однако во второй половине XIX века искусствоведение постепенно стало превращаться в пауку, и начался процесс "развенчания" крупных имен: наследие знаменитых живописцев пересматривалось тщательно и строго с тем, чтобы отделить подлинные произведения от копий и подражаний. Этот процесс затронул и коллекции Эрмитажа. Многие картины, считавшиеся несомненными творениями Леонардо, сменили автора. К их числу относятся "Святой Себастьян" Луини, "Дойна нуда" ("Обнаженная") Салаипо, "Святое семейство" Чезаре да Сесто, "Женский портрет" Мельци.

**Франческо Мельци** (1493 - около 1570) - любимый ученик Леонардо, последовавший за мастером во Францию и оставшийся с ним до конца его жизни. Именно Мельци достались после смерти Леонардо рукописи последнего. Не мудрено, что Франческо, постоянно находившийся около учителя, хорошо усвоил его приемы.

Сюжет эрмитажной картины Мельци вызывал споры. Предполагали, что художник портретировал одну из придворных дам Франциска I, но идеальная правильность черт лица противоречит этому мнению. Картину называли "Коломбина" и "Аллегория тщеславия".

Но, вероятнее всего, Мельци изобразил здесь богиню плодородия и покровительницу растений Флору, образ, популярный в классической древности, откуда его охотно заимствовало искусство Возрождения.

В пользу такой трактовки сюжета говорит многое: молодая женщина сидит в гроте, поросшем папоротниками и цветами. Слегка повернув голову влево, она внимательно рассматривает синий цветок, держа его перед собой на уровне плеча. В другой руке - белые цветы, они же рассыпаны по коленям. Легкая тонкая ткань одежды, контрастируя с тяжелым плащом, перекинутым через левое плечо и закрывающим нижнюю часть тела, оставляет обнаженной одну грудь. Именно так, с одной обнаженной грудью, древние изображали Флору, символизируя тем самым плодородие природы.

При внимательном рассмотрении картины становится понятным, что она - развернутая цитата из творчества Леонардо да Винчи. Под его именем работа и поступила в музей в середине прошлого века.



Франческо Мельци. Флора

Мельци в настоящее время приписывается всего два произведения: "Флора" (Эрмитаж) и "Вергумн и Помона" (Берлин, Государственные музеи).

В образе Помоны Мельци почти целиком повторил лицо, фигуру, позу Марии из упоминавшегося картонда Леонардо да Винчи "Святая Анна" (Лондон, Национальная галерея). Очевидно, ученика привлек сложный контрапост\* и вместе с тем живость и естественность движения, достигнутые его учителем.

\* (Контрапост - прием изображения фигуры с резким противопоставлением одной ее части - другой.)

Помона, так же как и Мария в картоне Леонардо, протягивает руки, но в них держит корзину с плодами, ибо, согласно мифологии, она была покровительницей фруктовых садов. Опустив очи, с улыбкой, с какой мадонна внимает словам св. Анны, Помона слушает слова любви, произносимые Вертумном, явившимся к ней в виде старухи.

Флора, в свою очередь, та же Помона, только представленная по пояс и с другим движением левой руки. Все остальное очень близко - тип лица, обнаженная грудь, характер прически, складки прозрачной одежды.

"Святая Анна" Леонардо - не единственное произведение, послужившее Мельци истоком для его картины. Подобный тип женщины - с высоким лбом, мягкой линией бровей, чуть тяжелыми веками, из-под которых мерцает таинственный взгляд, с загадочной улыбкой, оживляющей лицо, - встречается у Леонардо начиная с миланского периода.

В Королевской библиотеке Виндзора хранятся рисунки Леонардо, в которых мастер основное внимание уделяет пышным волосам, убранным в сложную прическу, состоящую из косичек и локонов. И при создании "Флоры" Мельци, несомненно, имел в виду подобные штудии учителя. Рыжеватые волосы богини аккуратно уложены в косы, охватывающие голову наподобие сетки, а лоб обрамляют мелкие кудри.

Цветок, которым любит Флора, тоже встречается у Леонардо, в частности, в луврской версии "Мадонны в скалах", те же цветы Мельци поместил у ног Помоны и в берлинской картине.

Искусство Мельци живет отраженным светом, исходящим от творений Леонардо.



Джампетрино. Кающаяся Мария Магдалина

Леонардовские образы очень напоминает и "Святая Екатерина" **Бернардино Луини** (около 1480-1532) - женщина с правильными чертами лица, все с той же характерной улыбкой, которую без устали повторял этот миланский последователь мастера из Винчи.

В Милане, где Леонардо провел ряд лет, приверженцев его искусства было особенно много. К их числу принадлежит и **Джампетрино**. О его деятельности почти нет никаких сведений, не известны годы его жизни (работал в первой половине XVI века), нет датированных или подписанных им произведений. Тема Марии Магдалины - одна из самых излюбленных в творчестве этого художника. Картины на этот сюжет могут быть разделены на две группы. К первой относятся полуфигурные изображения святой, одетой в пышное платье, с сосудом для благовоний в руках. Ко второй - сцена раскаяния

Магдалины, представленной нагой или полунагой с соответствующими атрибутами - крестом, книгой, сосудом для притираний. В 1977 году Эрмитаж приобрел "Кающуюся Марию Магдалину" Джампетрино, относящуюся к этой второй группе и по качеству принадлежащую к числу лучших созданий мастера. Однако, владея в достаточно высокой степени профессиональными приемами, художник не в состоянии внести ничего нового, он продолжает повторять уже самого себя вплоть до таких деталей, как алебастровый сосуд, появляющийся то слева, то справа от Магдалины.

В отличие от Рафаэля и Микеланджело, Леонардо мало интересовало античное искусство, он не зарисовывал антики, не изучал их, как это делали другие мастера. По свидетельству современников, известно, что Леонардо обращался к мифологическому сюжету, в частности, к истории Леды, но его картина на эту тему не сохранилась. Мы знаем лишь живописные и графические варианты, выполненные его последователями.

В мифе о Леде, сыновья которой вылупились из яйца, художника не привлекала возможность приблизиться к образам древних, легенда интересовала его с точки зрения философского осмысления зарождения новой жизни, тайны зачатия. Однако всеобщее увлечение античностью пустило в это время уже слишком глубокие корни, чтобы мастера школы Леонардо остались к ней равнодушны.



Содома. Амур в пейзаже

К числу таких последователей принадлежит **Содома** (1477-1549), который, возможно, учился у самого Леонардо в Милане или по крайней мере испытал сильное воздействие мастера. В Эрмитаже хранится картина Содомы "Амур в пейзаже", связанная с античной мифологией.

Образ бога любви Амура претерпел со временем сложную эволюцию. Римские поэты и художники персонифицировали Любовь в образе нагого ребенка, наделяя его луком, стрелами, иногда факелом. В средние века, когда любовь воспринималась как божественное милосердие, любовь к богу, к ближнему, появляются и новые образы, отличающиеся от классических.

В искусстве XV века (особенно в росписях кассонов) широкое распространение получили сюжеты, заимствованные из "Триумфов" Петрарки. Над этой философской поэмой

гуманист работал с 1352 года вплоть до смерти, последовавшей в 1374 году. Перед глазами героя поэмы проходят в триумфальном шествии Амур, Целомудрие, Смерть, Слава, Время и Вечное блаженство. В последовательности явлений поэт придерживался такой логики: Любовь улавливает человека в свои сети, но ее побеждает Добродетель, Смерть губит Добродетель, но над Смертью, в свою очередь, торжествует Слава и т. д.



Неизвестный художник XV в. Доска кассона с изображением 'Триумфа Амура'

В запасах Эрмитажа находится доска кассона, расписанная **неизвестным художником XV века** на тему "Триумф Амура" из названной поэмы Петрарки. Образ, созданный живописцем, совпадает со строками поэта. Петрарка говорит о "жестоком мальчишке", нагом, с луком за плечами, стоящем на огненной колеснице. Все это мы видим на длинной доске передней стенки сундука: на колеснице, запряженной четверкой лошадей, Амур (интересно, что художник увенчал его нимбом) целится наугад в дам и кавалеров. Они сливаются в нарядную толпу, одетую по моде XV века, и теснятся сзади и спереди повозки Амура. Петрарка назвал действующих лиц по именам, но на эрмитажной доске можно идентифицировать только Геракла по прялке в руке: намек на то, что, отданный в рабство к Омфале, герой вынужден был прясть и ходить в женском платье. Картина Содомы создана уже в 30-е годы чинквеченто, мастер использовал тип Амура, ставший к тому времени классическим и очень популярным.

На пригорке, на фоне гористого пейзажа, сидит маленький бог любви. Его возраст символизирует безрассудство любви, крылья за спиной указывают одновременно и на божественное происхождение и на непостоянство. Обеими руками он держит лук, рядом с ним - колчан со стрелами, предназначенными для нанесения смертным и бессмертным неизлечимых любовных ран. На губах Амура играет улыбка, которой Содомы, вслед за Леонардо, наделял свои персонажи.

У Содомы Амур окончательно превратился в шаловливого пущто, в маленькое языческое божество, придя на смену существу, причудливо менявшему свой облик на протяжении средних веков и раннего Возрождения.

Художники часто не видели принципиальной разницы между ангелами и Амуром. У того же Содомы в "Воскресении Христа" (Неаполь, Музей Каподимонте) на край опустевшего саркофага присел маленький ангел, напоминающий эрмитажного Амура и попой, и внешним видом. Только нагота его чуть прикрыта прозрачной тканью.

Содомы, находившийся под влиянием Леонардо, а затем Рафаэля, в свою очередь оказал заметное влияние на сиенскую живопись XVI века.

Великие имена часто действуют магически, и многие посетители музея, восхищенно рассматривая "Мадонну Бенуа" и "Мадонну Литта", равнодушно окидывают взглядом картины соседнего зала, в том числе и "Святое семейство со святой Екатериной", потому что на этикетке стоит имя не Леонардо да Винчи, а его ученика **Чезаре да Сесто** (1477-1523). Степень таланта последователей Леонардо была разной. Картина Чезаре да Сесто, поступившая в Эрмитаж под именем Леонардо еще в 1769 году, вызывала в свое время самые горячие восторги знатоков и ценителей искусства. Картину называли драгоценным достоянием музея, писали, что в ней со всей полнотой раскрылся гений Леонардо, а известный французский писатель Стендаль считал, что петербургское "Святое семейство" - "лучшее из всего, что Леонардо создал".

"Святое семейство" Чезаре да Сесто, действительно, превосходный образец живописи начала XVI века. Его автор прекрасно усвоил достижения эпохи, но не утратил свежести восприятия.

Религиозный сюжет трактован им с непринужденной светскостью. Молодая женщина сидит на мраморной скамье и с затаенной гордостью показывает зрителю младенца, слегка отстранив его от себя. Обнаженный ребенок хватается за ворот платья Марии и беззаботно смеется, закинув назад кудрявую голову. Художник легко справляется со сложными ракурсами - поворотом головы Иосифа, движением его рук и рук мадонны.

Иосиф и Екатерина отодвинуты в глубину по отношению к Марии, но связаны с ней, хотя и по-разному: Иосиф - движением (он наклонился к младенцу) и взглядом, Екатерина - настроением; подобно мадонне она спокойна, значительна, погружена в чтение книги. Очевидно, для обеих женских фигур Чезаре да Сесто использовал одну и ту же модель: Мария и Екатерина очень похожи друг на друга. Их роднит и взгляд из-под опущенных век, и неуловимая улыбка, и та таинственная значительность, которая восходит к женским образам Леонардо. В целом Чезаре да Сесто свободно решил композицию, добившись органичной слитности и гармонического единства.

Особенно плодотворным было воздействие Леонардо на живописцев, обладавших значительной индивидуальностью, творчески воспринимавших его искусство. К их числу, бесспорно, принадлежал **Андрея дель Сарто** (1486-1531).



Чезаре да Сесто. Св. семейство со св. Екатериной

"Мадонна с младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем" - первоклассная по качеству, подписная работа художника. Справа на колесе - атрибуте Екатерины - читаем: *Andrea del Sarto Florentino faciebat* (Андреа дель Сарто флорентинец делал).

"Мадонна с младенцем..." Андреа дель Сарто относится к тому периоду флорентийской живописи, когда самые крупные мастера уже работали вне Флоренции: Микеланджело и Рафаэль - в Риме; Леонардо - при дворе Франсиска I, во Франции. Но влияние Леонардо сказывается в картине Андреа в четкости и строгости построения композиции и в необыкновенно тонкой светотени, создающей мягкую атмосферную дымку, окутывающую персонажи картины.

Только после работ Леонардо, в частности, "Мадонны в скалах", не имеющей аналогии по своей иконографии, стали возможны новизна и непосредственность, с какой Андреа дель Сарто решает здесь традиционную тему "святого собеседования".

Трех женщин с детьми, присевших отдохнуть у придорожного камня, трудно принять за мадонну со святыми. Вместо благочестивой беседы - непринужденное общение, заливающийся смехом ребенок на коленях у матери, увлеченная разговором Елизавета, машинально придерживающая рукой маленького Иоанна, и кокетливая раздумывавшаяся Екатерина в платье с глубоким декольте (в образе Екатерины изображена жена художника, Лукреция; в Британском музее хранится подготовительный рисунок к этой фигуре).

Андреа дель Сарто словно возвращается к кватрочентистской трактовке религиозных сцен, но средства, использованные художником, несомненно, взяты из классики XVI века; об этом свидетельствуют упорядоченность группы в пространстве, выверенность жестов, взглядов, отсутствие детализации, мастерски переданная световоздушная перспектива. От других флорентинских художников Андреа дель Сарто отличает повышенный интерес к колориту. Удивительно гармоничны по сочетанию тонов вишневое платье Марии, коричневатая одежда Елизаветы и красный плащ Екатерины.

Картину обычно принято датировать серединой 1510-х годов - временем расцвета творческих возможностей художника.



Андреа дель Сарто. Мадонна с младенцем и святыми

Первые два десятилетия XVI века - кульминация развития итальянского искусства, когда создаются произведения, определяющие эпоху Возрождения: "Джоконда" Леонардо да Винчи, "Давид" и росписи потолка Сикстинской капеллы Микеланджело, фрески Ватиканских станц и "Сикстинская мадонна" Рафаэля.

# Умбрийская школа

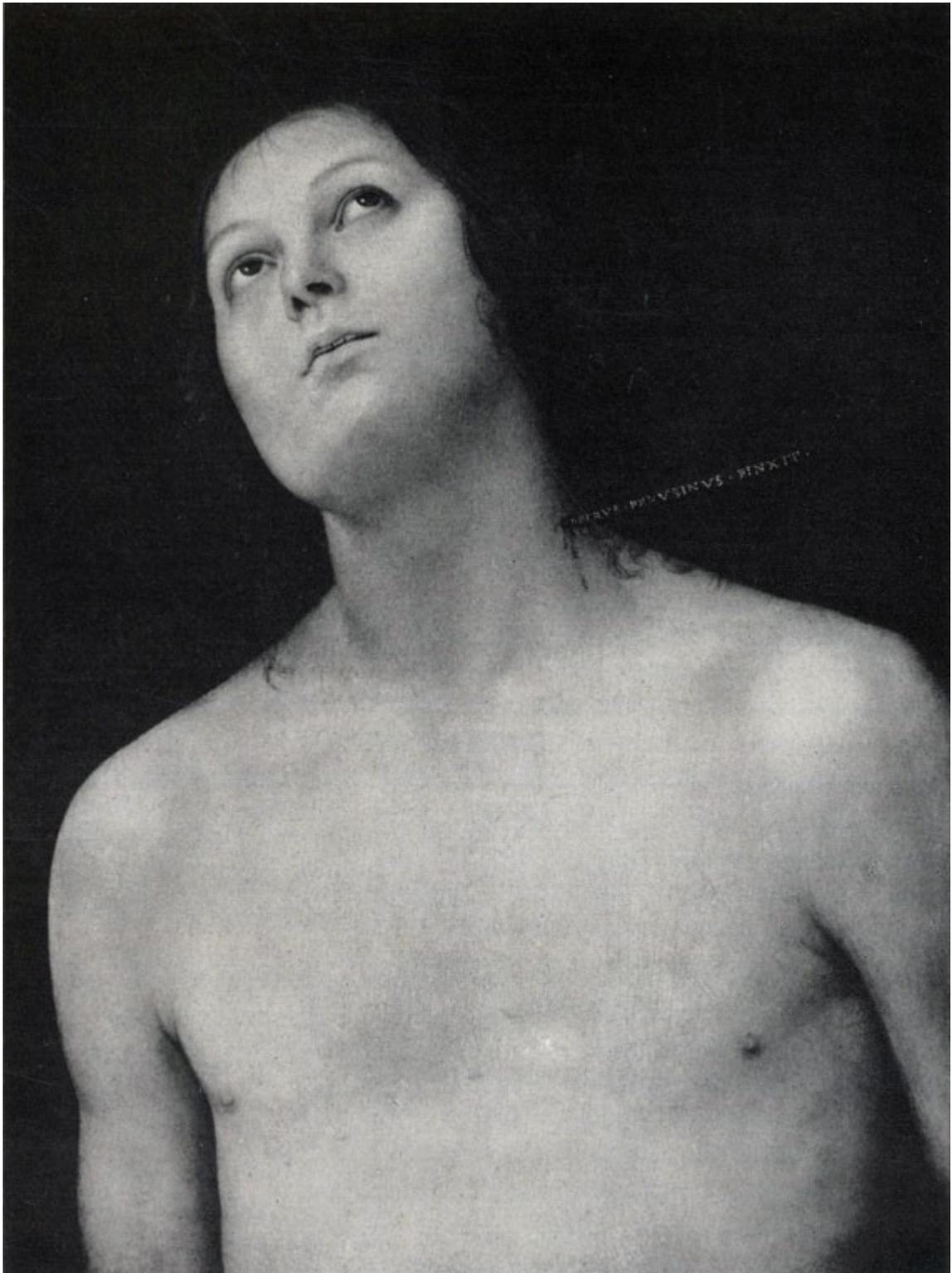
Эрмитажная коллекция дает возможность не только познакомиться с произведениями Рафаэля, но и понять истоки его искусства, связанного с умбрийской школой. Стремление к декоративности, особая мягкость в передаче настроения, лирическое восприятие природы - черты, свойственные умбрийской живописи.

В том же русле, но с тенденцией к большой простоте, развивалось творчество крупнейшего представителя умбрийской школы конца XV - начала XVI века, учителя Рафаэля - **Пьетро Перуджино** (около 1450-1523).

Искусство Перуджино чуждо драматизма, композиции просты и однообразны, образы привлекательны и наделены мечтательным, порой даже сентиментальным настроением. Трагические сюжеты противопоставлены спокойному темпераменту Перуджино, и тем не менее он неоднократно останавливался на легенде о святом Себастьяне, римском воине, замученном за приверженность христианству по приказу императора Диоклетиана, в личной гвардии которого Себастьян состоял. В живописи XV века чаще всего встречается либо сцена казни святого, либо изображение Себастьяна во весь рост, привязанного к столбу или колонне и пронзенного стрелами. Таков и перуджиновский "Святой Себастьян" из собрания Лувра в Париже. Мастера кватроченто, как правило, не передавали физические, а тем более душевные муки Себастьяна, главной для них была возможность обратиться к воспроизведению нагого тела. Но, пожалуй, трудно назвать другого художника, у которого Себастьян был бы так далек от того, каким его рисует легенда. Святой стоит, устремив глаза ввысь, и слово "безмятежный" лучше всего определяет и его самого, и мир вокруг.

На эрмитажной картине Перуджино поместил своего героя на темный нейтральный фон, повторил движение головы и лицо луврского Себастьяна. Юноша изображен уже не в рост, видна только верхняя часть его фигуры. В том, как она написана, чувствуется рука умелого рисовальщика и хорошего живописца, очень тонко использовавшего светотеневую моделировку для передачи объемности тела.

Особое внимание художник сосредоточил на лице Себастьяна. Это характерный, раз навсегда избранный мастером тип лица и его выражение: миловидные правильные черты, некоторая женственность образа, большие, томные глаза, пушистые кудри, рассыпанные по плечам. Одна-единственная стрела, использованная с чисто умбрийской склонностью к декоративности, указывает на то, о каком святом идет речь. На стреле, вонзившейся в шею Себастьяна, художник изящно вывел золотом подпись: *Petrus Perusinus pinxit* (Пьетро Перуджино писал).



Пьетро Перуджино. Св. Себастьян

Перуджино на три года пережил своего гениального ученика Рафаэля, которого привлекали в искусстве учителя четкость простых композиций в подчеркнуто-глубинном пространстве, ясность, превращенная в стиль, привлекательность образов.

# Рафаэль

Эрмитаж обладает двумя произведениями **Рафаэля (Рафаэлло Санти, 1483-1520)**, одно из них - "Мадонна Конестабиле" - написано, скорее всего, в 1504 году, другое - "Святое семейство" - около 1506 года.

"Мадонна Конестабиле" (название условное и, так же как в произведениях Леонардо, происходит от имени бывшего владельца) - картина небольшого формата (17,5 x 18 см), чуть меньше листа ученической тетради, решена в форме тондо. Интересно, что Рафаэль начинает с таких почти миниатюрных вещей ("Мадонна Конестабиле" - не исключение; близки к ней по размеру "Сон рыцаря" - Лондон, Национальная галерея; "Три грации" - Шантильи, Музей Конде и др.), а ведь именно Рафаэлю предстояло стать одним из основоположников монументального стиля римской школы живописи.

Традиционная тема трактована очень просто. Молодая мать держит на руках младенца. Взгляды Марии и Христа сосредоточены на книге. Художник приблизил группу к первому плану, а пейзаж дал как широкую панораму. В пейзаже отчетливо сказываются впечатления Рафаэля от родных мест - это Умбрия с мягкой линией холмов, спокойной гладью озер и далекими заснеженными вершинами. Тонкие стройные деревца тянутся ввысь, их не покрытые листьями ветви затейливым узором выделяются на фоне голубого неба. Весенняя пробуждающаяся природа воспринимается аккомпанементом образу мадонны, юной и чистой, как окружающий ее мир.

В этой картине Рафаэль еще следует за художниками раннего Возрождения, выписывая детали - лодку, плывущую по озеру, людей, идущих вдоль берега, какие-то строения вдали.

Картину обрамляет нарядная позолоченная рама. Ее сочный гротескный орнамент превосходно дополняет миниатюрно-тщательную живопись. Первоначально рама составляла единое целое с деревянной доской картины и, очевидно, была выполнена по рисунку самого Рафаэля.

Согласно преданию, художник написал в Перудже "Мадонну с книгой" для Альфаио ди Диаманте, завещавшего произведение своим наследникам. В XVIII веке род Альфано получил титул графов делла Стаффа. В том же столетии "Мадонна с книгой" перешла в руки родственников делла Стаффа, которые стали называться графами Конестабиле делла Стаффа. Купленная у этой семьи в 1871 году "Мадонна с книгой" прибыла в Петербург. Но во время путешествия из Италии в Россию увеличилась трещина на деревянной основе. Собрали специальную комиссию, чтобы решить вопрос, как сохранить "нового" Рафаэля, и постановили заменить дерево основы холстом. Для этой цели картину выпилили из рамы, трещины склеили так, что они практически стали незаметны. С лицевой стороны на живопись наклеили ткань и прикрепили ее к мраморной доске. С обратной стороны стали удалять дерево, и когда его слой за слоем сняли, то с оборота обнаружили первоначальный рисунок Рафаэля: младенец держал в руке гранат. Затем красочный слой укрепили на новом холсте, а с лицевой стороны смыли наклейку. Таким образом картина была переведена на холст.

Почему в процессе работы Рафаэль отказался от плода, заменив его книгой, - неизвестно. Но смысл произведения не изменился. Предмет играет у Рафаэля даже более формальную роль, чем, например, у Леонардо да Винчи в "Мадонне Бенуа". При всей композиционной близости "Мадонны Конестабиле" умбрийским образам у Рафаэля есть то гениальное

"чуть-чуть", которое позволяет ему добиться кристальной ясности образа и композиции. В поисках соответствия между кругом и заключенной в нем композицией он мягко повторяет абрис тондо в наклоне головы Марии, в линии плаща, прикрывающего левое плечо. Но, в отличие от более поздних работ мастера, плоскость первого плана остается определяющей.

В 1504 году Рафаэль переехал из родных мест во Флоренцию, где провел четыре года. Этот период стал очень важным в его жизни, так как во Флоренции молодой художник познакомился с наиболее передовым искусством своего времени и в первую очередь с искусством Леонардо, оказавшим на него заметное влияние.

Во время пребывания на берегах Арно Рафаэль написал "Святое семейство" или, как еще называют эту картину, "Мадонна с безбородым Иосифом".

Предположение, что Рафаэль выполнил картину для Гвидобальдо де Монтефельтро, основывается на словах Джорджо Вазари: "... сделал для Гвидобальдо Монтефельтро, тогдашнего капитана флорентинцев, две картины с изображением мадонны, маленькие, ио превосходные, во второй своей манере" (говоря о второй манере, Вазари имеет в виду флорентийский период).

Картина сменила на своем веку немало владельцев, пока не попала в знаменитое собрание Кроза. В составе этой коллекции она и была приобретена для Эрмитажа в 1772 году. В 1827 году ее перевели на холст.

В текстах к гравюрам с лучших вещей собрания Кроза о "Святом семействе" приводились такие сведения: "Господин Барруа весьма дешево купил сию картину, принадлежавшую Ангулемскому дому. Она хранилась в оном без особого внимания. Неискусный какой-то живописец, желая поновить ее и не умея совместить своей работы с работой творца оной, всю ее переписал снова, так что уже не было видно в ней кисти Рафаела. Но когда господин Барруа ее купил, то Вандин, очистив ее от посторонней работы, возвратил свету подлинное ее письмо, которое вместо повреждения стало гораздо свежее; наложенные на нее краски неискusstного живописца послужили ей покрывкой и сохранили ее от вредных воздействий воздуха".

Эта история послужила поводом для создания А. С. Пушкиным стихотворения "Возрождение":

Художник-варвар кистью сонной  
Картину гения чернит  
И свой рисунок незаконный  
Над ней бессмысленно чертит.  
Но краски чуждые с летами  
Спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
Выходит с прежней красотой.

Интереснейшие результаты были получены при исследовании "Святого семейства" в физико-рентгеновской лаборатории Эрмитажа. Снимок, сделанный в инфракрасных лучах, позволил увидеть первоначальный рисунок, выполненный методом, который в России называли припорохом. Художник иглой прокалывал контуры подготовительного рисунка на листе, затем его накладывали на загрунтованную основу будущего произведения - холст или дерево - и притирали углем или краской. Вещество, попадая в отверстия, оставляло на грунте контуры рисунка.

Невидимый для простого глаза рисунок "Святого семейства" тонок и выразителен. Кроме того, отчетливо заметны авторские исправления, - например, изменены очертания пальцев св. Иосифа, сначала более удлиненных, его лицо сильнее индивидуализировано, он почти лыс, переделана форма уха и т. д.

Обнаруженный в инфракрасных лучах превосходный рисунок служит неоспоримым доказательством принадлежности "Святого семейства" кисти Рафаэля, в чем иногда высказывалось сомнение, объясняемое не очень удачными старыми реставрациями.

По сравнению с "Мадонной Конестабиле", "Мадонна с безбородым Иосифом" решена монументально. Композиция выглядит до элементарности простой, но простота обманчива, за ней кроется строгая продуманность и выверенность каждой части произведения.

Прическа мадонны - ее волосы заплетены в косы, - зеленоватый шарф и другие бытовые детали не снижают впечатления величественности и торжественности сцены.

Мадонна - типично рафаэлевский образ. Впоследствии художник напишет в письме к известному гуманисту графу Кастильоне: "... для того, чтобы мне написать красавицу, мне надо видеть много красавиц... Но ввиду недостатка в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей". Эти слова довольно четко определяют одну из характерных черт искусства мастеров Высокого Возрождения - не просто слепое копирование природы, а обобщение и типизация увиденного.

"Святое семейство" - картина проникновенная и возвышенно печальная. Фигуры изображены на фоне степы, но справа в проеме полукруглой арки виден спокойный пейзаж, создающий удивительное впечатление глубины пространства. Если в других, близких по стилю и по времени создания, картинах Рафаэля младенец дан в живом и резком движении ("Орлеанская мадонна" - Шантильи, Музей Конде; "Мадонна Бриджуотер" и "Мадонна с пальмой", обе - Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), то в эрмитажном произведении он мягко прильнул к груди матери, задумчиво прижимающей его к себе, по глаза поднимает к св. Иосифу, отвечающему ему спокойным добрым взглядом. Рука Марии не то собиралась коснуться ребенка, не то только что дотрагивалась до него. Однако вряд ли художник думал о большой эмоциональной выразительности жеста. Мягкий абрис руки находит продолжение в закругленных линиях тела младенца, в скрещенных руках Иосифа. Рафаэль избегает острых углов, резкого пересечения линий: "в результате плавных контуров, переключки цветовых пятен, расположения фигур на фоне степы, чуть оживленной пилястрами, и рождается впечатление гармонии, величия, простоты, присущее произведениям Рафаэля. В них он как бы концентрирует лучшие человеческие качества, создает новое понятие красоты, типичный идеал эпохи Ренессанса, мастер очищает свои образы от всего будничного, прозаического, возводя их на пьедестал совершенства.

Рафаэль - художник сложный. На протяжении многих столетий авторитет его был непререкаем, его живопись считалась едва ли не высшим достижением европейского искусства. В XX веке, пережившем две мировые войны, Рафаэль многим кажется чересчур холодным и спокойным. Но стремление к гармонии, которую никто не выразил с таким мастерством, как Рафаэль, к человечности и совершенству пробуждает неослабеваемый интерес к творчеству художника и в наши дни.

В Эрмитаже нет подлинников римского периода творчества Рафаэля - высшего этапа деятельности мастера, начавшегося с 1508 года, когда он переехал из Флоренции в Рим, и продолжавшегося вплоть до его смерти.

В Риме мастером были созданы такие программные произведения, как росписи в парадных залах Ватиканского дворца, "Сикстинская мадонна" и другие.

Отчасти представление о деятельности Рафаэля в Вечном городе может дать копия с ватиканской галереи, так называемых Лоджий Рафаэля\*, расписанных по замыслу великого урбинца его учениками в 1518-1519 годах.

*\* (Лоджии - галерея, открытая с одной стороны арочными проемами,- была воспроизведена в 80-х годах XVIII века архитектором Кваренги, строившим Эрмитажный театр. Группа художников под руководством Х. Унтербергера скопировала в Риме в галерее Ватиканского дворца фрески на холсты, затем в Петербурге их вмонтировали в стены. Рельефы, имеющиеся в Ватикане, переданы средствами живописи.)*

Копия ни в коей мере не заменяет оригинал, и все-таки она имеет большое значение как единственное воспроизведение интерьера эпохи Возрождения в стенах Эрмитажа.

Решение галереи, построенной архитектором Браманте в Риме, определяет ритмичное чередование арок, делящих галерею на тринадцать частей; каждая из них завершается крестовокупольным сводом, в котором, в свою очередь, располагаются четыре сюжетные композиции. Они включены в орнаментальное обрамление. Картины на потолке получили название "Библии Рафаэля". Художник остановился на пятидесяти двух важнейших библейских сюжетах, начиная с момента отделения богом света от тьмы, кончая тайной вечерей.

Основное впечатление, получаемое зрителем от лоджий, - гармоническая ясность всего сооружения; конструкция галереи прослеживается в соотношении несущих и несомых частей. Живопись строго согласована с архитектурным замыслом.

В декоре Рафаэль создал свободную вариацию на тему античных росписей, так называемых гротесков. Подобный орнамент получил распространение после того, как в конце XV века в Риме были найдены развалины "Золотого дома", постройки времен императора Нерона, которая сгорела в 64 году. Обнаруженные руины "Золотого дома" стали называть из-за сходства с пещерами - гротами и, соответственно, орнамент, их украшавший, - гротесками.

Вазари дал гротескам такое определение: "Гротесками называется разновидность живописи, вольная и потешная, коей древние украшали простенки, где в некоторых местах ничего другого не подходило, кроме парящих в воздухе предметов, и потому они там изображали всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы и фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил: они вешали на тончайшую нить груз, которого она не может выдержать, приделывали лошади ноги в виде листьев, а человеку журавлиные ноги, и без конца всякие другие забавные затеи, а тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, тот и считался достойнейшим. Позднее в них был порядок, и их стали очень красиво выводить на фризах и филанках, причем лепные чередовались с живописными".



Лоджии Рафаэля. Эрмитаж

Гротескный орнамент получил в Италии очень широкое распространение, особенно после работы Рафаэля в Ватикане.

С необыкновенным изяществом, с истинно ренессансной свободой, с богатейшей фантазией Рафаэль соединяет античных богов, сатиров, нимф с мотивами, взятыми из

живой природы, вводит целые пейзажи, создает гирлянды из овощей, фруктов, цветов, музыкальных инструментов. Росписи тянутся по плоскости пилястров, послушно вторят легко круглящемуся потолку, то открывающемуся балюстрадой в голубое (живописное) небо, то уподобляющемуся нарядной мозаике.

Вот среди листьев - фантастических и реальных - скачут белки, скользят ящерицы, пробираются мыши, ползут жуки, и каждый раз художник избегает симметрии, придавая животным разное движение, размещая на веточках разное количество листьев, сменяя одну форму другой. Ни один из мотивов не повторяется точно, можно без усталости рассматривать одну деталь за другой, все время открывая для себя что-то новое.

В росписях Лоджий по-своему философски осмысливается мир, в лаконичной и концентрированной форме передается его красота и многообразие. Размеры галереи прекрасно соотнесены с фигурой человека. Нарядная, просторная, напоенная воздухом и светом, галерея - истинное детище ренессансной архитектуры и живописи. Человек, по мысли художника, должен осознавать себя центром мира, светлого и ясного, а его ум без труда постигать законы мироздания.

О деятельности Рафаэля и его учеников в Риме можно судить также по девяти фрескам, находящимся в Эрмитаже.

Большинство из них происходят из виллы Палатина, по преданию, принадлежавшей самому Рафаэлю. Затем вилла побывала в руках разных владельцев, пока не стала собственностью сестерсалезианок, приспособивших ее под монастырь. Однако светский характер росписей - они посвящены истории богини Любви, Венере, - совершенно не подходил для нового назначения здания, и монахини, по словам тогдашнего директора Эрмитажа Геденова, "возмущенные вольностью сюжетов, в 1856 году скорее подарили, чем продали фрески маркизу Кампана, который поспешил перевести живопись на холст".

Перевод на холст и последующие не слишком удачные реставрации привели к тому, что уже при поступлении в Эрмитаж в 1861 году фрески были в очень плохой сохранности.

В результате реставрации, проведенной в музее в последние годы, живопись укрепили, но вернуть ей первоначальную свежесть уже невозможно.

Пять фресок повторяют в увеличенном масштабе прелестные росписи, созданные Рафаэлем и его учениками в 1516 году в стуффете (ванной комнате) кардинала Бибиены в Ватикане.

Для эпохи, стремившейся помирить язычество с христианством, показательным, что духовное лицо заказывает художнику росписи с изображением богов Олимпа.

В вилле Палатина повторения композиций стуффеты приобрели новое звучание, и не только из-за больших размеров, но и потому, что на вилле они украшали портик, а не замкнутое помещение, и тем самым были связаны с открытым окружающим пространством.

Античность воспринята художником как золотой век человечества. Мир, предстающий в росписях, величественно прекрасен и гармоничен, а его обитатели, любя и страдая, не утрачивают при этом своего физического и духовного совершенства.



Школа Рафаэля. Венера, раненная Амуром

Сюжеты ряда сцен навеяны очень знаменитыми в то время "Метаморфозами" римского поэта I века Овидия. Один из эпизодов воспроизводит момент, когда Амур, целуя свою мать Венеру, случайно ранил ее в грудь острием стрелы, возбуждившей в ней любовь к Адонису.

Мать как-то раз целовал мальчуган, опоясанный тулом,  
И выступавшей стрелой ей нечаянно грудь поцарапал.

Ранена, сына рукой отстранила богиня...

Нагая богиня сидит под деревом, дотрагиваясь до раненой груди, около нее стоит Амур. Красота человеческого тела для Рафаэля, как и для древних, находится в полном соответствии с красотой внутренней. Каждое время имеет свой идеал. Если в этом плане сопоставить представления кватроченто и чинквеченто, то можно воспользоваться сравнением бутона с распустившимся цветком. Рафаэль, полностью выразивший в искусстве эстетические нормы эпохи, отдавал предпочтение формам тела, достигшим полного расцвета и ничего общего не имеющим с угловатой, порой хрупкой наготой фигур в живописи XV века.

В "Венере, надевающей сандалию" основной темой фрески становится плавный жест богини, грациозный и сильный одновременно. Движение не утрачивает мягкости даже тогда, когда призвано быть стремительным, например, в сцене "Венера с Амуром на дельфинах", где богиня и ее сын мчатся по морскому простору на дельфинах. Потом вновь наступает успокоение: в другой фреске, "Венера и Адонис", богиня, утомленная охотой, отдыхает со своим возлюбленным, "прислонившись к нему, на груди головою покоясь".

Не случайно по поводу палатинских фресок в одном из сочинений XIX века было сказано: "Красивы, словно помпеянская живопись".

Действительно, в росписях, задуманных Рафаэлем и осуществленных его учениками, уловлены столь свойственные античности упоение жизнью и восхищение красотой человека.

Несмотря на плохую сохранность, фрески расширяют наше представление о монументально-декоративном искусстве Высокого Возрождения.

# Майолика

В эпоху Ренессанса очень высокого расцвета достигло прикладное искусство, проникнутое теми же идеями, что и изобразительное.

Уже говорилось о том, что менялся быт - он стал более комфортабельным, интимным и утонченным, по сравнению со средневековым. Владелец феодального замка и обладатель ренессансного дворца или дома чувствовали и вели себя в своих жилищах по-разному. Стремясь удовлетворить потребности эпохи с присущим ей гуманистическим духом, прикладное искусство делается подчеркнуто светским. Некоторые его отрасли обязаны своим рождением Ренессансу: так, например, кружево появляется именно в это время. О стекле или майолике как о произведениях искусства можно говорить только в связи со становлением и расцветом Возрождения. Мы не имеем образцов средневековой майолики, хотя, конечно, изготовление вещей из обожженной глины, известное со времен глубокой древности, не могло не существовать в тот период.

На майолике стоит остановиться подробнее не только потому, что коллекция ее велика (в Эрмитаже хранится около 500 экспонатов), знаменита и превосходна по качеству, но и потому, что именно майолика наглядно позволяет проследить особенности времени, отчетливо отразившиеся в этих небольших предметах.

В технике майолики предметы изготавливаются следующим образом: обожженная глина покрывается непрозрачной глазурью и уже по глазури расписывается. Во время вторичного обжига поверхность приобретает нарядный блеск, так как глазурь сплавляется с краской.

Первые робкие шаги на пути становления майолика проделала в конце XIV - начале XV века. Большое влияние на нее оказала испано-мавританская керамика. Однако ни формы предметов, ни орнамент еще по-настоящему не сложились.

К числу наиболее ранних изделий из майолики в собрании Эрмитажа относится аптечный сосуд с изображением орла, датируемый второй четвертью XV столетия. При больших монастырях часто создавались лечебницы с аптеками. Аптеки, в которых принимали и больных, обставлялись, как правило, достаточно парадно, в первую очередь - за счет сосудов из глазурованной глины.

Эрмитажная ваза с орлом относится к так называемому синему семейству: по белому фону с двух сторон повторен орел с распростертыми крыльями среди стилизованных листьев дуба. И птицы, и растения выполнены очень свободно, текучими мазками синей краски. Именно эта живописная манера придает приземистому сосуду, чем-то напоминающему архаические античные изделия, своеобразную привлекательность. Мастер хорошо чувствует особенность грубоватого материала, каким в сущности и является глина, добиваясь одновременно и монументальности формы, и декоративного эффекта росписи.

Благодаря тому, что на плоских высоко посаженных ручках сосуда изображен костыль - эмблема флорентийского госпиталя Санта Мария Нуова, - мы точно можем судить и о месте изготовления вазы, и о ее принадлежности.

Широкое распространение получила аптечная посуда цилиндрической формы, так называемые альбарелли (баночки). Они делались без крышек (вместо них использовался

пергамент или ткань) и предназначались для хранения мазей, притираний, сиропов, целебных трав. Часто на лицевой стороне помещалась бандероль с надписью-названием содержимого, например: "масло горького миндаля", "пластырь из лавровых ягод", "сироп из девяти настоев фиалок", "простой сироп из щавеля".

В Фаэнце (от названия этого центра происходит слово "фаянс"), где производство майолики развивается раньше, чем в других местах, был изготовлен аптечный сосуд, украшенный тремя поясами орнамента. Простая цилиндрическая форма альбарелло, без сомнения, восходит к древним формам, возможно, заимствованным с Востока.

Интересующий нас сосуд полихромен: наряду с привычным синим цветом введен зеленый, красновато-коричневый, оранжевый. При том, что во всех трех частях узоры совершенно разные - мелкие побеги с листьями и ягодами наверху, абстрактный орнамент в центре, сильно стилизованные крупные растения внизу - сосуд этот в целом так органичен, что кажется созданным на едином дыхании богатой творческой фантазии мастера.

Светлым гедонистическим характером отличается блюдо с погрудным изображением мужчины, тоже изготовленное в Фаэнце в конце XV столетия. Невольно приходит мысль, что этот молодой человек уже хорошо знаком нам по живописи кватроченто: сколько раз такой тонкий профиль встречается в произведениях почти всех мастеров XV века! В линейно-графической манере мастер прорабатывает белокурые волосы, аккуратными кудрями спускающиеся из-под белой шапочки. На ней надпись по-итальянски: "Да здравствует любовь", вторая надпись - на бандероли в правой части блюда: "Любовь меня несет". Профиль юноши помещен на белом фоне, усеянном маленькими темными трилистниками. По краю светлого поля проходит голубая полоса, и весь этот фон по своим очертаниям как бы повторяет абрис фигуры. По борту блюда располагается крупный стилизованный растительный орнамент, устойчиво замыкающий и изображение, и мелкий узор внутри самого блюда.

Можно предположить, что блюдо, снабженное наивно-страстными словами, было сделано в качестве подарка даме сердца.

В таком центре, как Кастель Дуранте, изготавливались плоские чаши и блюда совершенно особого назначения, получившие название "тарелки влюбленных". В центре тарелки помещалось погрудное женское изображение, бандероль, выходящая по фону, украшалась именем дамы, чаще всего с прилагательным *bella* (прекрасная). Иногда вместе с девушкой мы видим и ее избранника.

В Эрмитаже хранится несколько тарелок и чаш из подобной свадебной серии. Одна из них на обороте снабжена датой - 1537 - и тремя буквами - M. G° N (возможно, подпись мастера). Даму звали Камилла, о чем свидетельствует надпись на бандероли: *Camilla bella* (Камилла прекрасная). В подобных случаях не приходится говорить о портретном сходстве, так как ценность предмета, подносимого в дар невесте, заключалась прежде всего в том, что на чаше или тарелке стояло имя девушки. Не удивительно, что женские лица часто напоминают друг друга, хотя в отдельных случаях индивидуальные черты все-таки отмечались мастером: цвет волос, глаз, прическа.

Кастель Дуранте - центр майолики, где в начале XVI века развилось новое направление, получившее затем широкое распространение и в других городах Италии. Орнамента уступила место многофигурным композициям, часто базировавшимся на гравюрах итальянских или иноземных художников. Кастель Дуранте в первую очередь связано с

именем крупнейшего мастера **Николо Пеллипаро**, который затем работал в Урбино, где он стал называться Николо д'Урбино.

Эрмитажу принадлежит роскошное блюдо из сервиза, выполненного Николо для мантуанского герцога Франческо Гонзаго и его жены, знаменитой Изабеллы д'Эсте, широко покровительствовавшей художникам и действительно любившей искусство. Ее портретировал Леонардо да Винчи.

На дне эрмитажного блюда два амура держат герб четы ман-туанских герцогов, внизу на щитке девиз д'Эсте: "Ни надежды, ни страха". Круглое поле с гербовым щитом отделено от бордюра светло-серым кольцом с тончайшим, как кружево, белым узором. Сочным контрастом к этому декору выступает бордюр. На нем сцена "Похищение Елены" с гравюры Марко Раймонди и Марко Денте, в свою очередь сделанной с одноименной композиции Рафаэля. Пеллипаро отказался от прямоугольного формата, вписав сцену в форму круга, более органичную для предмета. Блюдо насыщено цветом, особый декоративный эффект придает ему глубокая синева моря с кораблями.

Тарелки и блюда ставились, как правило, па открытых полках буфета или специальных горках отвесно, что облегчало решение композиций, которые становились все более многофигурными и красочными.

К числу четырех известных подписных работ Пеллипаро в Эрмитаже относится чаша с изображением короля па троне. На ее обороте - монограмма мастера и дата - 1521. Судя по надписям на цоколе колонн, - "надежда моя на бога" и "господи, помни обо мне" - речь идет о персонаже христианских легенд, но образ короля и архитектура навеяны античным искусством. В основе композиции вновь лежит гравюра - "Сидящий Сатурн" Класа Алларта.

Античность волновала воображение мастеров, работавших в области прикладного искусства, не меньше, чем ведущих скульпторов и живописцев Италии. Это видно по широкому распространению в майолике античных сюжетов и декора. Излюбленным мотивом орнаментики становятся гротески.

Мастерски использован гротеск в небольшой белой с синим узором тарелке. Центральная ось состоит из черепа козла, вазы и маски; симметрично по отношению к ней, справа и, слева, как цветы на ветке, вырастают легкие и динамичные по очертанию сказочные животные и птицы. Орнамент этой тарелки представляет декоративный тип, получивший название а *candelieri*, т. е. "наподобие канделябра". Действительно, узор напоминает конструкцию подсвечника с несколькими рожками. Тарелка вышла из мастерской города Дерута.

Особенностью создаваемой здесь майолики было применение люстра\* для повышения декоративности изделия. Стоит подойти к витрине с вещами дерутского производства в послеобеденный час, когда зал начинает заливать солнце, чтобы посмотреть, как играет и переливается перламутровая золотистая поверхность предметов, как она отликает всеми цветами радуги.

\* (Люстр - тончайшая пленка, наносившаяся на обожженную глазурь уже готового предмета и придававшая ему специфический металлический или перламутровый блеск.)

К числу подобных вещей относится и блюдо со сценой "Стигматизация св. Франциска". Дерута находится недалеко от Ассизи - города, с которым, согласно легенде, связана

деятельность св. Франциска. Паломники, проходившие через Деруту в Ассизи, охотно покупали вещи, напоминавшие о культе Франциска. Судя по тому, как часто встречается сцена стигматизации святого, этот сюжет пользовался большой популярностью. Легенда рассказывает, что св. Франциск молился горячо и усердно, и за это небо наградило его стигматами: на теле святого появились раны на тех местах, что и у Христа при пригвождении к кресту.

Сцену стигматизации на блюде замыкает бордюр, сочетающий в своих пределах орнамент трех видов. Борт блюда настолько широк, что если он и не подавляет фигурную композицию, то, по крайней мере, почти равнозначен ей.

В отличие от орнамента типа а candelieri разбивка на сегменты, как на этом блюде, называется а quartieri\*.

\* (От итальянского *quarto* - четверть, четвертая часть (хотя сегментов может быть значительно больше, чем четыре).)

Изделия, покрытые люстром, ценились высоко, а рецепт его изготовления мастера держали в секрете.

Большая редкость в майолике - отражение современной эпохе Возрождения событий. В собрании Эрмитажа хранится холодильник, на дне которого представлен исторический эпизод - переход Карла V через Эльбу перед битвой при Мюльбурге. 24 апреля 1547 года Карл V разбил немецких протестантов в сражении при Мюльбурге. Католическая Европа расценивала эту победу как великое деяние во имя истинной веры. Один из очевидцев, описывая событие, вспоминал, что император, перефразируя слова Цезаря "пришел, увидел, победил", сказал: "пришел, увидел, и бог победил". Победа при Мюльбурге отразилась в произведениях искусства разных жанров и видов (Тициан, например, написал свой знаменитый парадный портрет "Карл V при Мюльбурге", 1548, - Мадрид, Прадо. В нем Карл представлен рыцарем, наделенным неукротимой волей к победе).

Внутри большого трехлопастного холодильника с ножкой в виде звериных лап изображен момент переправы войск императора через Эльбу. Задача расположить многофигурную сцену на неровной вогнутой поверхности с очертаниями неправильной формы, конечно, довольно сложная. Мастер постарался облегчить ее тем, что фигуры в основном сдвинул к краям, а большую часть пространства занял стилизованными завитками речных волн.

В основе композиции - вновь гравюра. Ее автор - Энео Вико, в свою очередь, использовал картину нидерландца Яна Вермейена. Наверху центральной лопасти холодильника находится герб урбинского герцога Гвидобальдо II и знак ордена Золотого руна. Гвидобальдо был награжден этим орденом в 1556 году, так что холодильник и другие предметы с гербом урбинского герцога (очевидно, они составляли большой парадный сервиз) были сделаны уже после названной даты.

Особенностью урбинской майолики, как об этом можно судить на примере холодильника, было изготовление предметов, украшенных исключительно многофигурными композициями. Орнамент, игравший столь заметную роль в других центрах, практически отсутствует в урбинских изделиях на всем протяжении первой половины XVI столетия. Зато именно здесь мы встречаемся с откликом на современные события, и холодильник, принадлежавший Гвидобальдо II, не составляет исключения. Иногда художники в подобных случаях прибегали к привычной форме иносказания.

В 1534 году крупнейший мастер майоличного дела, работавший в Урбино, - Франческо Авелли, по прозвищу Ксанто, исполнил тарелку с аллегорической сценой, которую трудно было бы расшифровать, если бы на обороте не содержалась пояснительная надпись.

На фоне римских зданий представлена группа обнаженных женщин, одна из них лежит па ложе, плавающим по реке, и, отталкивая это ложе ногой, воин, стоящий па берегу, замахивается па женщину мечом. "Развратный Рим, рассеченный пополам добрым Карлом V" - начертано па обороте тарелки синей краской. Таким образом, в причудливой форме дается намек па разгром Рима Карлом V в 1527 году, когда некоторые сторонники императора надеялись на то, что он уничтожит папство, то есть "развратный Рим".

В том же 1534 году Ксанто создал еще одну тарелку с не менее сложной аллегорией. В центре на тропе сидит полуобнаженная женщина, опираясь одной рукой па красную линию - символ Флоренции - и держа в другой сломанное копьё. В левой части группа из трех человек жестаи выражает ужас по поводу происходящего. В правой - воин, обнаживший меч, чтобы поразить женщину. У его ног - ключи, атрибуты папской власти. Вновь надпись па обороте помогает понять смысл иносказания: "Собственным сыном своим Флоренция оскорблена". Речь идет о предательстве, совершенном флорентийским военачальником Малатеста Бальоне, которому город был отчасти "обязан" своим падением в 1530 году. О героической обороне Флоренции и ее сдаче войскам Карла V и папы Климента VII мы еще вспомним в связи с работой Микеланджело над гробницей Медичи.

Блюдо "Предательство Малатесты Бальоне" интересно не только откликом на волновавшие итальянцев проблемы и события, но оно одновременно позволяет познакомиться с приемами мастера: одни и те же фигуры он повторяет в разном контексте неоднократно. Так, фигура Малатесты на этом блюде идентична Полифему на тарелке, подписной и датированной 1540 годом, а мужчина и женщина повторены в сцене "Смерть Клеопатры", тоже подписной и датированной работе мастера.

Искусство майолики расцветает вместе с Возрождением и фактически с ним умирает. Это не значит, конечно, что майоличное производство исчезает, многие центры его функционируют и в последующие века, но ренессансный стиль изживает себя к концу XVI века, что хорошо видно в ряде изделий из собрания Эрмитажа.

Очень эффектно выглядит кувшин с крупным цветочным орнаментом, нанесенным золотом и красной краской по коричневато черной глазури. Время его изготовления - конец XVI - начало XVII столетия; место, очевидно, - Венеция, склонная к восточной пышности, являющейся и характерной чертой этого антиклизированного сосуда. Но при всей красоте предмета надо отметить важную особенность: мастер утрачивает свойство материала. Грубоватый по своей природе черепок уподобляется драгоценной поверхности, теряет свои основные качества. Там, где происходит нечто подобное, вырождается стиль.

В этом же отношении показательна большая ваза с многофигурной росписью, сложными по форме ручками и гротескным орнаментом одновременно. Ваза перегружена, гротеск становится сухим и измельченным, мало согласуется с дробными формами сосуда, на горловине которого мастер имитирует драгоценный камень.

В целом же гуманистический дух Возрождения - увлечение античностью, яркое, полное восприятие жизни - с не меньшей силой, чем в станковой живописи, проявился в майолике.

# Венецианское стекло

Прилагательное "венецианское" стало по отношению к слову стекло и определением места производства и синонимом высокого художественного качества.

Еще в период крестовых походов Венеция стремилась монополизировать производство стекла, предвидя, каким источником прибыли оно может стать для республики. Уже с этого времени правительство всячески пытается не допустить вывоз сырья за границу и удерживать стеклодувов, чтобы сохранить в тайне их производственные секреты.

Мастерам под страхом смерти запрещалось уезжать в другие места, что ярко подтверждается законом, изданным в середине XV века:

*"Если какой-нибудь рабочий или мастер перенесет свое искусство из Венеции в другие места к ущербу республики, ему будет послан приказ вернуться.*

*Если он не повинется, будут заключены в тюрьму лица наиболее ему близкие, чтобы принудить его к повиновению.*

*Если он повинется, прошлое ему будет прощено и ему будет устроена мастерская в Венеции.*

*Если несмотря на заключение в тюрьму его родственников он будет упорствовать в желании остаться на чужбине, за ним вслед будет отправлен агент, которому будет поручено убить его. После его смерти его родные будут выпущены из тюрьмы".*



Бернардино Луини. Св. Екатерина



Рафаэль. Мадонна Конестабиле



Рафаэль. Святое семейство



Аптечный сосуд с изображением орла. Флоренция, XV в.



Холодильник с изображением сцены 'Переход Карла V через Эльбу'. Урбино, XVI в.



Блюдо с погрудным изображением мужчины. Фаянса, конец XV в.



Свадебное тарелка. Кастель Дуранте, 1537 г.



Николо Пеллипаро. Блюдо с изображением 'Похищения Елены'

С конца XIII века стеклопроизводство переносится на остров Мурано. Это было сделано, во-первых, в целях пожарной безопасности, во-вторых, чтобы еще бдительнее следить за мастерами.

Наиболее ранние дошедшие до нас сосуды из стекла датируются серединой XV века. В Эрмитаже - это кубок из фиолетового стекла, украшенный золотыми листиками и густыми капельками эмали между ними. По форме он повторяет средневековый серебряный бокал. Близок к нему по орнаменту и синий непрозрачный кувшин с характерным чешуйчатым орнаментом и эмалевыми каплями.

Подлинно классический расцвет венецианское стекло переживает начиная с 30-х годов XVI века. В этих хрупких предметах роскоши, к обладанию которыми стремится вся Европа, торжествует истинно ренессансный стиль.

Разнообразие форм и разновидностей стекла становится бесконечным. Во второй половине чинквеченто появляется тонкое и бесцветное стекло, пленявшее прозрачностью и ценившееся очень высоко. Именно из такого стекла изготовлена дарохранительница в

виде бокала, предназначенная для какого-то предмета, имевшего отношение к культуре святой Варвары. Об этом свидетельствует надпись в нижней части: "Реликвия святой Варвары девы". Прозрачное стекло, словно пышной рамой, оттенено сверху и снизу бордюром, состоящим из золотых полос, листьев и цветных бусинок. Дарохранительница высится на ножке, густо покрытой позолотой.

Широким спросом пользовалось молочное стекло, напоминавшее по виду китайский фарфор, секрет изготовления которого в то время еще не был известен в Европе. Примером такого стекла в Эрмитаже служат флакончик для красящей волосы жидкости и горшочек для косметики. На флакончике в круглом медальоне изображены двое беседующих юношей; на горшочке - символ Христа: агнец в нимбе со знаменем, которое он забавно придерживает копытцем передней ножки. Однако религиозные сюжеты и символы встречаются в венецианском стекле крайне редко.

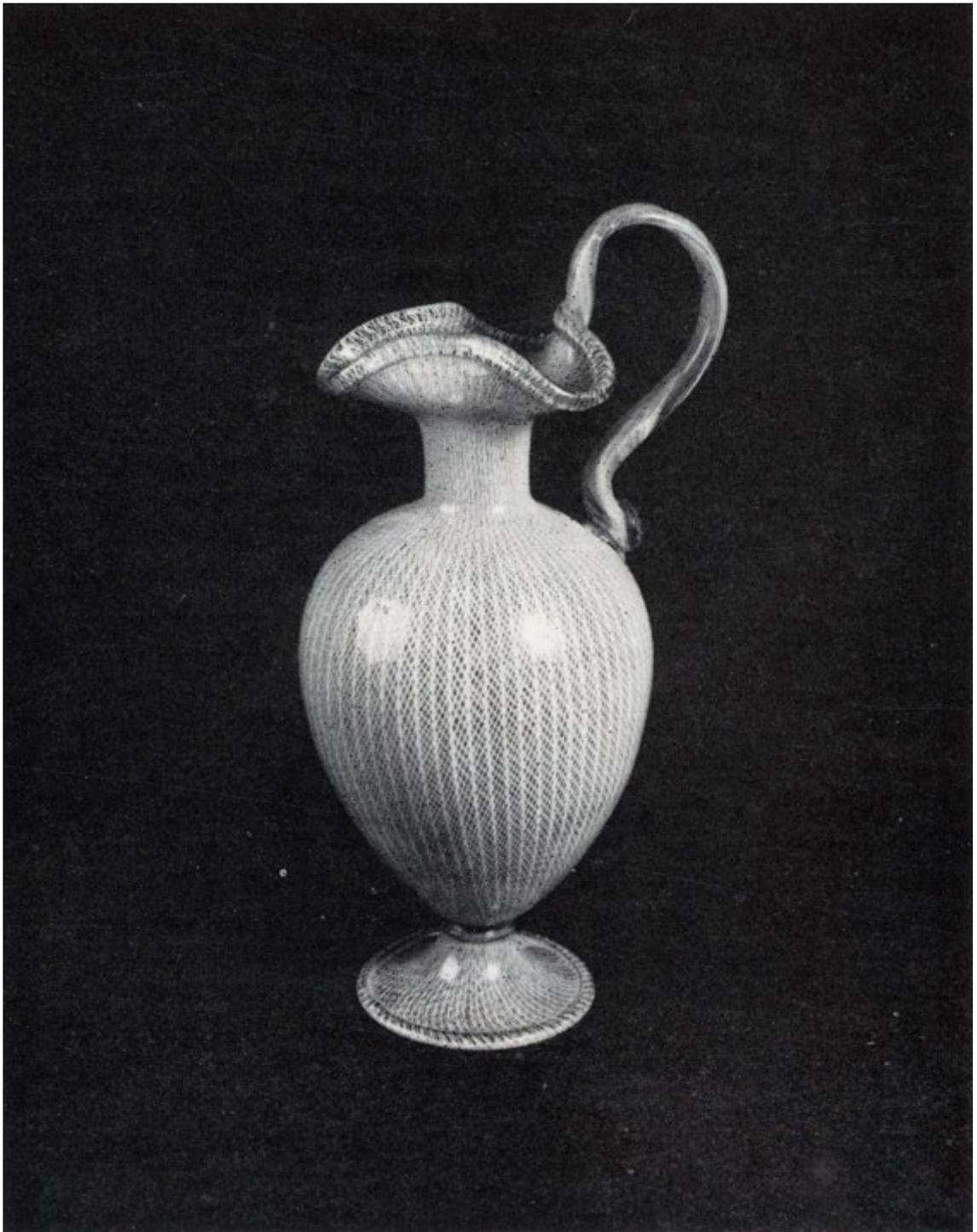
Большую группу составляют завораживающие красотой форм и узоров изделия из филигранного стекла. Они украшены стеклянными нитями - чаще всего белыми или молочными, - введенными непосредственно в основную массу. Разнообразное сплетение нитей, воздушностью и легкостью напоминающее кружево, создает удивительный эффект, при этом не лишая предмет его прозрачности. Особенно изящны яйцевидные кувшины с элегантно изогнутыми ручками и горлышком, раскрывающимся наподобие цветка.

В XVI веке был изобретен так называемый кракелаж. Еще жидкое стекло погружали в холодную воду, отчего оно снаружи трескалось, но трещины не проникали внутрь массы, сохранявшей высокую температуру. Образованные таким способом искусственные трещины на поверхности стекла превращались в его украшение. Такова низкая широкая вазочка с ручками в виде морских коньков (даже в таких деталях Венеция напоминала о себе, как о владычице морей. Коньки встречаются нередко, иногда в виде ручек, иногда служат подставкой, на которой укреплен кубок).

Кризис Возрождения стал одновременно и концом господства венецианского стекла на европейском рынке. К началу XVII века Венеция окончательно утрачивает монополию в области стекольного производства. В этот период в моду входит богемское стекло (так называемый богемский хрусталь). Но на протяжении двух столетий вся Европа восхищалась изделиями муранских стеклодувов. Это чувство прекрасно выразил один немецкий монах, побывавший на Мурано в 1484 году: "Поистине нигде на свете нельзя найти столь изумительных стеклянных изделий, как те, которые в Мурано выделываются каждый день, и нигде вы не найдете мастеров, умеющих из столь хрупкого материала изготавливать вазы такой поразительной красоты форм, которая их ставит значительно выше золотых и серебряных сосудов и даже тех, которые украшены драгоценными камнями".

В эпоху Возрождения, до XVII века, когда пальма первенства перешла к Парижу, Венеция была европейской законодательницей и в области моды. В новелле "Бьянка Капелло" писателя XVI века Челио Малеспини дама демонстрирует свои богатства Бьянке: она "...открыла ящик стола и достала оттуда несколько драгоценностей замечательной красоты, которые одну за другой Бьянка стала рассматривать с восхищением. Затем маркиза Мондрагоне сказала ей: "Теперь я покажу вам некоторые платья, которые, мне кажется, сделаны по венецианской моде".

Венеция вывозила в другие страны ткани, стекло, кружева.



Кувшин из филигранного стекла. Венеция, XVI в.

# Портрет

Представление о центральном положении человека во вселенной нашло отражение в новом развитии такого жанра, как портрет. По существу, уже в картинах XV столетия содержатся в зародыше будущие жанры - бытовая сцена, пейзаж, натюрморт. Но ни один из них не получил самостоятельного развития, так как они занимали второстепенное место по отношению к человеку, главенствующему в окружающей среде. По этой же причине как раз портрету уделялось огромное внимание. В средние века мысль о ничтожестве и бренности человеческой личности препятствовала развитию портрета. И лишь эпоха Возрождения, познавшая ценность неповторимого и индивидуального, заново вызвала к жизни этот жанр, ориентируясь на античные образцы. Толчком к развитию портрета послужили римские медали, отсюда - профильные повороты модели у большинства мастеров кватроченто. Портрет в этот период создавался в самых различных видах искусства - в живописи и скульптуре; он был монументальным и камерным - от конной статуи, поставленной в честь полководца, до скромной миниатюры или медали.

В собрании Эрмитажа о кватрочентистских портретах можно судить только по бюсту флорентинца, терракоте, которую связывают с именем **Бенедетто да Майано** (1417-1497). Скульптор слишком увлекся передачей каждого завитка волос, каждой складки одежды, каждой чертой художавого лица немолодого мужчины, утратив за этой мелочностью цельность характеристики.

Наиболее ранний по времени живописный ренессансный портрет в коллекции Эрмитажа, выполненный Лоренцо Коста (1460-1535), датируется уже началом XVI столетия. Создан он не без влияния Рафаэля. Более того, под именем великого урбинца, правда, с вопросом, он экспонировался на выставке "Старые годы" в 1908 году. Но уже тогда эта атрибуция была отвергнута крупнейшими исследователями итальянского искусства, в частности, Э. Липгартом. В настоящее время автором портрета числится феррарский художник Лоренцо Коста, с 1506 года исполнявший роль придворного живописца при мантуанской герцогине Изабелле д'Эсте.

Именно феррарским портретам свойственны строгая сдержанность композиции и лаконичная выразительность характеристики. Молодая женщина изображена на нейтральном фоне, на ней темно-красное платье с черной отделкой у выреза и на рукавах, на которых сквозь разрезы белыми буфами выступает ткань. Украшениями служат тонкая цепочка на шее и подвески, прикрепленные к плечам. Волосы, гладко зачесанные па пробор, убраны в сетку и спускаются на плечи.

Лицо и фигура выписаны суховато и четко, но именно в такой манере, которая как нельзя лучше выражает сдержанный и в то же время сильный характер молодой женщины, есть своя прелесть - прелесть лаконизма и простоты.

Существует предположение, однако не подтвержденное вескими доказательствами, что моделью для художника послужила Эмилия Пиа (1471-1528), получившая прекрасное образование и входившая в общество гуманистов, окружавших урбинскую герцогиню Элизабету Гонзаго.

Портрет XVI века широко представлен в музее. В Италии повсеместно создавались работы этого жанра, проникнутые мыслью о высоком назначении человека\* .

*\* (В Эрмитаже особенно полно представлен венецианский портрет XVI в. Коллекция живописи Венеции эпохи Возрождения так богата, что дает возможность выделить венецианскую школу в отдельный раздел путеводителя.)*

В Эрмитаже находится портрет кисти крупнейшего пармского живописца **Корреджо (Антонио Аллегри, 1489-1534)**. Произведение это примечательно, так как портрет чрезвычайно редок в творчестве Корреджо. Он, как правило, не работал в этом жанре, что заставило исследователей долгое время приписывать создание женского портрета другим живописцам, в частности, Лоренцо Лотто. Однако в последние десятилетия удалось правильно расшифровать подпись художника, сделанную им на стволе дерева: Anton Laet. Мастер употребил латинское написание фамилии - Лаэт, что соответствует итальянской форме - Аллегри (веселый). Таким образом произведению вновь был возвращен подлинный автор; еще в XVIII-XIX веках оно справедливо числилось работой Корреджо. Латинизированной подписью Корреджо пользовался в молодости, между 1514 и 1518 годами. Женский портрет датируется примерно 1518 годом.

Загадочность этого прекрасного по качеству произведения всегда привлекала и волновала исследователей. Выдающийся русский художник и искусствовед А. Н. Бенуа так писал о картине в то время, когда она еще находилась в собрании Юсуповых: это "перл, которому позавидовало бы любое из европейских собраний... Кто бы ни была эта красавица, ее тонкая коварная усмешка, боковой взгляд, величавая осанка, пышный, но несколько траурный наряд, так же как и холодный, северный, безжалостно синий пейзаж позади, поражают и врезаются в память. Хотелось бы видеть в ней Лукрецию Борджиа..., а в простой серебряной чаше с непонятной греческой надписью, сосуд, в котором красавица только что приготовила отраву".

Высказывались разные предположения по поводу того, кто мог послужить моделью для художника. Одно из них сводилось к тому, что это - Джиневра Рангоне, супруга Джангалеаццо да Корреджо, скончавшегося в 1517 году. Страстная почитательница Петрарки, Джиневра сама была поэтессой, и Ариосто (1474-1533) посвятил ей строки в "Неистовом Роланде". В письме к правительнице Мантуи, Изабелле д'Эсте, свекор Джиневры дал ей такую характеристику: "Это самая прелестная девушка, какую я бы только мог пожелать в жены своему сыну, красивая и с хорошим характером".

Главный аргумент сторонников того, что на портрете представлена Джиневра Рангоне, основывается на ее принадлежности к полумонашескому францисканскому ордену. Действительно, платье с большим декольте, очень пышное и в то же время траурное (сочетание коричневого цвета с белым) свидетельствует о том, что дама - вдова. Францисканское платье и веревочный пояс (на коленях под чашей) говорят о ее причастности к религиозному братству.

Надпись внутри серебряной чаши расшифрована как отрывок из "Одиссеи" Гомера. Строки относятся к моменту, когда прекрасная Елена подает Телемаху сосуд с вином, содержащим в себе снадобье, разгоняющее печали:

Снадобье бросила быстро в вино им,  
Тонет в нем гнев и приходит забвенье всех бедствий.

Символический подтекст не исчерпывается введением в картину сосуда, призванного утолить горе. Лавр, растущий за спиной женщины, намекает на ее поэтическое дарование, а плещ, обвивающий ствол дерева, олицетворяет вечную любовь. Современники художника без труда воспринимали иносказания, объясняющие идейный замысел портрета.

В эпоху Возрождения женщина заняла новое место в обществе, на нее начинают смотреть как на человека, который может не уступать мужчине в образованности и интеллектуальном развитии. Новое отношение к женщине, продиктованное гуманистическими взглядами, отражено и в портрете Корреджо.

А. Н. Бенуа был прав, отдавая дань высоким художественным достоинствам этой работы. Ее выразительность строится на гармонии, к которой мастер приходит через контрасты: фигура очерчена плавной, свободной линией, но в пределах силуэта - динамичная игра роскошных складок одежды. Плотная темная листва зелени за спиной женщины уступает место светлой дали, морю, небу. Интенсивная холодная синева второго плана смягчается теплотой коричневого цвета в одежде.

Непринужденность позы, величавая осанка, мягкость движения рук, живость мимики, красота композиционного и колористического строя произведения делают его замечательным образцом ренессансной живописи начала XVI века.

# Феррарская школа

Роль значительного культурного центра в Северной Италии с конца XV века играла Феррара. При дворе феррарского герцога Альфонсо д'Эсте (1486-1534) работали видные мастера того времени (в 1518-1523 гг. по заказу герцога Тициан создал цикл картин на мифологические сюжеты). С 1517 года придворным художником герцога стал **Доссо Досси** (1479-1542).

Возможно, эрмитажная "Сивилла" Досси некогда украшала зал герцогского дворца. Художник одним из первых обратился к народному итальянскому типу лица, предвосхищая в этом отношении образы Караваджо. Молодая женщина, представленная в виде сивиллы, легендарной прорицательницы древности, изображена погрудно на нейтральном фоне, в руках она держит таблицу с латинской надписью. Досси, несомненно, пользовался конкретной моделью. Его сивилла - итальянка, темноволосая, большеглазая, с пухлыми губами; она заметно отличается от идеализированных персонажей современных Досси мастеров, в ней ярко подчеркнуты национальные черты.

Особенность искусства Досси сказывается и в его пристрастии к передаче материальности предметов. Почти иллюзорной тщательностью отличается воспроизведение шелка одежды, бантов, серег сивиллы.

Рентгенограмма показала, что первоначально Досси наметил на холсте другую женскую голову. В результате реставрационной расчистки картины удалось открыть правую руку с таблицей, до этого вся нижняя часть произведения была записана, что искажало первоначальный замысел художника.

Если связь живописи Досси с декором дворца феррарского герцога только предположительна, то работа Антонио Ломбарди (1448-1516) для украшения резиденции д'Эсте подтверждается документально.

В Эрмитаже хранится тридцать четыре мраморных рельефа, выполненных для Мраморной комнаты этой резиденции. В одном из писем к сестре Альфонсо I, Изабелле д'Эсте, об этом помещении говорится как о "прекраснейшей комнате, полностью сделанной из каррарского и цветного мрамора с фигурами и листьями превосходнейшей и очень красиво обработанными, украшенными вазочками и фигурами, древними и современными, из мрамора и металла".



Доссо Досси. Сивилла

Не все рельефы попали в Эрмитаж, по большая часть находится именно здесь.

Античность была источником, питавшим вдохновение скульптора. Листья аканта, медальоны, грифоны, сфинксы, птицы, тритоны, доспехи - все это взято из арсенала древних. Рельефы разнообразны и по мотивам, и по характеру обработки мрамора - от почти плоской поверхности с тонкой игрой светотени до горельефов и, практически, круглой скульптуры.



Антонио Ломбарды. Рождение Минервы из головы Юпитера

В сцене "Рождение Минервы из головы Юпитера" эффектно использованы вставки из цветного мрамора, а поза Юпитера свидетельствует о знакомстве с группой Лаокоона, найденной за два года до работы Ломбарди над Мраморной комнатой.

Второй центральный рельеф посвящен спору Минервы с Нептуном и символизирует соперничество на море между Феррарой и Венецией. Очевидно, в целом идейная программа Мраморной комнаты заключалась в прославлении властителя Феррары. Но представить себе эту программу в деталях, так же как первоначальное расположение рельефов, трудно.

Феррарским Рафаэлем называли в свое время Бенвенуто Тизи, прозванного **Гарофало** (около 1488-1559). Много лет подряд Гарофало безвозмездно писал картины для монастыря Сан Бернардино в Ферраре, основанного Лукрецией Борджиа. Возможно, художник выполнял обет, данный в связи с тяжелым заболеванием глаз, в результате которого он в конце жизни почти совсем ослеп.

В конце XVIII века монастырь настолько обеднел, что монахи начали продавать произведения искусства, позднее, в 1842 году, несколько картин Гарофало было приобретено для Эрмитажа.

В постоянную экспозицию музея включен "Брак в Кане" - большая композиция, подписанная и датированная мастером. Справа, на ступени, начертано по-латыни: "1531 сентябрь бесплатно написал Бенвенутус де Гарофало". Евангельская легенда рассказывает о том, что, находясь на свадьбе в небогатом доме, Христос совершил чудо, превратив воду в вино.

В связи с этой картиной интересно вспомнить, как описывает Вазари впечатление Гарофало от искусства Рафаэля и Микеланджело: "Бенвенуто вернулся туда (в Рим.- Т. К.) с большой охотой и главным образом чтобы поглядеть на чудеса, какие рассказывали про Рафаэля Урбинского и про капеллу Юлия, расписанную Буонаротти, но, приехав в Рим, Бенвенуто пришел не то что в изумление, а как бы в отчаяние, увидев изящество и живость работ Рафаэля и глубину рисунка Микеланджело".

Совершенно ясно, что "Афинская школа" Рафаэля послужила для Гарофало прообразом в композиционном решении его картины: отсюда и арки на втором плане в центре, сменяющие друг друга и открывающие в пролете вид на небо в мягких облаках, и мотив плавной пологой лестницы, ведущей к аркаде, и даже жест старика-слуги, напоминающий жест Аристотеля. Но гениальное расположение Рафаэлем фигур в гармоничном и в то же время четком ритме, соответствующем ритму архитектуры, не было доступно Гарофало. Используя внешние мотивы Высокого Возрождения, он остается глубоко провинциальным мастером, его решение евангельского сюжета целиком отвечает вкусам и традициям кватроченто, когда религиозная тема служила поводом для подробного рассказа, снабженного массой занимательных деталей.

Эта особенность картины Гарофало была отмечена еще в 1753 году художником-реставратором: "На одном из этих полотен - "Брак в Кане" - с большим количеством фигур и украшением в виде благородной архитектуры, недалеко от входа в кухню суетятся мужчины и женщины, которые в милой и забавной манере проявляют живую радость по поводу свадьбы".



Гарофало. Брак в Кане

Гарофало чужды гениальные новации: он не мог, подобно Рафаэлю, перенести главных действующих лиц на второй план и все же закрепить за ними ведущее смысловое и композиционное решение. Христос выдвинут на первый план, в середине второго - жених и невеста, но взгляды и указующие жесты всех действующих лиц ведут зрителя туда, где около кувшинов с водой восседает Христос, совершающий чудо.

"Брак в Кане" интересен и как характеристика быта времени Гарофало, и как столкновение в одном произведении черт раннего и Высокого Возрождения: раннего - в трактовке сюжета, Высокого - в решении архитектурного пространства, в ясности расположения отдельных групп, в идеализации образов.



## Живопись Северной Италии

Во второй половине XV века Северная Италия вступает на путь Возрождения, при том что готические традиции были здесь гораздо более стойкими, чем в центре страны.

Недаром до поступления в Эрмитаж в собрании Строгановых "Рождество Христа" **Гандольфино да Рорето** (работал между 1493 и 1510 гг.) считалось произведением неизвестного немецкого художника. Действительно, сказочная атмосфера происходящего, средневековые башни и собор города на втором плане, обильное использование золота и

складки одежд, напоминающие по трактовке деревянную скульптуру, могли привести на мысль о североевропейской школе живописи.

Однако картина органично входит в круг произведений североитальянской, пьемонтской школы.

Сцена происходит среди развалин в присутствии ангелов.

Как и в скульптуре (см. алтарь мастерской делла Роббиа), в живописи мастер подробно и охотно рассказывает о событии, но современный зритель не всегда может уловить символическое значение простых, на первый взгляд, предметов.

Руины с элементами античной архитектуры, забавно покрытые соломенной крышей, означают хлев - место легендарного рождения Христа - и вместе с тем - крушение язычества, сменяющегося христианством. В руках Иосифа - посох с набалдашником в виде саламандры. Античное представление о неувязимости саламандры в огне привело к тому, что христианская символика стала ассоциировать ее с целомудрием. В данном случае саламандра - намек на чистоту св. Иосифа. На первом плане среди обломков растет репейник - символ первородного греха. Согласно религиозным представлениям, Христос явился в мир для искупления падения Адама и Евы, для спасения человечества.

Достаточно посмотреть, как переданы в пространстве остатки каменных стен, как сокращаются в глубину обнажившиеся балки перекрытия, как плавно от первого плана найден переход ко второму, как промоделированы обнаженные тела младенца и ангелов, лица и руки Марии и Иосифа, чтобы почувствовать, насколько ренессансное начало преобладает над архаическими чертами, отмеченными нами выше.



Гандольфино да Рорето. Рождество Христа

# Маньеризм

Первые два десятилетия XVI века - время бурного расцвета искусства Высокого Возрождения, однако этот расцвет совпал со все усиливающимся экономическим и политическим кризисом, признаки которого ощущались уже в конце предыдущего столетия.

Развитие капиталистических отношений влекло за собой неизбежные противоречия. Раздробленная Италия была не в состоянии противостоять многочисленным внешним врагам, посягающим на ее земли. Пришедшая к власти буржуазия аристократизируется и становится все более консервативной. Эти причины приведут в середине века к крушению ренессансных представлений. Но уже в начале чинквеченто контраст между высокими гуманистическими идеалами и действительностью породил в итальянцах смятение и горечь, вызвал ноту пессимизма в восприятии мира. Все это наглядно воплотилось в творчестве художников-маньеристов. Термин "манера" - от него и происходит название наиболее сложного течения в итальянском искусстве XVI века - ввел Джорджо Вазари. Он определял творчество великих мастеров Ренессанса как "bella maniera" (прекрасная манера), а стиль живописцев, к которым принадлежал сам, - как "современный маньеризм", то есть стремление следовать искусству Леонардо да Винчи, Рафаэля и особенно Микеланджело, а не слепо копировать натуру.

Маньеристы отнюдь не противопоставляли себя мастерам Ренессанса. Они не считали, что отходят от основ этого искусства, а, напротив, были убеждены, что работают в том же русле, что и их учителя. Порожденное кризисом, это направление возникло и постепенно созревало в недрах Возрождения, изнутри, исподволь, ломая классическую схему, чтобы предложить взамен ее нечто иное. Искусство маньеристов отличали повышенная субъективность восприятия, причудливая, странная фантазия, напряженная динамика. Появляется и новый идеал красоты: пропорции удлинняются, маленькие головки на длинных шеях венчают фигуры, изгибающиеся, как в средние века, наподобие латинского S. Пора максимального приближения искусства к природе миновала.

Один из примеров раннего маньеризма в Эрмитаже - "Мадонна с младенцем и ангелами" **Россо Фьорентино** (1494-1540), учителями которого были Андреа дель Сарто, фра Бартоломео; испытал он и заметное влияние Микеланджело.

Связь композиции Россо с искусством Ренессанса формальна, она сказывается в сохранении классически ясного треугольника, в который вписаны действующие лица. Этим дело и ограничивается. В пределах треугольника в картине Россо нет дополнительных средств, закрепляющих взаимосвязь персонажей, таких, как направленность взгляда и гармоническая согласованность линий (вспомним "Мадонну Литта" Леонардо или "Мадонну Конестабиле" Рафаэля). Мадонна сидит, как на троне, на маленьких обнаженных ангелах. К ее коленям прижимается Христос, уже не младенец, а шаловливый подросток. Мадонна отводит неопределенный взгляд в сторону, а ее губы растянуты словно в насильственную улыбку. Та же улыбка повторяется на лицах Христа и ангелов у ног мадонны.

Странная двойственность проявляется и в трактовке фигур, и в характере освещения. Тела одних ангелов даны с микеланджеловской осязательностью формы, другие - призрачно прозрачны в своей бесплотности. Теплый, красный свет озаряет ангелов, находящихся на

первом плане. Для зрителя его источник непонятен, так как находится где-то за картиной. В то же время вокруг мадонны распространяются холодные лучи (раньше они были голубыми, но теперь из-за пожелтевшего лака кажутся зелеными).



Россо Фьорентино. Мадонна с младенцем и ангелами

В картине Россо духовное беспокойство берет верх над гармонической целостностью ренессансного миропонимания.

Влияние Россо было велико, но не у себя на родине, в Италии, а в основном во Франции, куда он уехал в 1530 году по приглашению короля Франциска I. Здесь Россо становится придворным художником (маньеризм в первую очередь отвечал вкусам аристократических кругов). Ему было поручено руководить оформлением интерьеров замка в Фонтенбло. Созданные живописцем росписи стали источником распространения маньеризма во Франции и других северных странах.

Аналогична и судьба младшего современника Россо - **Франческо Приматиччо** (1504-1570). В Мантуе под руководством Джулио Романо (ученика Рафаэля) он принимал участие в росписях Палаццо дель Тэ, а затем в 1532 году переехал во Францию, где вместе с Россо работал в Фонтенбло. После смерти последнего, с 1541 года, Приматиччо становится руководителем работ, производимых в этой королевской резиденции. Стиль "школы Фонтенбло", выразивший истинно придворные вкусы, их светскую направленность, получил широкую известность благодаря гравюрам, распространявшимся не только во Франции, но и по всей Европе.

По размеру и тематике маленькая картина Приматиччо из собрания Эрмитажа - "Святое семейство со святой Елизаветой и Иоанном Крестителем" - составляет резкий контраст со светскими, порой весьма чувственно трактованными росписями, выполненными им в Фонтенбло, однако сущность живописной концепции та же.

Высказывалось предположение, что для архитектурного фона Приматиччо воспользовался руинами римского амфитеатра в Ниме. Но, если это даже и так, реальные формы так переработаны и переделаны столь прихотливо, что кажутся лишенными какой бы то ни было конструктивной логики. В своей причудливости архитектура в той же мере нереальна, что и холодные лучи, окружающие мадонну и младенца в картине Россо Фьорентино.

Характерные черты картины Приматиччо выступают достаточно наглядно при сравнении ее с эрмитажной работой Андреа дель Сарто (см. с. 74), где представлен, по существу, тот же момент и оба ребенка изображены в сходных позах. Но если у Андреа дель Сарто темой послужила непринужденность человеческого общения, то у Приматиччо зритель как бы соприкасается с таинством.

Приматиччо не принадлежал к художникам первого ранга, однако созданные им произведения нашли многочисленных подражателей среди французских мастеров.

Более крупным и самостоятельным живописцем был **Понтормо** (1494-1557). Подобно Россо, он учился у Андреа дель Сарто и испытал влияние Микеланджело.

Эрмитажная "Мадонна с младенцем, святыми Иосифом и Иоанном Крестителем" Понтормо отмечена чисто флорентийской монументальностью в понимании формы.

Образ мадонны сдержан и строг. Изгибы ее тела только угадываются под чрезвычайно пышными складками зеленого плаща, наброшенного на красное платье. Слишком длинная шея увенчана маленькой головкой. Лицо наделено странным выражением, точно женщина, представленная в виде мадонны, горько плакала, прежде чем прикрыться маской отчужденности и замкнутости.



Франческо Приматиччо. Св. семейство со св. Елизаветой и Иоанном Крестителем

Персонажи маньеристических произведений, как правило, наделены чертами аристократического высокомерия и чувством превосходства, которые как бы предписывают зрителю соблюдать определенную дистанцию. Женский образ эрмитажной картины не раз появляется в искусстве Понтормо. Эта мадонна напоминает даму из люнета росписей, выполненных художником в начале 20-х годов XVI века в Поджо а Кайано. У дамы тот же овал лица, абрис подбородка, те же, словно заплаканные, глаза; опираясь на парапет, она, подобно мадонне на картине Эрмитажа, так же отрешенно смотрит вдаль.

В Кабинете рисунков в Уффици находится подготовительный эскиз, выполненный Понтормо к эрмитажной картине. Именно он помог правильно определить автора живописи, поступившей в Эрмитаж под именем Россо. На рисунке всего две фигуры - Марии и Христа; без всяких изменений художник повторил их в окончательном варианте, вплоть до отдельных деталей - головного убора мадонны, складок плаща, птички в руке ребенка. Щегол - распространенный символ воскресения Христа, человеческой души, и в то же время - реальная птица, встречавшаяся в ренессансных домах, где ее держали для развлечения детей, подрезав ей крылья и привязав за лапку. Согласно легенде, грудь щегла окрасилась в красный цвет, когда он накололся па терновый венец Христа, идущего на Голгофу.

Две другие фигуры - Иосифа и Иоанна Крестителя - были добавлены позднее, в подготовительной студии их еще нет.

Если на рисунке улыбаются и мать и ребенок, то в картине бесстрашие мадонны контрастирует с оживлением младенца, на лице которого играет жеманная, недетская улыбка. Понтормо поманьеристически избегает цельной формы: плащ, платье, рука матери перекрывают, перерезают детскую фигурку (изгибами напоминающую латинское S), усиливая впечатление нервной возбужденности. Мадонна с ребенком на коленях помещена на темном нейтральном фоне, где нет ни кресла, ни трона, ни пейзажа. Находящиеся за Марией Иосиф, опирающийся на посох, и Иоанн Креститель кажутся композиционно не связанными с первым планом, причем понять, близко или далеко они расположены от мадонны, невозможно.

Креститель, кудрявый подросток, - двойник Христа, у него те же круглые глаза и кокетливая улыбка. Но он уже не товарищ его детских игр, как у Андреа дель Сарто, а пророк, предсказывающий появление спасителя, на которого и указывает перстом.

Понтормо избрал для своей картины яркие локальные тона. Он сохранил традиционный красный цвет платья мадонны, но довел его до крайней степени звучания - кажется, что красное уже не может быть более красным. А вместо обычного синего плаща мадонна облачена в зеленый. Сопоставление двух контрастных цветов усиливает интенсивность их звучания.

Произведения Понтормо, так же как и работы Россо, - примеры раннего, формирующегося маньеризма, далекого от крайностей и схематизации. Пока это только поиск, и не всегда осознанный. Но постепенно положение меняется, и черты маньеризма делаются более отчетливыми, а течение получает распространение там, где процесс аристократизации части общества особенно заметен.

Зародившись во Флоренции, маньеризм именно здесь создает много интересного в области портрета. Художники стремятся глубоко проникнуть в мир человеческих переживаний, их работы отражают духовное состояние портретируемых, которые, несмотря на внешнюю холодность и бесстрастность, не могут скрыть тревоги и нервозности, свойственных времени.

В 1530 году, после второго изгнания, семья Медичи в результате подавления восстания во Флоренции вновь утверждается у власти. Алессандро Медичи в 1532 году принимает титул герцога, и Флоренция становится герцогством. В 1537 году жестокого и развратного герцога убивают заговорщики. После смерти Алессандро во главе Флоренции встал представитель боковой ветви семьи Медичи - восемнадцатилетний Козимо, при котором Флоренция превращается в Великое герцогство Тосканское. Республике приходит конец.

Теперь Флоренцией правит один человек, взявший на себя единоличное решение всех вопросов.

Во времена Козимо I прославление личности властителя достигает апогея. В 1539 году придворным художником Козимо, исполнявшим портреты его самого и членов его семьи, стал Анджело Бронзино (1503-1572). Он создал новый тип придворного аристократического портрета, не обладавшего простотой, свойственной большинству итальянских портретов конца XV - начала XVI века. Сквозь маску внешней холодности трудно проникнуть во внутренний мир моделей Бронзино. И тут на помощь приходили всевозможные атрибуты: трезубец Нептуна, странное кресло, украшенное фигурами пленников, том Петрарки, кисть, сплетенная из жемчугов, статуя или статуэтка, медаль или камень - все, что помогало художнику сказать о могуществе полководца или правителя, об образованности, богатстве, принадлежности к знатному роду, склонности к прекрасному и т. д.

В собрании Эрмитажа хранится интереснейший портрет. Его автором попеременно считали двух художников - самого Бронзино и его ученика **Алессандро Аллори** (1535-1607), целиком усвоившего манеру учителя. Высказывалось предположение, что молодой человек на портрете - один из сыновей Козимо I. Действительно, в лице юноши можно уловить сходство с Медичи, но кажущееся сходство - зыбкое доказательство, тем более что подобные черты Бронзино и Аллори придавали многим своим моделям. Очевидно, расшифровка атрибутов в картине помогла бы правильно определить имя юноши, но сделать это пока не удалось.

Молодой человек одет на испанский лад в черный шелковый костюм (испанский этикет и мода распространились во Флоренции с середины века, чему способствовал отчасти брак Козимо I с Элеонорой Толедской). В облике юноши, в овале его лица, двойном подбородке, в пухлых и одновременно гибких пальцах есть некоторая женственность (что даже заставило одного из хранителей Эрмитажа в конце XIX века предположить, что изображена девушка, одетая в мужской костюм). Мягким очертаниям лица противоречит волевой взгляд, требовательно и надменно устремленный на зрителя. В позе есть нарочитая заданность: человек сидит, широко расставив ноги (срез фигуры - поколенный), прямо.

У портретируемого в правой руке большая золотая медаль, скорее всего, вымышленная. На ней крылатая обнаженная женщина полулежит, опираясь на две сферы, внизу - разбросаны книги. Почти аналогичная фигура помещена на пряжке пояса молодого человека.

Нагая крылатая женщина олицетворяла, как правило, либо Фортуну, либо Славу. Существует гравюра Якопо де Барбари, где похожая фигура, символизирующая Славу, полулежит среди разбросанных военных трофеев. Сфера обычно служит атрибутом Фортуны или Разума. На медали этого портрета женщина помещена среди книг, а не трофеев, и вместо одной сферы опирается на две. Не соединил ли здесь художник две сферы, одна из которых принадлежала Славе, а другая - Разуму?

Однако следует обратить внимание и на жест левой руки юноши: он подносит ее к правому плечу, указывая на пожар, виднеющийся в проеме, образованном низкой стеной и темно-зеленым занавесом за спиной молодого человека. Связь между пожаром и медалью несомненна, уж слишком подчеркнут жест, поэтому попытка расшифровать значение одной медали, без учета пожара, не может быть плодотворной



Алессандро Аллори. Портрет молодого человека

Огонь имеет разные значения, как негативные, так и позитивные. В данном случае, по всей видимости, следует выбрать второе. Одно из значений огня - жажда славы. Именно так оно истолковывается в "Моральных Эмпреззах", составленных для испанского короля Филиппа II: "Обычно принято, что тот, кто встречает большие трудности и досаду, кто

предпринимает большие дела, и в великих деяниях затрачивает не менее храбрости и силы, чтобы убрать с пути встречающиеся препятствия, чем для того, чтобы само задуманное благополучно исполнить.

Кто стремится к этому, должен зажечь огонь превосходства в своей груди и не скрывать его и не успокаиваться, пока он не достигнет задуманного. Он должен воспользоваться этим образом огня и этими словами: - никогда не скрывать, никогда не успокаиваться,- потому что невозможно, чтобы храбрый мужчина, в котором горят искры жажды почестей и славы, что есть не что иное, как стремление к деянию, мог успокоиться и избавиться от этого чувства или полностью скрыть его".

Конечно, ни в коем случае нельзя утверждать, что именно на этот текст опирался автор портрета, но можно предположить, что он воспользовался тем же символом и ввел в композицию огонь как олицетворение жажды славы (интересно отметить маленькую деталь: фигурки людей бегут к огню, а не от него). Такое значение пожара перекликается в свою очередь с символической фигурой Славы-разума, помещенной на золотой медали.

Надо вспомнить, что в период Ренессанса в большой моде было составление гороскопов. Возможно, именно такое предсказание судьбы одному из членов семьи Медичи, сделанное флорентийским философом Марсилио Фичино, послужило основой для знаменитой "Весны" Боттичелли.

Вероятно, и портрет Аллори - своего рода гороскоп, раскрывающий перед юношей блестящее будущее, путь славы, которые будут достигнуты посредством деятельности и разума.

Портрет юноши с медалью отличают безукоризненная ясность, четкость и элегантность формы, безошибочность рисунка, явно преобладающего над живописью. Эти свойства типичны для искусства Аллори, во всем следовавшего за своим учителем Бронзино. Характерны для них обоим и сложные символы, эмблемы, зашифровывающие для нас порой смысл изображения. Все это можно отметить не только в портрете молодого человека, но и в прекрасной подписной картине Аллори, которая долгое время называлась "Мадонна с младенцем", а на самом деле является аллегорией христианской церкви.

Произведение Аллори датируется примерно 90-ми годами XVI века, т. е. относится к позднему этапу флорентийского маньеризма, когда он приобретает черты большей простоты.

На полотне представлена нарядная молодая женщина с милостивым лицом и красивыми белокурыми волосами, они свободно падают вдоль спины, спускаясь ниже пояса, а над правым виском подхвачены кокетливым бантиком. На плечах - нарядный платок с кружевными прошивками, синий плащ окутывает ее колени. Женщина поворачивается к зрителю и смотрит на него, но в то же время придерживает стоящего у нее на коленях младенца. У ребенка два венка: в левой, опущенной вниз руке он держит венок из терний, а цветущий - возлагает на голову женщины.



Алессандро Аллори. Аллегория христианской церкви

На листке плюща, виднеющегося слева от фигур, начертано: Al. Bro. Allori civ Flor. - Алессандро Бронзино Аллори гражданин Флоренции (Аллори прибавил имя Бронзино к своему после смерти учителя).

Многочисленные символические предметы, введенные Аллори в композицию, помогают правильно истолковать сюжет. Справа за скалой, на фоне которой представлены фигуры, простирается пейзаж и отчетливо высится пальма. Ветви этого дерева с их лучеобразными листьями означают отдельные добродетели, но в целом - оно символ церкви. Среди других растений со скалы спускается ветвь дуба (олицетворение силы) и вьется плющ (намек на вечность).

На женщине нет традиционного для мадонны покрывала или вуали, а в центре венка, который держит над ней младенец, - красная роза, знак мученичества. На первом плане виднеется корзина с тканями - мотив, часто встречающийся у Аллори, но на эрмитажном

полотне среди тканей и кружев виден гребень - символ доброго правления, доброй власти, так как он одновременно очищает и украшает.

Если учесть значение всех символических предметов, то возникнет следующий смысловой ряд: мученичество, сила, вечность, очищающая и преображающая власть. Все это говорит о том, что Христос венчает христианскую церковь.

Аллори взялся за сюжет, в котором не было ничего необычного. Это видно из слов Вазари. Упоминая свои собственные работы для камальдульского монастыря в Мантуе, он, в частности, писал: "...на одной из консолей свода написан Христос, венчающий эту царицу венком из цветов с намеком на духовный смысл этой истории, согласно которому Христос, отвергнув древнюю синагогу, обручается с новой церковью, состоящей из верных ему христиан".

За видимой жанровостью, за любованием материальностью предметов в картине Аллори таится религиозная идея, характерная для кризиса Ренессанса.

Значительно более раннее произведение маньеризма - "Состязание Аполлона с Марсием". Интересно оно и тем, что, поступив в музей как безусловная работа Корреджо, в настоящее время считается картиной **неизвестного мастера** и, на наш взгляд, написана кем-то из флорентинцев, возможно, молодым Бронзино.

Художник, создавший "Состязание Аполлона с Марсием", обратился к "Метаморфозам" Овидия. Римский поэт кратко излагает историю о том, как сатир Марсий выучился играть на флейте, которую прокляла Минерва. Он вызвал на состязание Аполлона, в результате соревнования победитель мог сделать с соперником все, что пожелает; когда объявили победителем Аполлона, тот содрал с живого Марсия кожу. Автор эрмитажной картины соединил этот сюжет с мифом о царе Мидасе. Будучи судьей на состязании Аполлона и Папа, бог гор Тмол решил их спор в пользу Аполлона. Царь Мидас, мнения которого никто не спрашивал, назвал такой приговор несправедливым. На картине вместо Пана изображен сатир Марсий.

Художник показал в одной композиции четыре эпизода из легенды. Справа - группа из четырех человек: в центре лицом к зрителю сидит обнаженный Марсий; закинув голову, он играет на своем нехитром инструменте. Слева - Аполлон, его нагая фигура видна со спины, а лицо - в профиль. Вместо античной кифары он держит итальянскую лиру да браччо. Соперников слушает Минерва, опирающаяся на копье, и царь Мидас, голова которого увенчана короной, а бедра прикрыты плащом. Над головой Мидаса помещена змея, обвивающая сухую ветвь. Несомненно, она имеет символическое значение. Как известно, символика змеи не только чрезвычайно разнообразна, но и противоречива. Змея была одним из символов Аполлона, сражавшегося как бог солнца со змеем Пифоном. Кроме того, змея означала интригу. В данном случае, очевидно, оба эти значения совмещены, и змея намекает на неминуемую расправу Аполлона с царем Мидасом. Эта сцена помещена на втором плане: Аполлон в присутствии Минервы "одаряет" Мидаса ослиными ушами, а на первом плане брадобрей царя, не в силах сохранить его позорную тайну, рассказывает о ней тростникам. В центре, чуть в глубине, сцена наказания Марсия: склонившись над сатиром, Аполлон снимает с него кожу; с ног она уже снята - аккуратно, как на рисунке в анатомическом атласе.

...но уж и с рук и с плеч его содрана кожа.

Раню стал он сплошной.

Кровь льется по телу струями,

Мышцы открыты, видны; без всяких покровов трепещут

Жилы, биясь; сосчитать нутряные все части возможно,  
И обнажились в груди перепонок прозрачные пленки.

Действие картины разворачивается на фойе детально проработанного пейзажа: соперники музицируют среди больших камней, образующих нечто вроде сцены; в глубине - леса и долины с пасущимися ланями, а слева, на втором плане, морской залив с его берегами в виде скал, причудливых очертаний.

Художник испытывал большой интерес к передаче обнаженного тела. Сюжет давал для этого прекрасную возможность. Восемь раз изображена мужская нагая фигура, и несколько раз она показана в сложных ракурсах, требующих от мастера безукоризненного знания законов и анатомии и перспективы. Рисунок отличается точностью и остротой, подчас даже несколько преувеличенной. Каждая сцена замкнута в себе, но расположенные на разном расстоянии от первого плана, они помогают восстановить последовательность происходящего. В сравнении с рисунком колориту присуща большая мягкость. В нем гармонично сочетаются коричневато-зеленоватые тона пейзажного фона с несколькими яркими акцентами - дважды повторяющийся желтый плащ Аполлона и розовое платье Минервы.

Сюжет состязания Аполлона и Марсия был распространен как в живописи, так и в графике XV-XVI веков. Популярность темы подтверждают имена художников, обращавшихся к ней. Достаточно назвать некоторых из них: Пьеро ди Козимо, Перуджино, Содома, Беккафуми.

Эрмитажная картина имела в свое время совершенно определенное назначение: она служила крышкой струнного музыкального инструмента - гарпсикордо.

В эпоху Возрождения живопись часто украшала предметы быта. Так, Боттичелли и братья Поллайоло расписывали спинки судейских кресел. Картина "Марс и Венера" Боттичелли декорировала спинку кровати, "Юдифь" Джорджоне была первоначально створкой стенного шкапа. Наиболее распространенной формой мебели с росписью были, как уже говорилось выше, кассоны.

В год поступления "Состязания Аполлона и Марсия" в Эрмитаж вышла книга любителя искусств Д. В. Григоровича, посвященная вновь приобретенным произведениям из собрания герцога Литта. В ней, в частности, есть интересные сведения о назначении этой картины: "Что она служила крышкой инструмента, в этом нет никаких сомнений. При осмотре ее в мастерской Эрмитажа оказалось, что доска, на которой она написана, имеет форму не равноугольного параллелограмма, но шире с одного конца, чем с другого. Приставки, дающие ей теперешний вид, сколько кажется, совсем из другого дерева, они белы, тогда как середина выкрашена темно-зеленой краской и покрыта золотыми разводами. Приставки эти весьма узки и не касаются фигур, они занимают сверху и снизу только часть фона и пейзажа, который писан позже... весьма искусной рукой, но во всяком случае незадолго после исполнения картины, потому что гравюра, сделанная в 1562 году... передает нижнюю часть картины в ее настоящем виде".

Современные исследования картины показали, что Григорович был неправ только в одном: приставки, вызванные конструктивным назначением доски, были сделаны с самого начала, и живопись на них целиком авторская. Сюжетная сцена помещалась внутри крышки; а снаружи, как отметил Григорович, она была орнаментирована.

Давая всевозможные сведения о "Состязании Аполлона с Марсием", Григорович, в частности, писал: "Высокое достоинство картины... подтверждается старой гравюрой.

Привезенная С. А. Гедеоновым, она находилась также у герцога Литта. Она исполнена Санути в 1562 г."

Такая гравюра, действительно, существует в собрании Эрмитажа. Автор ее - Джулио Сануто, венецианский мастер, работавший в 1540-1570 годах.

Гравюра сделана на меди резцом, она воспроизводит расположение всех групп на картине и сами фигуры, но в силу увеличения по горизонтали меняются интервалы между сценами, они становятся больше. На втором плане между состязанием и наказанием Марсия Сануто помещает группу - девять муз, заимствованную из "Парнаса" Рафаэля, для того, как сообщает по-латыни сам гравер, чтобы заполнить пустоту. За девятью музами простирается городской вид, небольшой холм становится горой, а слева, в глубине, вместо моря - перспектива венецианского Канале Гранде с видом на Пьяцетту, где ясно различимы здания, окружающие площадь. Слева, в нижнем углу, на камне, на который опирается брадобрей Мидаса,- еще одна латинская надпись: "Сказка об Аполлоне и Марсии с картины блестящего художника Аптонио да Корреджо".

Еще раз имя Корреджо как автора живописи упоминается в итальянском тексте пышного посвящения, типичном примере придворного красноречия, начертанном на знамени Минервы:

*"Прославленному и великолепному дону Альфонсо II д'Эсте, пятому герцогу Феррары.*

*Среди многих иносказаний, которые поэты вкладывают в миф о Марсии, надо полагать, главным было желание научить осторожно судить о вещах, если ты не так глуп, как царь Мидас. С целью обучить я взял за образец картину, исполненную знаменитейшим Антонио Корреджо, и выгравировал со многими украшениями этот миф, который я выбрал, чтобы он приличествовал имени Вашей светлости. Поскольку Ваша светлость очень сведущи и одарены всеми силами добродетели, среди которых первое место принадлежит оружию, письму и музыке, именно они так нравственно представлены в этом мифе. Равным образом этот миф известен своими славными помыслами, к которым обращается каждый прекрасный ум. Туда устремляюсь и я, как бы я ни был ничтожен. Тем не менее надеюсь, что Вы удостоите своей благосклонностью этот труд и мое глубочайшее почтение, и надеюсь, что безусловно смогу когда-нибудь продемонстрировать миру, какая благодатная сила исходит от столь великого князя.*

*В Венеции 18 июля 1562 г.*

*Вашей Светлости преданнейший и нижайший слуга Джулио Сануто".*

Каким образом Сануто мог принять за работу Корреджо вещь другого мастера, вряд ли теперь объяснимо. Но то, что он ошибался, несомненно. Сегодня никто из исследователей не считает "Аполлона и Марсия" произведением Корреджо, слишком резко эта картина отличается и по типажам, и по колориту, и по рисунку от других вещей Корреджо.

В "Жизнеописаниях..." Вазари дважды пишет о не совсем обычной вещи - крышке гарпсикорда (клавесин), расписанной для урбинского герцога Гвидобальдо флорентинцем Бронзино: "... Бронзино был вынужден задержаться при этом государе дольше, чем ему хотелось бы, и написать для него за это время крышку гарпсикорда, которая этому государю очень понравилась". И в другом месте сообщает, что Бронзино "переехал в Пезаро, где, находясь, при урбинском герцоге Гвидобальдо... расписал множеством фигур весь корпус гарпсикорда, произведение из ряда вой выходящее".

Однако, называя предмет, для которого была создана картина, Вазари ничего не говорит о сюжете, упоминая только "множество фигур". Но другой автор XVI века, Р. Боргини, не только упоминает создание Бронзино крышки музыкального инструмента, но и раскрывает тему: "Потом переехав в Пезаро, написал для Гвидобальдо, герцога Пезаро, внутри крышки гарпсихорда сказку об Аполлоне и Марсии со множеством фигур, работа, которая почиталась за редчайшую вещь".

До сегодняшнего дня исследователи спорят об авторстве "Аполлона и Марсия", поэтому картина пока числится в музее работой неизвестного мастера, хотя очень многое роднит ее с вещами Бронзино, созданными в самом начале 30-х годов XVI века.

Почти все, кто писал об этой картине, сходились в одном: произведение это - несомненный шедевр итальянской живописи чинквеченто.

Дальнейшее развитие маньеризма по пути внешней холодной виртуозности и внутренней опустошенности можно проследить на примере мастера второй половины XVI столетия - **Джованни Баттиста Нальдини** (1537-1591), бывшего сначала учеником Понтормо, а затем испытавшего влияние Джорджо Вазари. "Вирсавия в купальне" Нальдини написана примерно в 1570-х годах, то есть на пятьдесят лет позднее, чем "Мадонна с младенцем" Понтормо. Создана картина для богатой флорентинской семьи Строцци, о чем сообщает упомянутый выше Р. Боргини: "У Альфонсо Строцци во Флоренции есть картина, на которой Вирсавия в купальне, купающаяся с другими женщинами".

Библейская легенда о том, как царь Давид увидел во время купания жену своего военачальника, Вирсавию, и пленился ее красотой, послужила для Нальдини поводом к созданию большой крупнофигурной композиции. В центре - обнаженная красавица, окруженная полуобнаженными прислужницами. В глубине второго плана едва заметная фигура царя Давида, любующегося с балкона Вирсавией. Сравнение картины Нальдини с более ранними маньеристическими произведениями показывает, что у Нальдини не остается и следа от прежней остроты, неожиданности, свежести восприятия предшественников. Основное для него - изображение красивого женского тела. По существу, Нальдини несколько раз показывает одну и ту же женщину (у Вирсавии и ее служанок одинаковые черты лиц и даже прически), пять раз проецируя фигуру на плоскость, что позволяет увидеть ее с разных точек зрения. Цвет, в сущности, не играет для Нальдини никакой роли, картина кажется почти монохромной. Главное для художника, типичного представителя флорентинской школы, - четкий рисунок. Человеческое тело и предметы - драгоценности, сосуды на блюде, чаша для омовения ног - все дано с одинаковой тщательностью и интересом. Человек перестает играть главную роль, он становится как бы в один ряд с предметами и, как они, служит для создания красивой, декоративной и холодной по сути сцены.

Маньеристические картины в Эрмитаже создают достаточное, по все же не полное представление о развитии этого течения, так как нельзя забывать, что маньеристы много и плодотворно работали в области монументальных росписей. На примере ряда упомянутых нами произведений можно наметить основную линию от зарождения этого направления в конце 10-х годов XVI века до конца столетия, когда маньеризм приобретает черты нормативности, против которой, пусть неосознанно, выступало старшее поколение в лице Россо и Понтормо.

# Венецианская школа XV века

Значительный вклад в историю итальянской живописи внесла Венеция. Богатая аристократическая республика, расположенная на перепутье между Западом и Востоком, она вступила на путь Ренессанса позднее, чем более южные центры Италии. Отход от византийской иконописи во имя нового искусства произошел здесь только в середине XV столетия. С этого времени искусство начинает широко использоваться для прославления "жемчужины Адриатики" (как называли Венецию), чем и объясняется подчеркнутая светскость живописи, ослабление в ней религиозного начала. Облик города, его своеобразие, быт и нравы нагляднейшим образом отразились в живописи кватроченто.

В Венеции большую роль сыграли различные благотворительные объединения, так называемые скуоле. Их покровителями считались святые, и художникам заказывались картины (чаще всего целая серия), посвященные истории того или иного святого. В этих произведениях действие легенд переносилось во дворцы, на площади или каналы города. Мастеров нисколько не смущало, что, изображая, например, процессию в Александрии, они помещали ее перед собором святого Марка.

Важнейшая отличительная черта венецианской школы живописи - острый интерес к проблеме цвета. Казалось, сам облик Венеции способствовал тому, что здесь рождались великие мастера кисти. Взяв многое от культуры как Запада, так и Востока, город полихромностью напоминает восточные ковры: дворцы окрашены в яркие и светлые тона, иногда позолочены. Знаменитый Дворец дождей выложен цветными мраморами, его каменная резьба тонка и затейлива, словно кружева, а собор святого Марка сияет золотом куполов и яркими мозаиками стен на золотом фоне, покрывающими его не только внутри, но и снаружи.

Свойственное венецианцам ощущение полноты жизни нередко вызывало осуждение у людей, приехавших сюда из других стран или городов. Один немецкий путешественник, посетивший Венецию, неодобрительно заметил, что людям, так сильно стремящимся к земным радостям, нечего ожидать от загробной жизни. Но венецианцы и не слишком полагались на потусторонний мир. Они чрезвычайно деятельно занимались своими делами: торговлей, политикой, войной, стремясь укрепить господство на Адриатике.

С большой пышностью в Венеции украшали монастыри и церкви. Для интерьера церкви предназначалась картина "Мадонна с младенцем и святыми" **Альвизе Виварини** (около 1446 - около 1505). Учителями Альвизе были его отец и дядя.

Произведение Альвизе Виварини относится к тому же типу "святого собеседования", что и упомянутая ранее фреска "Мадонна с младенцем и святыми" фра Беато Айджелико, но Виварини создал венецианский вариант темы.

Полуфигурные композиции получили распространение в Венеции во второй половине XV столетия. В картине Виварини мадонна, расположенная в центре среди четырех святых, придерживает одной рукой младенца, сидящего на отвороте ее плаща, а плащ, в свою очередь, покрывает подушку, лежащую на невысоком парапете. Венецианские живописцы часто использовали подобные парапеты или балюстрады, выполнявшие роль постамента, на который можно было поставить или посадить младенца Христа и тем самым подчеркнута продемонстрировать его зрителю. У Альвизе Виварини репрезентативность зрелища скрадывается мягкостью настроения. Святые жены вплотную приблизились к Марии, две из них смотрят на Христа, в то время как стоящие по краям Магдалина и

Екатерина взирают на мадонну. Над их головами нет нимбов, но эти цветущие венецианки, любующиеся ребенком и его матерью, держат атрибуты святых: пальмовые ветви - символ мученичества; обломок колеса - орудие пытки святой Екатерины; у Марии Магдалины - сосуд для благовоений.



Альвизе Виварини. Мадонна с младенцем и святыми

Альвизе Виварини пользовался широкой известностью на родине и обучил искусству живописи ряд крупных мастеров, в том числе и **Джованни Баттиста Чима да Конельяно** (около 1459 - около 1517).

"Благовещение" - подписная и датированная 1495 годом работа Чимы - происходит из венецианской церкви Санта Мария деи Крочифери. Картина была заказана гильдией прядильщиков шелка для их капеллы; пять имен членов этого цеха начертано на том же листе, где стоит и подпись художника.

Один из современников Чимы так упомянул об этом произведении: "В капелле, которая расположена по правую руку от большого алтаря, находится прекраснейшее "Благовещение", написанное превосходнейшим художником Дж. Баттиста да Конельяно".

Мастер трактует евангельский сюжет в бытовом плане. Действие легенды перенесено в обстановку венецианского палаццо конца XV века. Под балдахин, занимая почти половину комнаты, высится роскошная кровать - характерное изделие венецианских ремесленников в технике интарсии. Из кусочков светлого дерева набран узор по темной, тоже деревянной, основе. Типично и окно с деревянными ставнями и сдвоенной мраморной колонкой. Художник видит свою задачу в том, чтобы заставить нас поверить в реальность трехмерного пространства и всего, что находится в помещении, доводя изображение до степени оптической иллюзии. Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть многочисленные, чрезвычайно тщательно выписанные детали: между страницами книги виднеется закладка, лист бумаги внизу свернулся в рулон, а наверху отошел от плоскости доски. Большая муха ползет по ножке стола, пчела сидит на листе с подписью художника. Превращенные для зрителя в "trompe-l'œil" (обман зрения)

насекомые одновременно наделены символическим значением: они олицетворяют зло, грех, для искупления которого в мир должен явиться Христос. Древнееврейская надпись на карнизе балдахина заимствована из библейских пророчеств, предсказывающих рождение мадонны.

Второстепенные мелкие детали радуют глаз, отвлекают от главного, но в этом и острота наблюдения, и горячий интерес к любому проявлению многообразия природы, и свежесть, даже некоторая наивность восприятия.

В этом пышном дворце мадонна читает священную книгу, преклонив, по обычаю католиков, колени на маленькую скамеечку. К Марии направляется архангел Гавриил. Он не влетел, а быстро вошел с традиционной белой лилией в руке, нарисованной так, как будто бы художник рассматривал ее сквозь увеличительное стекло.



Мастерская Алессандро Витториа. Дверной молоток с фигурой Нептуна

За окном виднеется холмистая местность, что совсем не типично для низкого рельефа Венеции, но зато здания, поднимающиеся среди этих холмов, свидетельствуют о том, что все-таки Чима не мог отвлечься от облика своего города.

Краски "Благовещения" выглядят сейчас более блеклыми, чем тогда, когда оно только что вышло из-под кисти художника. Объясняется это, во-первых, тем, что в XIX веке картина не совсем удачно была переведена на холст, и, во-вторых, тем, что сильно пожелтевший лак скрадывает былую звучность цвета и создает одинаково теплую золотистую поверхность на всем красочном слое.

"Благовещение" Чимы да Конельяно - одно из типичнейших кватрочентистских произведений в Эрмитаже. Сравнение его с картинами других школ показывает, что,

несмотря на местные отличия, основные тенденции искусства остаются общими для всех крупных центров Италии.

Если чуть пофантазировать, то можно представить себе, что прежде чем так поспешно войти в дом к Марии, ангел мог постучаться к ней в дверь при помощи стукальца - одного из тех дверных молотков, которые выставлены в залах Эрмитажа вместе с другими изделиями из бронзы - подсвечниками, чернильницами, колокольчиками, небольшими статуэтками животных.

Даже дверные молотки несли на себе отпечаток чисто венецианских устремлений, неразрывной связи, существовавшей между городом и морем. Любимыми декоративными мотивами для украшения стукальцев служили морские кони, дельфины, тритоны.

Например, дверной молоток, вышедший из **мастерской Алессандро Витториа** (1525-1608), имеет типичную для этих вещей лирообразную форму, образованную двумя симметрично расположенными гиппокампами\*. В центре стоит бог морей Нептун, опираясь на свой трезубец. Венецианского мастера и в изделии из бронзы в немалой степени занимает почти живописный эффект, создаваемый динамичными и изящными скульптурными формами.

# Джорджоне

К началу XVI века Венеция вслед за Флоренцией встает на путь Высокого Возрождения. Один из первых венецианских художников, связанный с этим этапом живописи Ренессанса, - Джорджоне (Джорджо да Кастельфранко, около 1478-1510). Нам не известны датированные или подписные произведения Джорджоне и мы располагаем крайне скудными сведениями о жизни мастера. Твердо установлена одна дата: в 1510 году, в возрасте тридцати двух или тридцати трех лет, он скончался, став жертвой эпидемии чумы. Но именно Джорджоне, умерший так рано, сыграл решающую роль в венецианской живописи XVI столетия, во многом определив ее основные тенденции. Исследователи спорят о количестве дошедших до нас картин мастера из Кастельфранко, некоторые полагают, что их сохранилось не более шести, другие склонны увеличивать их число до шестидесяти.

"Юдифь" Джорджоне относится к числу шедевров Эрмитажа.

В библейской легенде рассказывается о молодой прекрасной женщине Юдифи, которая в дни опасности, нависшей над ее родиной, пришла в стан врагов, покорила красотой и умом военачальника ассирийцев Олоферна и после пира обезглавила его, принеся тем самым победу своему народу.

Каждая эпоха имеет любимые сюжеты. В период Ренессанса предпочитали героические темы, дававшие возможность показать прекрасные и возвышенные деяния человека. Именно поэтому так часто встречаются образы юного Давида и Юдифи. Юдифь обычно изображалась в момент, когда она отрубала ИЛИ только что отрубила голову Олоферна, либо тогда, когда она возвращалась из лагеря ассирийцев.

Джорджоне трактует сцену по-своему. Его Юдифь похожа одновременно и на готическую скульптуру, и на прекрасную античную богиню. Статуарность решения одиноко стоящей фигуры, атрибуты, игра складок, словно высеченных из камня, - заставляют вспомнить изваяния, украшавшие средневековые соборы. Но безупречная красота лица, гармонические пропорции тела свидетельствуют о знании античных образцов.

У невысокой каменной ограды, за которой виднеется простирающийся пейзаж, стоит молодая женщина. Она опирается рукой па меч, слишком тяжелое и грозное оружие для маленькой женской руки. Обнаженная нога осторожно наступает на отсеченную голову, которую Юдифь рассматривает, опустив веки. В картинах Джорджоне герои редко смотрят на зрителя, их глаза либо закрыты, как у Венеры ("Спящая Венера", Дрезден, Картинная галерея), либо взор скользит поверх голов, куда-то вдаль, как у мадонны ("Мадонна Кастельфранко", собор города Кастельфранко), либо веки опущены, как у Юдифи, - прием, повторяющийся слишком часто, чтобы быть случайным. Герои картин Джорджоне погружены в мир собственных эмоций и переживаний.

Вазари в жизнеописании Джорджоне упоминает, что современники ценили его и как живописца, и как музыканта. Пристрастие к музыке сказывается у художника и в частом обращении к теме концерта, и в почти музыкальном лиризме настроения.

Лицо Юдифи с легкой улыбкой полно жизни. В лице же Олоферна все говорит о смерти: землистый цвет кожи, запавшие глазницы, глубокие тени вокруг смеженных век, заострившийся нос; но в то же время губы ассирийца растянуты в улыбку. Заставить улыбаться мертвеца - странная мысль для художника эпохи Возрождения. Может быть,

здесь таится намек па сновидения Олоферна, оборванные вместе с жизнью мечом Юдифи. А может быть, здесь все еще сложнее, так как сейчас высказывается мнение, что Джорджоне придал лицу Олоферна свои черты. Художник вводит контрасты, усиливающие выразительность образа героини, противопоставляя не только лица персонажей: за спиной Юдифи высится могучее старое дерево, на фойе его крепкого темного ствола легкая фигура молодой женщины становится более хрупкой и грациозной. Рядом с холодным металлом меча маленькая рука кажется живой и теплой; нога, осторожно касающаяся головы Олоферна, подчеркивает мертвенную бледность его лица. Все, что окружает Юдифь, призвано оттенить ее красоту. Как мастер Высокого Возрождения, Джорджоне создает идеальный образ молодой женщины. Абсолютную правильность черт лица подчеркивают мягкие линии волос, расчесанных па прямой пробор, изгибы бровей, губ и подбородка. Вот уже поистине "в ней все гармония, все диво".

Почти во всех картинах Джорджоне много места уделено пейзажу, иногда, как в знаменитой "Грозе" (Венеция, Академия), этот мотив становится ведущим, определяя настроение картины. "Юдифь", по-видимому, написана раньше "Грозы" (говорить о хронологии работ Джорджоне трудно, так как, по существу, он мог творчески трудиться одно десятилетие). В эрмитажной картине пейзаж играет роль фона, но далеко не нейтрального, да таковым, как правило, у Джорджоне пейзаж и не бывает. Человек и природа - порождение единого гармонического начала; и только в соприкосновении, а иногда и в слиянии с ней человек становится прекрасным. Эта мысль постоянна для всего творчества Джорджоне, в частности, для "Юдифи". Здесь ее выражает равновесие, найденное между женской фигурой и пейзажем. Золотистые полосы на небе свидетельствуют о наступлении нового дня, этот грядущий день озарен подвигом Юдифи.

Сказать, что одежда Юдифи розовая, не совсем верно, ибо она разная в зависимости от того, как распределяются на ней свет и тени. На свету ткань выглядит бледно-розовой, по вот ложится тень и платье становится красным, а в глубоких складках приобретает густые винные оттенки. Блестящая светло-серая поверхность меча, озаренная лучом света, алеет от соседства с тканью и кажется зеленой там, где его острие соприкасается с травой и землей. Не только ткань, но и правая нога Юдифи выглядит зеленоватой из-за рефлексов, возникающих от растений и земли.

Великое завоевание венецианской живописи начала XVI века - умение воспринять и проследить цветовые изменения в зависимости от окружающей световоздушной среды. Джорджоне - один из крупнейших колористов, для которых цвет - решающее выразительное средство.

"Юдифь", признаваемая всеми учеными несомненным произведением Джорджоне, в коллекции Кроза считалась работой Рафаэля. Сейчас это кажется невероятным, настолько картина венецианского мастера и по настроению, и по колориту отличается от творений Рафаэля.

Но дело в том, что к концу XVII века имя Джорджоне было практически забыто и его "открытие" произошло только в конце XIX столетия. Когда же собрание Кроза было приобретено для Эрмитажа, считали, что музей обогатился несколькими произведениями "божественного" Рафаэля - в том числе и "Юдифью" (ему же приписывали портрет кардинала, ныне числящийся работой Себастьяно дель Пьомбо).

Картина не только утратила имя своего подлинного создателя, но и изменила, по сравнению с начальным, свой формат, который воспринимали в XVIII веке как

подлинный: с двух сторон ей были сделаны приставки, и кто-то "дописал" картину, прибавив с правой стороны дерево, а слева - продолжив каменную стену. В таком виде "Юдифь" гравирована в 1729 году для альбома, воспроизводящего картины собрания Кроза.

Однако существует более ранняя гравюра второй половины XVII столетия, подписанная инициалами L. Sa. На ней "Юдифь" воспроизведена в ее настоящем формате. Приставки, искажавшие размер картины, были убраны уже в Эрмитаже в середине прошлого столетия, когда после изучения "Юдифи" в реставрационной мастерской пришли к выводу, что приставки с живописью авторскими не являются.

1968 год - важная веха в "жизни" произведения. В этом году в Эрмитаже началась тщательная научная реставрация картины, длившаяся три года. В результате работы картина преобразилась - исчез грязный желтый лак, наложенный в XIX веке, и в колористической гамме, сделавшейся более холодной, обнаружилось доселе скрытое богатство нюансов и контрастов цвета.

В процессе реставрации и исследований картины в физической лаборатории музея открылись интересные переделки, сделанные самим Джорджоне, и даже отпечатки его пальцев, оставленные на некоторых участках картины (на небе, стене слева от фигуры, на одежде Юдифи).

Если сравнить фотографии с картины до и после реставрации, станет понятным, как сильно изменилась "Юдифь". На первом плане появились ранее скрытые под густым слоем краски камни - один крупный и несколько мелких. В расщелине стены, казавшейся пустой, проглянули тонкие травинки, иными по форме цветами покрылся кустик, растущий у ног Юдифи. Дерево, высящееся за спиной героини, тоже стало другим - ствол тоньше, крона - легче. Даль второго плана сделалась прозрачной, наполнилась воздухом.

В отличие от художников флорентийской и римской школ, Джорджоне, а затем Тициан, не используя подготовительные картоны, писали прямо на холсте или, как в данном случае, на деревянной доске (впоследствии также замененной холстом). В процессе работы над картиной Джорджоне внес в композицию ряд изменений: уменьшил голову Юдифи, переписал пальцы левой руки. Прическа первоначально была менее гладкой, пряди, спадающие вдоль щек, - более пушистыми. Однако эти локоны были так - сильно переписаны в XVIII веке, что под ними почти не сохранилось авторской живописи, и реставраторы оставили их в прежнем виде.

Благодаря упорной, трудной, кропотливой реставрации, проведенной над "Юдифью", ей удалось вернуть яркость, глубину, свежесть - всю магию живописи одного из талантливейших представителей венецианской школы.

Если "Юдифь" пользуется всемирной известностью, то вторая картина Джорджоне - "Мадонна с младенцем" - далеко не так популярна.

Картина поступила в Эрмитаж в начале XIX столетия, когда о деятельности Джорджоне имели еще крайне смутное представление. Неудивительно, что "Мадонну с младенцем" долгое время приписывали разным мастерам. То, что это работа Джорджоне, подтвердило экспонирование картины рядом с другими работами мастера на выставке "Джорджоне и джорджонески", организованной в Венеции в 1955 году. Эта выставка сильно продвинула вперед изучение наследия Джорджоне.



Джорджоне. Мадонна с младенцем

В "Мадонне с младенцем" готические отзвуки проявляются в трактовке складок плаща. Но настроение, решение пейзажа и колорита - все это типично для Джорджоне.

Мария несколько отстраняет от себя младенца (жест, повторяющийся в ряде работ мастера, например, в "Святом семействе" - Вашингтон, Национальная галерея), и рождается совершенно особенное чувство - задумчивости, мечтательности, сосредоточенности и тем самым - интимности образа. Вибрация света на плотной живописной поверхности предвосхищает более поздние работы Джорджоне. Занимая центральное место, фигуры неотделимы от пейзажа, трактованного цельно в его конкретной реальности в то же время внимательно запечатленного в деталях.



Джованни Кариани. Искушение. (Старик и молодая женщина)

Имя Джорджоне обычно не принято называть среди "титанов" Возрождения, может быть, потому, что подобное определение мало подходит к поэтическому, лирическому складу его таланта. И все-таки, без сомнения, Джорджоне принадлежит к этой плеяде первооткрывателей. Он расширяет круг тем, придает новое значение пейзажу, эмоционально обогащает живопись, но в первую очередь новаторски решает проблему колорита.

Влияние Джорджоне велико и сказывается в разных жанрах. В частности, с его именем связано появление новых светских сюжетов. Композиция картины **Джованни Кариани** (около 1485-1547) - "Искушение" ("Старик и молодая женщина") навеяна "Любовниками" Джорджоне (до нашего времени картина Джорджоне не дошла и известна по гравюре). К Джорджоне восходит крупный масштаб двух фигур (поясное изображение), их положение в пространстве по отношению друг к другу и то, что они почти полностью заполняют плоскость холста.

Вслед за Джорджоне Кариани обращается к светской теме. Старик уговаривает молодую женщину принять его любовь, за которую он готов платить золотом: на столе кошелек, из него высыпаются золотые монеты.

Венецианская школа, которая долго оставалась в плену византийских и готических традиций, к концу XV века заняла почетное место среди передовых художественных школ Италии и даже светской направленностью искусства во многом обогнала их.

## Венецианский портрет XVI века

Велико было влияние Джорджоне и в области портрета. Испытал его воздействие и **Якопо Пальма Старший** (около 1480-1528). Великолепен исполненный им портрет молодого человека, держащегося сдержанно и с достоинством.



Якопо Пальма Старший. Портрет молодого человека

Стол, около которого сидит юноша, его рука, лежащая на столешнице, пышные, тяжелые рукава одежды придают устойчивость всей композиции. По сравнению с нижней частью картины, верхняя кажется более легкой: фон залит светом, а силуэт фигуры подвижен и мягок.

Правая рука в перчатке, натянутой наполовину, сжимает вторую перчатку, снятую с левой руки. Перчатки играли важную роль в моде XVI века и как следствие этого - в портретах. Они, подобно шпаге, были знаком высокого положения человека в обществе. Стремление к роскоши достигло в чинквеченто такого размаха, что, например, флорентийский герцог Козимо I вынужден был издать специальный указ, согласно которому дамам предписывалось иметь лишь одну пару перчаток, причем их стоимость не должна была превышать определенной суммы. В погоне за модой мужчины не отставали от женщин.

Для Пальмы Старшего перчатки - не только деталь, говорящая о знатности изображенного, но и возможность оправдать несколько меланхолический жест юноши.

Благородство колорита вполне соответствует созданному образу. В гамме, кажущейся почти монохромной, таится богатство оттенков серо-коричневого цвета. Красота духовного и материального мира сливается в тонкой гармонии, что ставит портрет Пальмы Старшего в ряд лучших достижений Ренессанса.

Долгое время считался работой Джорджоне другой превосходный образец живописи - "Мужской портрет" **Доменико ди Бернардино Каприоло** (1494-1528).

В отличие от Пальмы Старшего, Каприоло подробно рассказывает обо всем, что окружает его модель, и тем самым помогает создать характеристику портретируемого.

На зрителя смотрит молодой человек в полном расцвете физических и духовных сил. Фоном служит нарядное здание, сквозь пролет арки в глубине виднеется церковь, нишу справа украшает античная статуя Венеры, руки юноши лежат на папке (с эскизами или стихами?) - таким образом дается намек на богатство духовной жизни, на увлечение древностью и искусством. Человек прекрасен и душой, и телом - лицо выразительно, кудри роскошны; великолепен и наряд: меховая накидка, соскользнув с плеча, открывает разноцветный костюм с пышными рукавами.

Художник оставляет вокруг портретируемого много свободного пространства.

В картинах итальянцев всегда есть впечатление простора, легкого дыхания, их персонажи никогда не бывают так зажаты и скованы, как у северян, например, у нидерландцев. По представлениям Возрождения, в мире царит гармония, и ей подчиняется каждая черта лица, каждая складка одежды. Доменико Каприоло, изображая конкретного человека, создает одновременно идеальный образ.

На первом плане, справа, художник поместил большой золотой медальон, в центре его - косуля; по краям - дата выполнения портрета: 1512 (?), последняя цифра читается неясно; затем идет написанное по-латыни имя художника - Доменико - и число 25, указывающее на возраст изображенного. В медальоне живописец зашифровал свою подпись - Доменико Каприоло, так как *sarçiola* по-итальянски означает "косуля".

В то же десятилетие, что и портрет работы Каприоло, был создан "Семейный портрет" **Лоренцо Лотто** (около 1480-1556). Его автор - крупный венецианский художник, творчество которого чуждо каким-либо шаблонам.

В Италии двойной и особенно групповой портрет не получил такого распространения, как на севере, в Нидерландах. Даже тогда, когда итальянский художник писал супругов, он чаще всего отдавал предпочтение портрету парному, а не двойному; например, портрет урбинского герцога Федерико да Монтефельтро и, как парный к нему, портрет

герцогини, оба - работы Пьеро делла Франческо (Флоренция, Уффици), или два портрета Рафаэля: портрет Аньоло Доппи и портрет Маддалены Дони (Флоренция, Питти). Правда, бывали и исключения: фра Филиппо Липпи написал около 1440 года портрет супружеской пары, поместив мужчину и женщину вместе, по вся плоскость доски занята фигурой молодой дамы, в то время как ее муж заглядывает в комнату откуда-то извне, так что видна только часть его лица, срезанного рамой окна (Нью-Йорк, Музей Метрополитен).

В отличие от большинства других мастеров, Лоренцо Лотто неоднократно создавал двойные портреты; к такому типу относится и эрмитажный. Приемы, использованные в "Семейном портрете", повторялись у Лотто (например, "Портрет мессера Марсилио и его жены" - Мадрид, Прадо): вытянутый в длину формат картины, две фигуры, срезанные пополам, на некотором расстоянии друг от друга, связь между ними осуществляется не за счет взгляда (он обращен на зрителя), а за счет жестов и довольно сложной системы атрибутов.

В "Семейном портрете" супруги сидят в комнате, около стола, покрытого роскошным ковром. Интересная деталь - Лотто с абсолютной точностью воспроизвел молитвенный турецкий ковер с характерным орнаментом из цветов гвоздики, плетенки, шестиугольной арки. Такие ковры турки охотно продавали, а венецианцы покупали, "забывая" об их ритуальном назначении. Центром их производства был, вероятно, город Ушак; подобные ковры венецианцы ценили за яркость, нарядность четкого орнамента и часто использовали, как мы видим на картине Лотто, для украшения своих жилищ. Такие ковры позже получили название "Лотто".

У супругов, изображенных художником на эрмитажном портрете, - отрешенные лица, широко открытые глаза, напряженно смотрящие на зрителя.

Нарядно одетая молодая женщина, прижимая к груди собачку (символ верности), безвольно и мягко кладет свою ладонь на плечо мужа. Он же, указывая на белку, свернувшуюся клубочком на столе, поднимает лист бумаги с латинской надписью: *Nemo pupquam* (человек никогда).

Смысл аллегии долгое время оставался непонятным, в настоящее время он расшифровывается следующим образом: согласно средневековым представлениям, самец белки в голодное время выгонял из дупла самку, обрекая ее тем самым на жалкое существование. Человек никогда не поступит так - заверяет нас надпись.

Это - портрет-клятва, в нем обещание мужа заботиться всю жизнь о жене, и она, в свою очередь, дает зарок верности; а за окном от порыва ветра клонятся растущие рядом два дерева - образ, подтверждающий смысл аллегии и не требующий особого раскрытия, так как издавна в фольклоре и литературных источниках любящие уподоблялись растениям, разлучить которые было невозможно.

Очевидно, склонность к литературным и аллегорическим программам в портретах первой половины XVI века можно объяснить пристрастием к символике, которой широко пользовались гуманисты; она как бы дополняет психологическую характеристику, еще сравнительно малоразвитую в искусстве периода Возрождения.

Существует подготовительный рисунок, исполненный Лотто пером, к эрмитажному портрету (Амстердам, Рейксмузеум). На рисунке уже полностью воплощен основной замысел, отличающийся от окончательного, живописного, варианта тем, что женщина сильнее откинулась назад, правая рука мужчины повернута ладонью вверх и держит

какой-то предмет, а собака еще не смотрит на белку. Фон заштрихован. Нет ни окна, ни драпировки за спиной дамы. Из сопоставления рисунка с живописным полотном видно, что Лотто сделал все возможное, чтобы достигнуть большего композиционного единства.

Влияние Лоренцо Лотто испытал в своем творчестве **Моретто да Брешиа** (1498-1554). Его жизнь и деятельность протекала в основном в провинциальном городе Брешии, где он, помимо живописи, занимался еще торговлей.

Обращение художника к одной из главных в представлении церкви добродетелей - вере - в картине "Аллегория веры" (30-е гг. XVI в.), казалось, должно было толкнуть Моретто на путь отвлеченной символики. Но этого не произошло. Напротив, произведение трактовано в подчеркнуто реалистическом плане. Веру олицетворяет девушка, одетая в народный костюм; на голову, обвитую толстой косой, накинута легкая, прозрачная вуаль. Около нее - жасмин и розы, цветы перехвачены лентой с латинской надписью: Праведный верой живет. Придерживая рукой большой крест, она смотрит на чашу для причастия. Атрибуты веры не воспринимаются здесь как главное. Определяющим в этой картине является образ юной героини, искренней и наивной.

Художник сумел передать непосредственность, чистоту юности и мечтательную задумчивость взгляда. Моретто да Брешиа воплотил в своем произведении представление об итальянской женщине в несколько идеализированной форме, которая была продиктована вкусами времени.

# Себастьяно дель Пьомбо

В XVI столетии сильнее, чем в предыдущем веке, ощущается связь между художественными школами страны. Особенно заметную роль начал играть Рим, превратившийся в крупнейший центр искусства; здесь работали Рафаэль и Микеланджело, сюда приезжали деятели разных областей культуры. Наряду с другими, и многие венецианцы устремились в Вечный город. Среди них был один из учеников Джорджоне - Себастьяно дель Пьомбо (1485-1547). Он прибыл в Рим в 1511 году и оставался там до самой смерти. В 1531 году Себастьяно занял официальную должность хранителя папской печати, и с тех пор за ним укрепилось прозвище Пьомбо (что по-итальянски означает "свинец", а из свинца делались печати). Здесь же он попеременно испытал влияние величайших художников своего времени - сначала Рафаэля, а затем Микеланджело.

"Оплакивание Христа" - одно из лучших произведений Себастьяно дель Пьомбо - датируется 1516 годом и свидетельствует об увлечении художника искусством Микеланджело. Оно сказывается, в первую очередь, в тяготении к крупномасштабным, подчеркнута пластичным, скульптурно осязательным формам.

Мертвый Христос, распростертый на погребальной пелене, занимает первый план и воспринимается как центральная фигура всей композиции. Смерть не обезобразила его тела, не исказила прекрасных черт лица. Как правило, мастера Возрождения избегали передавать натуралистические подробности смерти. Христос в их представлении всегда был воплощением совершенства, таков он и в картине Себастьяно дель Пьомбо.

Оплакивающие Христа во власти глубоких трагических переживаний. Мария Магдалина, словно оцепенев, опустилась на колени у его ног, а мадонна (по-микеланджеловски сильная фигура), теряя сознание, падает на руки заботливо подхватывающего ее Иоанна. Вся эта многочисленная построенная по диагонали группа воспринимается как нечто единое, несмотря на разнообразие проявляемых чувств.

В правой части картины два человека готовят саркофаг, один из них с усилием при помощи доски сдвигает тяжелую крышку гроба. К могильщикам обращается старик, поддерживающий голову мадонны. Он что-то приказывает им, повелительно протянув руку. Благодаря его жесту, люди, находящиеся на втором плане, не кажутся изолированными от главной группы.

Картина Себастьяно дель Пьомбо монументальна, выразительна, полна сдержанного драматизма, но, помимо этих достоинств, она интересна еще и тем, что соединяет в себе тенденции двух школ - тоскано-римской и венецианской. От первой идет четкость построения композиции, пластичность ясных форм, выразительный язык жестов, от второй - живописно-цветовая гамма, богатая разнообразием зеленовато-голубых и желтовато-красных тонов, пейзаж, усиливающий эмоциональную окраску действия и, наконец, явно венецианские, точнее джорджоневские, типы лиц Иоанна, женщины в желтом плаще, старика, протянувшего руку.



Себастьяно дель Пьомбо. Оплакивание Христа

# Микеланджело

Ни один из мастеров Возрождения, даже Рафаэль, не оказал такого гигантского влияния на художников Италии, какое оказал **Микеланджело** (1475-1564).

Под знаком его искусства проходит весь XVI век. С именами Рафаэля и Микеланджело связано создание художественной школы в Риме. Но сам Микеланджело всегда оставался преданным Флоренции, которую любил и страстно, и пристрастно. От судьбы Флоренции неотделимо одно из знаменитейших созданий Микеланджело - капелла Медичи.

"Скорчившийся мальчик" - единственное подлинное произведение мастера в Советском Союзе - предназначался первоначально для украшения усыпальницы Медичи в церкви Сан Лоренцо.

Работа над проектом началась еще в 1520 году, но заканчивал ее Микеланджело уже после падения Флоренции.

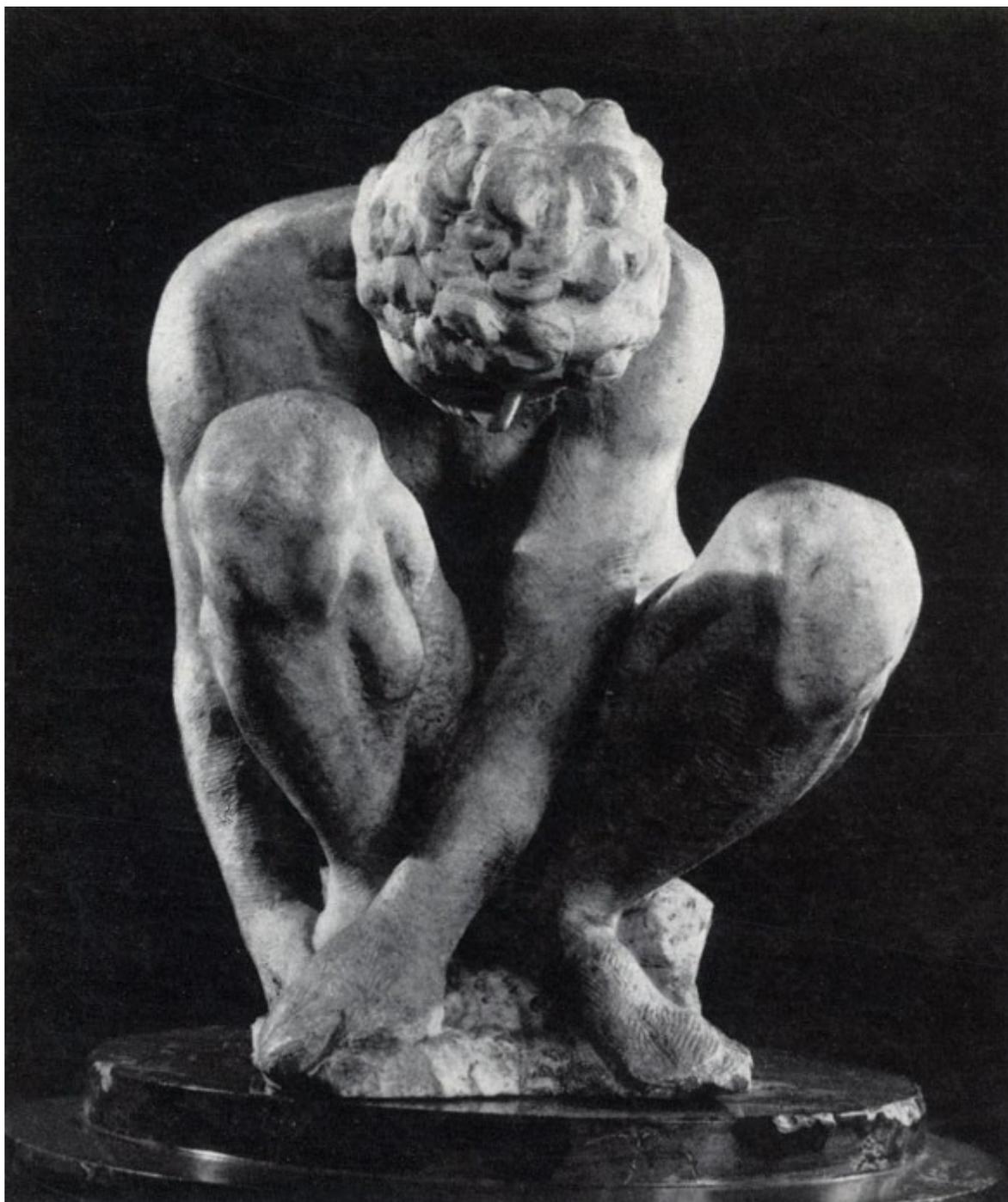
В 1527 году войска императора Карла V разгромили Рим. Так окончилась длившаяся десятилетия борьба европейских стран за утверждение своего политического господства в Италии, оказавшейся теперь в сфере влияния империи Габсбургов.

Когда во Флоренции стало известно о "Sacco di Roma" (разгроме Рима), в городе вспыхнуло восстание, и Медичи вновь, но ненадолго были изгнаны за пределы Флоренции. Однако папа Климент VII, сам происходивший из рода Медичи, пошел на сговор с Карлом V, и объединенными усилиями папских и императорских отрядов началась осада героической Флоренции. Город стойко сражался за свою независимость в течение одиннадцати месяцев, но эпидемия, голод, измена в рядах сторонников республики привели к тому, что в августе 1530 года Флоренция пала. Микеланджело был с теми, кто с оружием в руках сражался за свободу родного города. Падение Флоренции он пережил чрезвычайно остро. Это еще усугублялось тем, что своим искусством скульптор должен был прославлять тех тиранов, против которых выступал. И скорбь, царящая в капелле церкви Сан Лоренцо, - это не столько тоска по ушедшим из жизни герцогам Лоренцо и Джулиано, сколько тягостные раздумья о судьбе Флоренции, судьбе Италии.

В гробнице Медичи архитектурное и скульптурное решение целиком принадлежит Микеланджело. Весь ансамбль как бы строится на гармонии диссонансов.

Небольшое по размеру квадратное помещение устремляется ввысь почти с готической настойчивостью. Белый мрамор стен динамично расчленен при помощи темного камня системой арок, пилястров, капителей, наличников окон. И в цветовом решении - светлого и темного - есть что-то от сочетаний траурного флага.

Отступая от вековой традиции, Микеланджело изображает ушедших из жизни герцогов не мертвыми, лежащими на своих саркофагах, а как живых людей. Их фигуры помещены в двух нишах, в то время как аллегории суток - Дня, Ночи, Вечера и Утра - покоятся на надгробиях. Тяжелые, скорбные, мощные, они олицетворяют идею губительного времени, беспощадно ведущего человека к могиле. Фигуры расположены на покатых крышках так, словно готовы соскользнуть с них. Сильные, конвульсирующие от внутреннего напряжения тела пересекают горизонтальную линию карниза, внося во всю композицию элемент беспокойства и скорби



Микеланджело. Скорчившийся мальчик

Джулиано и Лоренцо устремляют взгляд к мадонне с младенцем, статуе, стоящей у третьей стены капеллы. Но Мария выступает не в обычной для нее роли заступницы. Здесь мадонна - воплощение неумолимости судьбы, она клонит очи долу, и в складках одежды на ее груди прячет свое лицо младенец Христос, наделенный геркулесовым телосложением.

По первоначальному замыслу гробница должна была включать большое количество статуй. Об этом свидетельствуют эскизы Микеланджело, относящиеся к концу 1520-го - началу 1521 года. На одном из них (Лондон, Британский музей), кроме статуй суток у подножия саркофага, изображены еще аллегорические скульптуры, с каждой стороны по

фигуре, а над филенками, декорирующими сверху пустые ниши (они фланкируют центральную), намечены согнувшиеся юноши. Из них был выполнен только "Скорчившийся мальчик", находящийся теперь в Эрмитаже.

Статуя осталась незаконченной. Если бы она вошла в состав капеллы Медичи, то, как явствует из наброска Микеланджело, находилась бы высоко от пола и была бы видна в профиль с левой стороны. Гирлянда, спускающаяся сверху, призвана тормозить движение, не давать юноше возможности выпрямиться, то есть вновь звучала бы тема контрастного столкновения сил, столь характерная для всего ансамбля.

"Неоконченность" (non finito) - одна из проблем, занимающая исследователей творчества Микеланджело. Но в данном случае нет сознательной незавершенности скульптуры - она осталась таковой в силу того, что не заняла отведенного ей первоначально места в капелле Медичи.

И как раз эта незаконченность делает статую особенно интересной, позволяя нам увидеть, как Микеланджело обрабатывал мрамор. Статуя необыкновенно компактна, чувствуется форма той глыбы, из которой извлек ее мастер. Она превосходно иллюстрирует мысль Микеланджело о том, что скульптура хорошо сделана тогда, когда ее можно сбросить с горы и при этом у нее ничего не отобьется. Другими словами, речь идет о специфически ренессансном восприятии целостности формы.

Юноша, согнувшись и наклонив голову, касается руками правой ступни. Напрасно искать какую бы то ни было мотивировку этого движения. Жанровые, бытовые черты просто не существовали для Микеланджело. Человек начинался для него там, где можно было поведать о его героических деяниях и свершениях. Недаром спина мальчика подчеркнута мускулистом и мощна. Не лицо, а тело и поза раскрывают созданный мастером образ.

Для Микеланджело главное - человек, разнообразные и сильные движения души которого он воплощал в мраморе или фреске.

"Скорчившийся мальчик" был задуман как декоративная скульптура. Однако и в ней Микеланджело раскрывает общую идею, царящую во всех статуях капеллы: идею тоски, скованности, духовной тяжести. В гробнице нет ни одного нейтрального элемента. Как все великие творения Микеланджело, усыпальница Медичи приобретает общечеловеческое звучание.

Для самого художника основная мысль памятника формулировалась очень четко, и не только в архитектурно-пластическом оформлении. Он выразил ее и в стихах, послуживших ответом на четверостишие Джованни Строщи, сложенное в честь "Ночи". Строщи писал:

Вот эта ночь, что так спокойно спит  
Перед тобою, - ангела создание.  
Она из камня, но в ней есть дыханье:  
Лишь разбуди - она заговорит.

Микеланджело ответил словами, вложенными им в уста самой Ночи:

Отраднее спать - отраднее камнем быть.  
О, в этот век - преступный и постыдный -  
Не жить, не чувствовать - удел завидный...  
Прошу: молчи - не смей меня будить.

Позор и преступление - так расценивали лучшие умы Италии трагическую обстановку, в которой завершился Ренессанс.

# Тициан

Вершина венецианского искусства эпохи Возрождения - живопись великого **Тициана** (1485/90-1576).

Художник родился в конце 1480-х годов (точная дата не известна) в местечке Пьяве ди Кадоре, расположенном на границе Венецианской республики. Но настоящей его родиной стала Венеция, где он прожил долгую, счастливую жизнь, очень редко выезжая за пределы города; здесь же он и умер в возрасте около 90 лет. Чтобы чуть-чуть ввести читателя в атмосферу жизни Венеции той поры, хочется привести описание праздника, состоявшегося в доме Тициана, сделанное одним из его друзей:

*"Первого августа я был приглашен на праздник в прелестный сад, принадлежащий мессеру Тициану, хорошо известному, превосходному живописцу... Большинство из наиболее известных людей города были там... Солнце пригревало очень сильно, хотя место само по себе было тенистым, так что мы проводили время, пока столы вынесли наружу, в рассмотрении картин, поражавших нас своей жизненностью, которые наполняли весь дом, и наслаждались красотой и очарованием сада, расположенного на противоположном конце Венеции у морского залива. Находясь в нем, можно видеть красивый остров Мурано и другие места. Едва только зашло солнце, как по воде заскользили бесчисленные гондолы, наполненные прекрасными женщинами. Музыка и пенье звучали вокруг нас и сопровождали почти до полуночи нашему веселому ужину... Ужин был очень хорош, богатый самыми превосходными винами и всеми удовольствиями, которые могли создать нам время года, гости и самый праздник".*

Тициан был знаменит, богат, окружен образованнейшими людьми своего времени. Его живопись уже у современников вызывала восторженные отзывы. О нем говорили: "Он блистает, как солнце между звездами".

Но и этот художник, со всей силой могучего таланта воплотивший идеалы Возрождения, затем трагически и страстно ощутил крушение идей Ренессанса.

Ему было около двадцати лет, когда (в 1508 году) он стал работать вместе с Джорджоне, расписывая фресками немецкое подворье в Венеции (росписи до нашего времени не сохранились; фрески плохо переносят сырой и влажный климат города, и художники этой школы редко работали в технике фрески).

Примерно к тому же времени относится большая эрмитажная картина Тициана "Бегство в Египет", во многом еще близкая по духу Джорджоне.

Коллекция картин Тициана в Эрмитаже велика: в музее хранится восемь полотен художника, относящихся к разным периодам его творчества, по особенно полно представлены произведения зрелого мастера, созданные в 50-х - 70-х годах XVI века. Известно не так много работ молодого Тициана, причем некоторые из них исследователи до сих пор не могут "поделить" между Джорджоне и Тицианом, приписывая их то одному, то другому художнику.

"Бегство в Египет" подробно описано крупнейшими биографами Тициана: в XVI веке - Джорджо Вазари, в XVII веке - Карло Ридольфи. Ридольфи писал, что Тициан "исполнил картину маслом с изображением Богородицы с сыном, которая бежит в Египет,

сопровождая св. Иосифом, ангел ведет осла, а по траве разгуливают многочисленные животные... и здесь же группа деревьев, очень естественная, и вдали - солдат и пастух".



Тициан. Бегство в Египет

"Бегство в Египет" представляет большой интерес, так как показывает, с чего начал свой творческий путь Тициан. Художник выбрал большой холст удлиненного формата (206 X 336 см), что позволило включить широкую панораму местности, по которой святое семейство направляется в Египет. И хотя главные действующие лица традиционно показаны на первом плане, им уделено меньше внимания, чем пейзажу, охарактеризованному с большой тщательностью и поэтичностью. На его фоне чуть нескладные фигуры кажутся обычными и будничными. Бескрылый ангел с небольшим тюком с вещами, тяжело ступая, ведет за повод осла, на котором сидят Мария с Христом. Она привязала к груди ребенка на крестьянский манер и устало склонилась к нему головой; за ними поспевает святой Иосиф, держа на плече хворостину. Композиционное расположение фигур - сдвинутая к левому краю картины группа, ритмичное размещение персонажей друг за другом - создает впечатление длительного и утомительного пути. Великолепные одежды Иосифа и Марии мало подходят этим людям: старому человеку и усталой женщине.

Несомненно, наиболее удачная часть картины - пейзаж. Венеция - город, почти лишенный деревьев и травы, ее облик определяют многочисленные каналы и море. Тем сильнее воображение венецианского художника должны были волновать сочные луга, залитые солнцем, раскидистые густые деревья, в тени которых столь спокойна гладь вод, голубая гряда гор, замыкающая горизонт. Безмятежен и прекрасен мир, изображенный художником. В выборе мотивов, включенных в пейзаж, чувствуются уроки Джорджоне. Именно он любил передавать такие пышные кроны деревьев, стада, пасущиеся на полях, светлые дали в глубине. Второстепенные фигуры - солдат и беседующие с ним пастухи - почти повторяют типы Джорджоне. В выборе и сопоставлении цветов также сказывается воздействие этого мастера: ткань, меняющаяся от нежно-розового на свету до темно-вишневого в тени, серебристый блеск металлических лат солдата, темная зелень листвы.

Красно-розовое пятно одежды перекликается с красными цветами и одеждой пастуха. Но на этом этапе Тициан в большей степени, чем Джорджоне, исходит из декоративного восприятия цвета.

В обилии деталей продолжают чувствоваться традиции кватроченто. Олени, лисы, коровы, птицы, разнообразные цветы и трапы населяют и оживляют луга и леса.

Молодой художник еще тесно связан с Джорджоне, но в то же время он уже сам крупный мастер; чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на любую деталь картины.

В 1516 году Тициан стал официальным художником Венецианской республики. Его известность растет, и постепенно заказчиками мастера становятся виднейшие деятели как Италии, так и Европы. Он пишет для них полотна, создает портреты.

Тициану позировали императоры, короли, римские папы, полководцы, гуманисты, самые красивые женщины Италии.

Неизвестно имя дамы, запечатленной Тицианом на портрете, хранящемся в Эрмитаже. Однако эта модель неоднократно привлекала к себе внимание художника. С нее написана "Венера Урбинская" (Флоренция, Уффици), "La bella" [Красавица] (Флоренция, Питти). В той же позе и почти в том же наряде дама представлена на портрете из собрания Художественно-исторического музея в Вене.

В зависимости от того, кого писал Тициан, он менял композицию, цвет, степень детализации. В женских образах мастер не ищет психологической глубины. Его красавицы - бездумны, чувственны, полны сознания своей юной прелести. Поэтому такое внимание художник уделяет деталям, помогающим создать образ красавицы. Мягкая переливчатость бархата, пышность страусовых перьев, матовость жемчуга, тусклое мерцание золота - все это написано с острым ощущением живописных особенностей каждого предмета и прекрасно оттеняет полные гибкие руки и нежное лицо.

Исследование картины в рентгеновских лучах показало, что первоначально голову дамы венчали такие же жемчуга, как и на венском портрете, и лишь затем вместо них появилась высокая шляпа, отделанная перлами и перьями.

Все картины, в которых повторяется образ этой женщины, в том числе и эрмитажный портрет, относятся к 1530-м годам.

Вазари сообщает, что в 1533 году для наследника испанского престола Тициан написал "Данаю" (Мадрид, Прадо). К античной легенде Тициан обращался несколько раз, начиная еще с 30-х годов. Один из вариантов находится в Эрмитаже.

Греческий миф повествует о царе Акрисию, которому оракул предсказал смерть от руки будущего внука. Стремясь обмануть судьбу, царь приказал заточить единственную дочь Данаю в башню, но Зевс, очарованный красавицей, проник к ней в виде золотого дождя и стал ее возлюбленным.

Увлечение античной мифологией характерно для всего творчества Тициана, образы древних легенд давали ему возможность воплотить почти языческую радость полноты бытия.

Еще в юности, после смерти Джорджоне, Тициан дописывал его знаменитую "Спящую Венеру" (Дрезден, Картинная галерея). "Спящая Венера" - первое станковое произведение венецианской живописи, в котором античный сюжет выбран ради возвышенного показа женской наготы. Эта картина оставила глубокий след в творчестве Тициана. Под ее впечатлением он создает ряд полотен на ту же тему, а также варьирует миф о Данае.

В "Данае" художник решает тему любви, счастья и в первую очередь красоты человека. Нагое женское тело показано в картине без средневекового пренебрежения к плоти и без оттенка фривольности, который появится позднее, например, во французском искусстве XVIII века. У Тициана нагота возвышенна и благородна. Данаая "так парадно обнажена", что все окружение призвано лишь сильнее подчеркнуть ее обаяние. В ногах Данаи сидит служанка, пытающаяся поймать в передник падающие с неба золотые монеты. Ее фигура контрастна по отношению к Данае; сморщенная старуха с грубой коричневой кожей оттеняет юность героини.

Тициан мало заботится о логике повествования: ложе Данаи находится не в башне, а под открытым небом, на фоне пейзажа. Придерживая полог, Данаая поднимает взгляд ввысь, где среди облаков возникают очертания влюбленного бога, который нисходит к ней потоком золота. Любовь трактована как стихийное чувство, как начало, присущее природе, и поэтому человек так тесно и гармонично связан со всем миром.

Во время прежних реставраций красочную поверхность картины несколько смыли, и она выглядит более блеклой, чем это обычно бывает у Тициана; тем не менее мы можем судить о том, как тонко художник продумал цветовые соотношения, чтобы они соответствовали воплощению темы любви и красоты. Золотисто-розовые тона первого плана усиливаются в сочетании с холодными серовато-голубыми тонами второго.

"Данаая" датируется серединой 50-х годов XVI столетия. В это же время намечается и перелом в творчестве Тициана, связанный с общим кризисом, охватившим Италию. Правда, Венеция была им затронута меньше, чем другие области страны, и процесс этот протекал здесь медленнее, но в 50-х годах он стал заметно ощутим, так как новое наступление реакции совпало с поражением Венеции в борьбе против турок.

Каждый великий художник сознательно или неосознанно отражает в искусстве время, в котором он живет. Картины Тициана постепенно утрачивают прежнюю гармонию, светлое мироощущение сменяется трагическим. Человек оказывается перед лицом темных сил, неизбежны борьба, а порой и гибель. Другими становятся и живописные приемы. Еще современники обратили внимание на происшедшие изменения, знаменовавшие собой новый этап европейской живописи. В частности, Джорджо Вазари писал: "Техника, которой он придерживается в этих последних вещах, значительно отличается от его юношеской техники, ибо его ранние вещи исполнены с особой тонкостью и невероятным старанием и могут быть рассмотрены вблизи, равно как и издали, последние же написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами, так что вблизи смотреть на них нельзя и лишь издали они кажутся законченными... Этот способ разумен, красив и поразителен".

К числу бесспорных шедевров Тициана принадлежит "Кающаяся Мария Магдалина". В левой части картины, на скале, над сосудом стоит подпись художника.

Грешница Мария Магдалина, согласно легенде, раскаявшаяся после встречи с Христом, провела много лет в пустыне, где она оплакивала свои прошлые грехи. Она стала героиней ряда произведений Тициана, из которых эрмитажный экземпляр по праву



Тициан. Даная

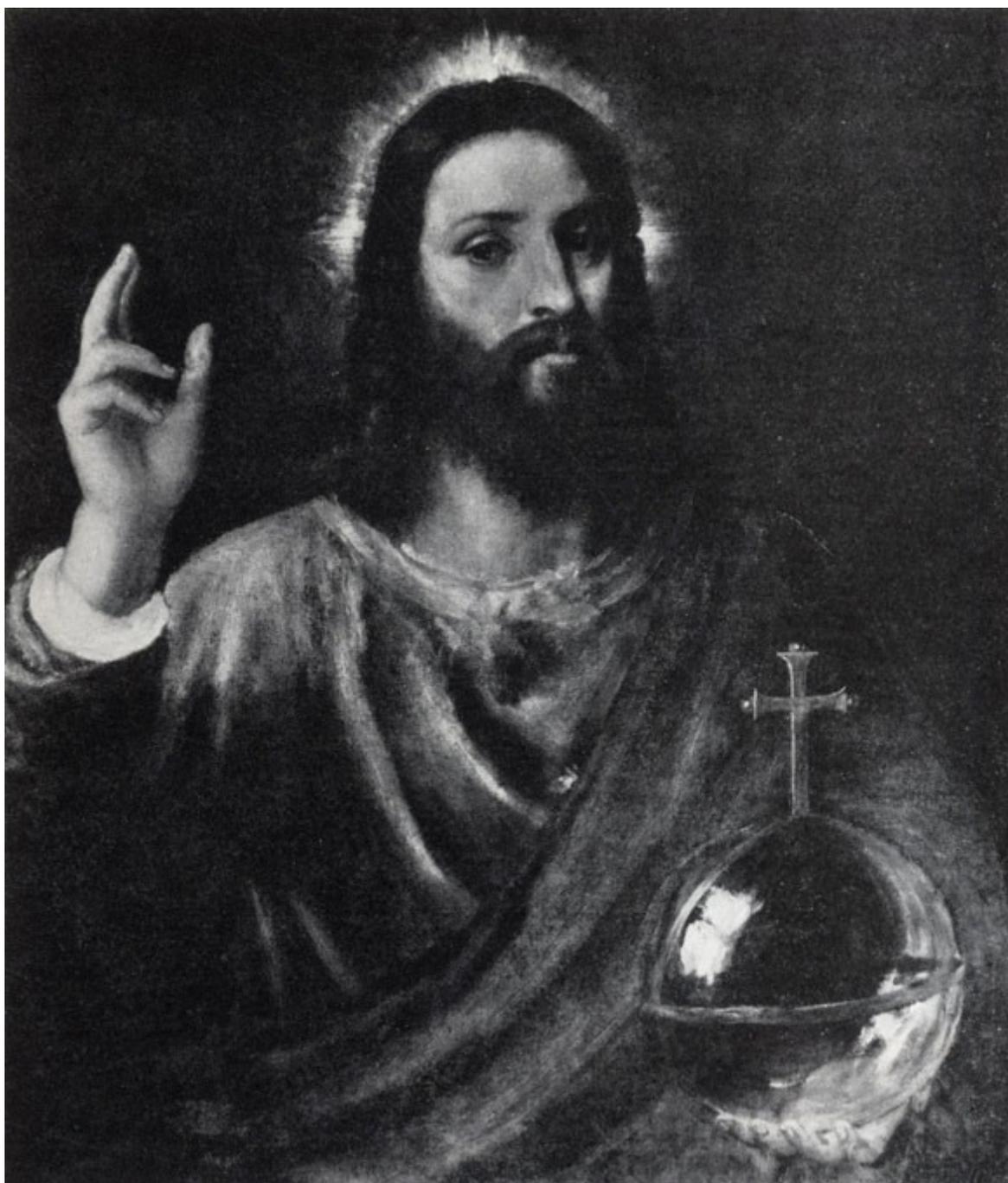
На эрмитажном полотне Магдалина представлена в момент страстного и бурного раскаяния. В искусстве художника редко можно встретить женский образ такой эмоциональной силы, чаще его героиням красота заменяет чувства. Сохранив излюбленный им тип цветущей пышноволосяной венецианки, Тициан наделяет ее, вместо обычной бездумности, сильным и ярким характером. Воспаленные, покрасневшие веки, лицо, припухшее от слез, еще продолжающих катиться по щекам, взгляд, покаянно и страстно устремленный к небу, - все это выражает ее бесконечное и глубоко искреннее горе, переданное, однако, без преувеличенной патетики. Вместо пустыни, куда, согласно легенде, удалилась Магдалина, художник изображает зеленые долины и деревья, но все полно тревоги - вечернее освещение, ветер, клонящий деревья, перебирающий листья книги, облака, плывущие по небу. Природа вбирает в себя беспокойство человека и сливается с ним в бурном, драматическом порыве.

Передавая состояние героини, Тициан остается по-ренессансному величав и сдержан. Картина чужды мистика, религиозный экстаз, суровый аскетизм, она проникнута утверждением красоты и значительности земного мира.

Цвет - одно из основных средств выражения. Темная гамма, насыщенная различными оттенками, то нежно мерцающими, то резко вспыхивающими, словно передает душевный трепет героини. Кисть движется по полотну широко и свободно: легкие мазки, почти прозрачные, сливаются друг с другом в единую поверхность, создавая иллюзию объема тела, упругой груди, полуприкрытой тонкой светлой тканью... Вдруг кисть густым слоем краски делает темпераментный мазок по форме предмета, и вот засиял хрустальный сосуд, вырванный из темноты лучом света. Почти чувственный трепет кисти ощущается при передаче массы длинных мягких волос, золотистые оттенки неуловимо переходят в коричневатые, и возникает пушистая пелена, бережно прикрывающая плечи и грудь.

К 60-м годам XVI века относятся еще два эрмитажных полотна Тициана - "Христос-вседержитель" и "Несение креста". Традиционность в картине "Христос-вседержитель" сказывается в том, что Тициан использует тип, часто встречающийся в средневековых

мозаиках: в левой руке Христос держит сферу - символ безграничной власти, правую поднимает для благословения. Новаторство произведения - в его живописном строе. Прекрасно написана хрустальная сфера, лежащая на ладони Христа. Из особенностей этого предмета - его объемности, прозрачности, способности отражать и впитывать свет - извлечены все возможные живописные эффекты. Смелая полоса белил у отворота красной одежды вседержителя создает неожиданное впечатление динамики, оживляет в целом спокойную фигуру.



Тициан. Христос-вседержитель

Фигуру, аналогичную "Христу-вседержителю", обнаружили при помощи рентгеновских лучей на другой эрмитажной картине - "Несение креста". Отказавшись от первоначально задуманной им композиции, Тициан написал на том же полотне ныне существующую. Здесь Христос уже не спокойный и благостный властитель мира, а измученный,

истерзанный, но душевно стойкий человек, мужественно переносящий физические страдания.



Тициан. Несение креста

Два лица - Христа, несущего крест, и Иосифа Аримафейского, пытающегося ему помочь, - сильно приближены к зрителю. В такой нарочитой фрагментарности таятся ростки будущего. Подобные композиционные приемы охотно станут использовать художники на следующем этапе развития искусства.

Цвет и здесь - главное средство, помогающее Тициану выделить героя. Бледное лицо Христа и его тонкая рука отчетливо выступают на фоне креста в обрамлении оливково-дымчатой одежды. Тень, лежащая на лице Иосифа, и мягкие пряди седых волос и бороды словно лишают фигуру материальности, и она расплывается в сумраке, сливаясь с крестом.

В 70-е годы XVI века на девятом десятке жизни Тициан создает одно из лучших произведений - "Святого Себастьяна". Если легенда о Марии Магдалине трактовалась как событие драматическое, то история Себастьяна превращается в трагедию. Себастьян был одним из особо почитаемых в Италии святых, поскольку считали, что он помогает людям

избавляться от чумы. Его образ часто встречался в алтарных картинах, появлялся он и в ранних произведениях Тициана в виде красивого полуобнаженного юноши. Но за всю историю живописи Возрождения не было создано столь трагического в своем одиночестве образа, как "Святой Себастьян".

Герой изображен в момент гибели, смертоносные стрелы пронзают его красивое, еще полное живого трепета тело атлета; страдальческий взгляд устремлен в небо. В самый последний момент жизни человек остается прекрасным и несломленным. Недаром Тициан придал фигуре Себастьяна особую значительность и монументальность.

Безукоризненностью сложения герой напоминает античные статуи. Тициан до конца пути своего сохранил в искусстве веру в высокое предназначение и достоинство человека. Он как бы говорит: человека можно физически уничтожить, но вечно будет жить неукротимость его духа и разума. Как несокрушимая колонна стоит гибнущий Себастьян, и, кажется, весь мир охвачен трагедией его безвременной кончины: темное тревожное небо сливается с землей, вдали - мерцающие красные отблески. Отдельные формы неразличимы, все слилось в великолепный поток мазков; у ног струится дым костра, и его отсветы, так же как зарево пожара, играют на теле юноши тысячью неуловимых оттенков. В картине нет деления на фон и фигуру первого плана в традиционном смысле искусства предшествующей поры, но есть единая световоздушная среда, в ней все взаимосвязано и неразделимо.

Живописный строй "Святого Себастьяна" вызывает в памяти слова Вазари об особенностях поздней манеры Тициана. Действительно, если картину рассматривать близко, то покажется, что вся поверхность ее покрыта массой беспорядочных мазков, и лишь на расстоянии становится понятной закономерность в кажущейся хаотичности. Композиция произведения осуществлялась без каких бы то ни было подготовительных эскизов. Полотно состоит из нескольких кусков; один был прибавлен художником, когда, изменив первоначальный замысел, он решил изобразить фигуру не до пояса а во весь рост и, надставив холст, дописал ноги.

Не все современники понимали живописное новаторство поздних работ Тициана, как это понимал Вазари. Многим казалось что талант художника с годами ослабевал, а свободу владения кистью они относили за счет незавершенности картины. Даже в XIX веке "Святого Себастьяна" продолжали считать незаконченным произведением и держали в запасах музея. И лишь в 90-х годах прошлого столетия шедевр мастера был включен в постоянную экспозицию Эрмитажа.

"Святой Себастьян" - великое достижение Тициана. Произведение написано с полной творческой свободой, оно открывает новые пути в будущее и смелостью живописи, и единством, достигнутым в изображении человека и окружающей среды. Мир предстает перед старым художником скорее в живописном, чем в пластическом обликий.

Тициан умер от чумы в 1576 году. Он всегда оставался верен идеалам Ренессанса, но создание многих его произведений совпало с крушением этих идеалов.

## Последователи Тициана

Влияние Тициана на североитальянскую живопись было очень велико. Из его мастерской вышел ряд значительных художников венецианской школы. К их числу принадлежал и нидерландец по происхождению **Ламберт Сустрис** (1520-1591). Он учился у Тициана и сопровождал его в Аугсбург, куда Тициан ездил ко двору Карла V.

Сюжет "Юпитера и Ио" Сустриса навеян "Метаморфозами" Овидия. Главный бог римского пантеона изображен со своей возлюбленной Ио в тот момент, когда их застает ревнивая Юнона. Чтобы спасти нимфу от мести супруги, Юпитер превратил Ио в корову - на втором плане Аргус стережет Ио, принявшую облик животного.



Ламберт Сустрис. Юпитер и Ио



Якопо Пальма Младший. Апостолы у гроба Марии

Совершенно ясно, что истоки пейзажа, играющего главную роль в этом большом полотне Сустриса, надо искать в творчестве Джорджоне и Тициана. Подобное идиллическое настроение и сами мотивы - просторные дали, сверкающие воды, голубоватые горы, раскидистые деревья, стада - хорошо знакомы нам по произведениям учителя Сустриса (вспомним хотя бы "Бегство в Египет" Тициана). Становится понятно, что в дальнейшем именно в Венеции пейзаж разовьется в самостоятельный и очень любимый жанр живописи. По существу, у Сустриса человеческие фигуры на первом плане играют роль стаффажа, в то время как основная тема произведения - природа. Венецианский мастер еще не преодолевает условности, свойственной Ренессансу в подобных картинах: сохраняется "кулисное" построение пространства, голубая даль призвана оттенить первый, более темный, план. Но при этом возникает и типично возрожденческий образ возвышенно-спокойного мира, в котором боги уподобляются людям, а люди становятся равными богам.

Другим учеником Тициана был **Якопо Пальма Младший** (1544-1628). Венецианец, он учился живописи в Урбино и Риме, а в 1570 году, вернувшись в родной город, стал посещать мастерскую Тициана. Созданные Пальма Младшим полотна украсили многочисленные церкви Венеции, залы Дворца дождей. Его заказчиками сделалась знать Европы, в том числе император Рудольф II.

В Эрмитаже хранится нижняя часть гигантского плафона "Апостолы у гроба Марии", выполненного художником для религиозного братства Сан Джироламо по заказу его главы Фраыческо Тебальдо. На эрмитажном полотне (349X880 см) апостолы толпятся у опустевшего гроба вознесшейся на небо богоматери.

Сохранилась ли вторая часть плафона - неизвестно, но по эскизу "Вознесение Марии" (Венеция, Музей Кверино Стампали) можно представить себе всю композицию: наверху в небесах изображены мадонна и бог-отец, окруженный двадцатью четырьмя старцами из Апокалипсиса и святыми.

Нельзя до конца по фрагменту, висящему на стене как станковая картина, вообразить, как выглядел бы в целом плафон, вмонтированный в потолок. Пальма Младший рассчитывал на определенную точку зрения, снизу вверх, - не даром фигуры и ступени, ведущие к саркофагу, даны в сильных ракурсах.

"Апостолы у гроба Марии" демонстрируют соединение в одном полотне тенденций двух разных школ - венецианский колорит сочетается с чисто римской пластичностью фигур. И тела, и позы, и лица у всех апостолов почти одинаковы, всякая индивидуальность исчезает, ее место занимает своего рода стереотип, что становится типичным для римско-болонского академизма конца XVI- начала XVII века.

Как уже говорилось выше, в Венеции ренессансные традиции сохранялись дольше, чем в других центрах Италии. Здесь еще в середине и даже во второй половине чинквеченто работают художники, сохраняющие верность представлениям Возрождения.

# Паоло Веронезе

Полны оптимизма сочные, живописные полотна **Паоло Веронезе** (Паоло Калиари, 1528-1588). Уроженец Вероны, он переселился в 1555 году в Венецию и стал истинным представителем местной школы. Веронезе - автор многочисленных многофигурных монументальных картин, отмеченных печатью светскости и праздничного великолепия. Религиозные сцены (часто изображающие пиры) разворачиваются на фоне сказочных дворцов, а их действующими лицами становятся современники художника, облаченные в разноцветные шелка и бархат, сияющие драгоценностями, окруженные толпой шумных слуг.

В Эрмитаже примером таких празднично решенных религиозных сцен может служить маленькое "Поклонение волхвов" - сюжет, к которому Веронезе обращался неоднократно на протяжении всего творчества. От других известных композиций эрмитажный вариант отличается в первую очередь небольшими размерами, что не лишает, однако, картину монументальности, в полной мере присущей искусству этого знаменитого мастера.

Законченность картины и то, что она исполнена на меди, не позволяет согласиться с мнением, что "Поклонение волхвов" было задумано как эскиз к произведению больших размеров, в частности, к плафону на тот же сюжет для венецианской церкви Сан Николо делла Латтуга ди Фрари.

Отказываясь от центрического построения сцены, художник помещает мадонну с младенцем в левой части картины, но закрепляет за ней ведущее место, благодаря общей направленности движения всех персонажей и цветовому решению холодного голубого плаща Марии, сразу привлекающего к себе внимание.

Типичен для Веронезе и архитектурный фон в виде живописных античных руин. Стройные коринфские колонны, небо в пушистых облаках, зеленые ветви деревьев создают как бы парадную декорацию для первого плана, заполненного фигурами людей и животных. Экзотические верблюды и погонщик в белой чалме призваны напомнить, что действие происходит на Востоке. Сказочным блеском отмечены волхвы и их свита. Существует предположение, что в образе св. Иосифа, приподнявшего прозрачное покрывало с младенца Христа, Веронезе изобразил самого себя.

Богатство цветового решения маленькой композиции еще раз подтверждает великолепный дар Веронезе-колориста.

Показательно, что за одно из подобных произведений Веронезе предстал перед судом инквизиции, предъявившей ему обвинение в чрезмерно вольной и мирской трактовке евангельского сюжета. Во время допроса Веронезе напрасно пытался отстоять право художника на свободное творчество. Он должен был отвечать на бесконечные вопросы такого рода: "А для чего изобразили вы на этой картине того, кто одет как шут, в парике с пучком?" "Кто-нибудь вам приказывал изображать немцев, шутов и другие подобные фигуры на этой картине?", "... что обозначает фигура того, у кого кровь идет из носа?" и, наконец: "Известно ли вам, что в Германии и в других местах, наводненных ересью, существует обыкновение при помощи картин, преисполненных глупостей, унижать и осмеивать положение святой католической церкви, чтобы внушить таким образом ложное учение людям невежественным или лишенным здравого смысла?"



Паоло Веронезе. Поклонение волхвов

Времена изменились, церковь властно подчиняла себе искусство, регламентируя его и изгоняя гуманистический дух Ренессанса.

Наряду со станковыми картинами, Веронезе создавал стенные росписи. Наиболее знаменитые - фрески в загородной вилле, построенной архитектором Андреа Палладио для богатой и знатной семьи Барбаро в Мазере. Веронезе остроумно использовал приемы иллюзионизма и непринужденно поселил в едином живописном пространстве богов

Олимпа и обитателей виллы. Открываются двери, написанные, так же как и ниши, статуи, краской по штукатурке, но так убедительно, что кажется, человек, изображенный в пролете двери, действительно переступит сейчас порог. Нарисованные пейзажи виднеются сквозь нарисованные окна, и один из них - это аллея, ведущая к вилле, - создается впечатление, что по аллее движутся реальные карета и всадники.

Трудно сказать, являются ли подготовительными эскизами к монументальным росписям виллы Барбаро два эскиза "Диана" (Эрмитаж) и "Минерва" (Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), но стилистически они достаточно близки к ним.

Богиня охоты, обнимающая собаку, подобна ожившей статуе. Свет и тень, отбрасываемая фигурами Дианы и ее собаки, создают впечатление глубины ниши. Ножка богини - на самом краю, словно Диана собирается покинуть нишу. Этим приемом художник как бы стирает грань между реальным и воображаемым пространством, и изображение приближается к зрителю. Белокурая богиня одета в голубовато-розовые одежды, легкая ткань юбки клубится складками, обнажая стройную ногу. Красота и тонкость цветовых сочетаний, прекрасно переданное скольжение золотистого света делают эскиз по-настоящему декоративным: его легко представить себе увеличенным до размеров большой стеной росписи.

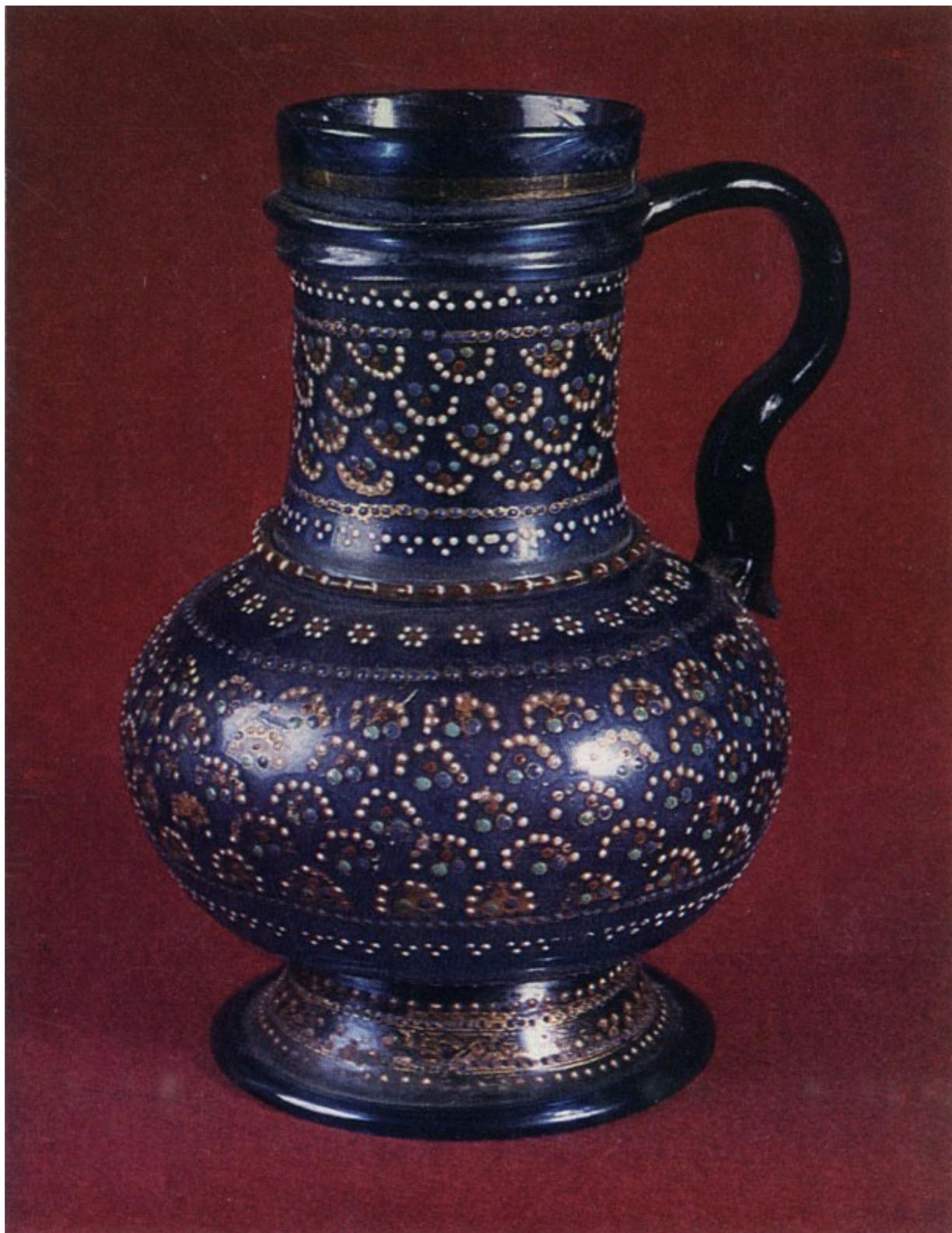
Совсем иной характер носит большое полотно Веронезе "Обращение Савла". Сюжет картины взят из "Деяний апостолов" и повествует о безжалостном гонителе христиан Савле. Однажды он отправился в город Дамаск, чтобы учинить там жестокую расправу над христианами. По дороге с ним произошло чудо. С неба упал луч света, ослепивший его, и раздался голос: "За что ты гонишь меня, Савл?" Потрясенный чудом, Савл стал верным учеником и последователем Христа, приняв имя Павла.



Тарелка с гротетескным орнаментом. Деруга,, 1524 г.



Флакочик молочного стекла. Венеция, XVI в.



Кувшин из синего стекла с цветной эмалью и позолотой. Венеция, XV в.



Франческо Авелли. Тарелка. 1534 г.



Корреджо. Женский портрет



Понтормо. Мадонна с младенцем



Джованни Баттиста Тьеполо. Вирсавия в купальне



Чима да Конелъяно. Благовещение



Джорджоне. Юдифь



Доменико Каприоло. Мужской портрет



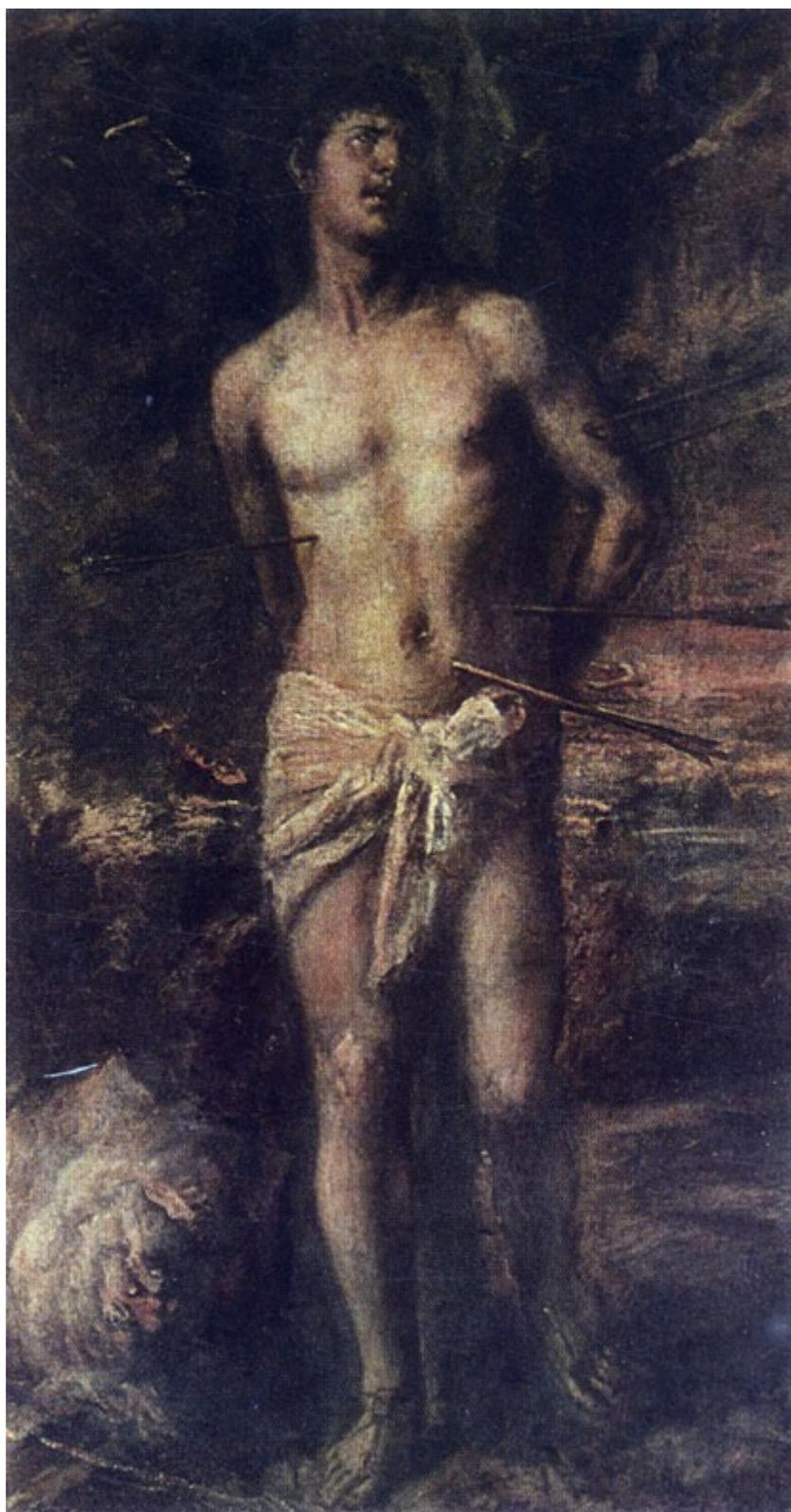
Лоренцо Лотто. Семейный портрет



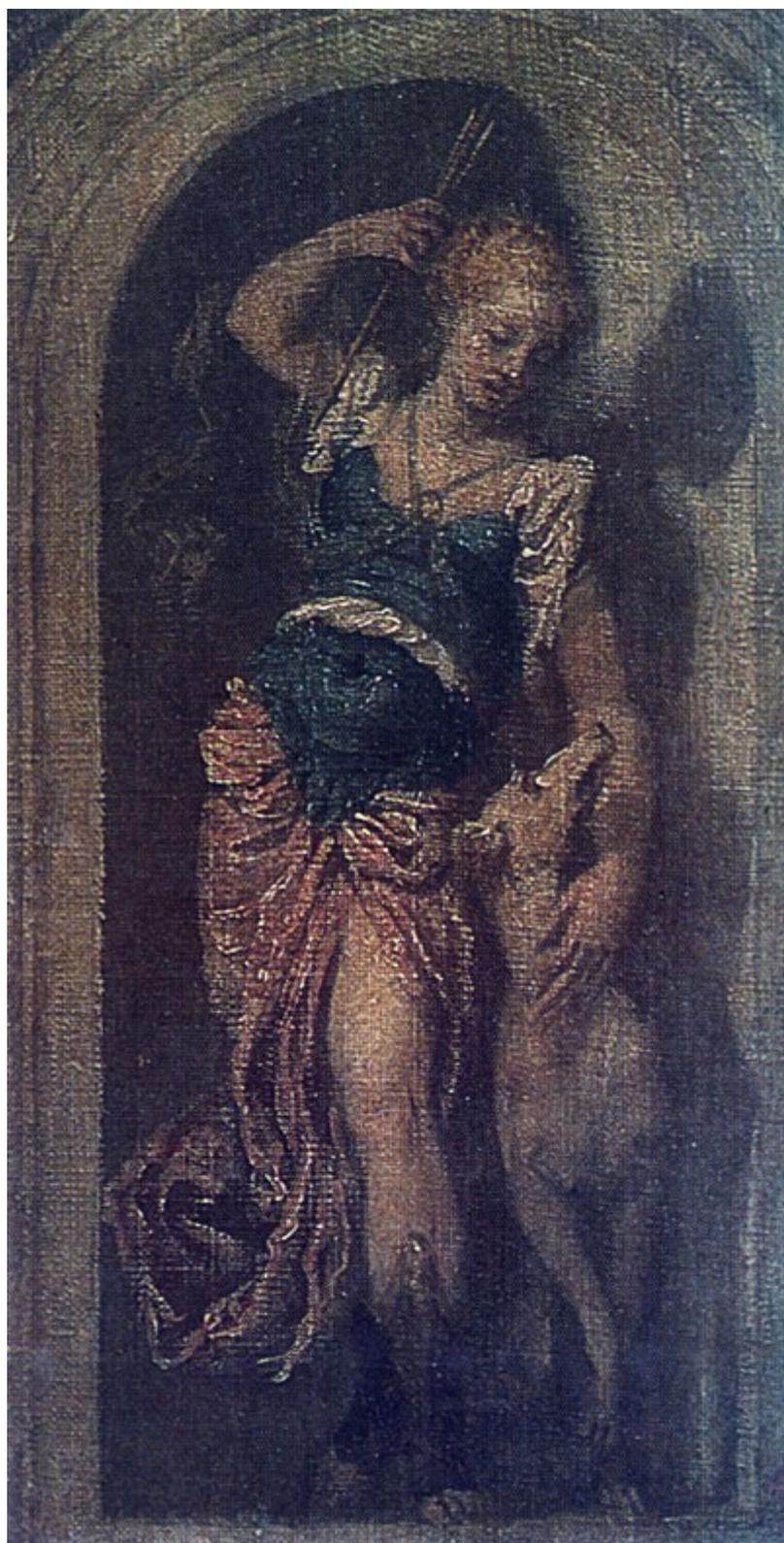
Тициан. Женский портрет



Тициан. Кающаяся Мария Магдалина



Тициан. Св. Себастьян



Паоло Веронезе. Диана



Паоло Веронезе. Оплакивание Христа



Паоло Веронезе. Обращение Савла

Подобный мистический сюжет, рассказывающий о моральном перерождении человека, был чужд представлениям Ренессанса. В период кризиса Возрождения художники начинают обращаться к новым темам, отвечающим настроениям времени. У Веронезе показателен и выбор сюжета, и его трактовка. В картине нет привычного для Возрождения построения композиции в виде воображаемой театральной сцены, в пределах которой четко располагались фигуры и движение ограничивалось рамками замкнутого пространства.

В "Обращении Савла" действующие лица выдвинуты на первый план, полностью его заполняя, глубины пространства не чувствуется. Отдельные фигуры перекрывают друг друга, скрещиваются, сталкиваются. От гармонической ясности и цельности в изображении ничего не остается. Упавший с коня Савл распростерт на земле, его тело показано в сильном ракурсе (ракурсы такого типа любил использовать Микеланджело). Вокруг Савла стремительный поток движения. Всадники пытаются удержать обезумевших лошадей, встающих на дыбы, кто-то свалился на землю, кто-то обратился в бегство. Воображение зрителя дорисовывает фигуры, частью срезанные краем холста, представляя движение за пределами картины. Так возникают новые композиционные приемы и принципы, которым предстоит дальнейшее развитие в XVII столетии.

Пейзаж в картине, как это стало характерным и привычным для венецианских мастеров, - не пассивный фон. Он несет (как в "Кающейся Марии Магдалине" Тициана) сильную эмоциональную нагрузку. Темные деревья гнутся от порывов ветра, и сквозь тучи пробивается яркий луч света. Веронезе и в "Обращении Савла" проявляет свое замечательное дарование колориста. Розоватые плащи воинов, их блестящие шлемы, украшенные перьями, кони, преимущественно гнедые, и среди основных теплых тонов единственное холодное пятно - голубые латы Савла, что сразу же привлекает внимание и выделяет его фигуру среди царящего хаоса. Интересно, что Веронезе, как это было ему свойственно, придал лицу Савла свои черты.

Но драматические сюжеты появляются у Паоло Веронезе преимущественно на позднем этапе творчества. Между 1576 и 1582 годами художник выполнил для венецианской церкви Санти Джованни э Паоло "Оплакивание Христа". В XVII веке на место оригинала

повесили копию, сделанную другим мастером, а картина попала во Францию, она переходила из рук в руки, пока не стала собственностью Пьера Кроза; в 1772 году она вместе с его коллекцией была приобретена для Эрмитажа.

Существование нескольких вариантов композиции "Оплакивания" доказывает особый интерес мастера к данной теме. Эрмитажная картина вообще принадлежит к числу лучших созданий художника. В ней Веронезе строг и лаконичен. В картине всего три действующих лица. Мертвый Христос представлен в позе живого человека. Такой тип изображения был выработан еще венецианскими мастерами XV века: Христа, сидящего на краю саркофага или (как у Веронезе) на погребальной пелене, поддерживали в одном случае скорбящие ангелы, в другом - Мария и Иоанн.

У Веронезе над Христом склоняется мадонна. Она в синем плаще и белом покрывале, по-монашески надвинутом на лоб, скорбная и спокойная. Около нее юный ангел поддерживает бессильную израненную руку Христа.

Исследование картины в рентгеновских лучах показало, что Веронезе не сразу пришел к окончательному композиционному решению. Первоначально с левой стороны художник написал второго ангела (варианты "Оплакивания" Веронезе с двумя ангелами находятся в Государственных музеях Западного Берлина, в Музее изящных искусств в Бостоне, в Национальной галерее Оттавы в Канаде и др.). Затем, очевидно, в поисках большего лаконизма, художник отказался от второго ангела, оставив три фигуры.

Три головы соприкасаются друг с другом. Бледное умиротворенное лицо Христа в обрамлении темных волос и бороды противопоставлено лицу юноши с золотыми кудрями. Переливающийся розовый цвет его одежды подчеркивает холодные тона тела мертвого Христа. Такими приемами художник создает атмосферу трагизма, усиливает контраст жизни и смерти.

В "Оплакивании Христа" искусство Веронезе сдержанно в выражении чувств, что обусловило цветовое, а также композиционное решение. Композиция строится по диагонали - именно так располагается фигура Христа. На первом плане оказываются ступни его босых ног. Сколько раз в следующем XVII веке великий Караваджо будет нарочито выставлять босые ноги своих персонажей так, что, стирая грань между реальным и воображаемым пространством, они окажутся прямо перед глазами зрителей - подчас грязные, растрескавшиеся, заскорузлые. Ничего подобного не хочет и не может позволить себе мастер, творивший пусть даже на исходе Возрождения. Он намеренно сокращает в размерах ноги Христа как раз для того, чтобы они не определяли первый план. И хотя сама по себе диагональ всегда вносит в композицию напряжение, Веронезе смягчает его, создавая за счет ритмично склоняющихся фигур по-ренессансному замкнутое построение картины.

# Тинторетто

Наряду с Веронезе крупнейшим представителем венецианской живописи второй половины XVI века был Якопо Робусти (1518- 1594), вошедший в историю искусств под прозвищем Тинторетто (Якопо родился в семье красильщика - ремесло отца вызвало к жизни его прозвище. Tintoretto в переводе на русский язык означает "маленький красильщик").

Тинторетто начал свою деятельность как ученик Тициана. Правда, в его мастерской он пробыл недолго - между учеником и учителем возникли разногласия. Во время поездки в Рим неизгладимое впечатление на молодого художника произвели творения Микеланджело. И в дальнейшем он говорил, "что учащаяся молодежь никогда не должна удаляться с пути знаменитых мастеров, если желает успеха; особенно - с пути Микеланджело и Тициана: один из них удивителен в рисунке, другой - в колорите..." И девизом Тинторетто стали колорит Тициана, рисунок Микеланджело. Это не помешало ему сделаться самобытнейшим мастером своего времени.

Выходец из ремесленной среды, Тинторетто всю жизнь оставался ей верен. В отличие от Тициана и Веронезе, которые работали для знатных и богатых заказчиков и по образу жизни не отличались от тех, для кого творили, Тинторетто жил скромно, имел восьмерых детей, должен был думать о том, чтобы обеспечить семью, и писал главным образом для религиозных братств, при этом часто с условием оплаты только расходов на краски и холст. В искусстве Тинторетто всегда были сильны демократические тенденции.

В собрании Эрмитажа хранится одно бесспорное произведение Тинторетто - "Рождение Иоанна Крестителя". В 50-х годах XVI века художник еще раз трактует религиозную легенду как жанровую сцену, сохраняя ренессансные традиции, сложившиеся в венецианской школе.

В Евангелии говорится о том, как бог поразил священника Захарию немотой до момента рождения сына, Иоанна Крестителя, за то, что Захария не поверил в возможность потомства от столь престарелых родителей, как он и его жена.

Тинторетто очень точно воспроизвел суету, возникающую в доме с появлением на свет маленького человека. В большой комнате, где в глубине под пологом стоит кровать роженицы, хлопочут женщины. Далеким от общего волнения остается только отец Иоанна, Захария, обликом напоминающий седовласых и вдохновенных пророков. Ни на кого не глядя, он стоит в стороне, приложив руки к груди и подняв взгляд к небесам; его облик воплощает покорность воле бога. Внимание же женщин поглощено новорожденным, которого взяла на руки Мария. Ее отличают от других только едва заметное сияние вокруг головы и традиционный цвет одежды - красное платье и синий плащ. К ребенку склоняется кормилица, а служанки заняты сушкой и приготовлением пеленок. На полу стоит таз с водой, жаровня с углями, рыжий кот подкарауливает беззаботно разгуливающую курицу. Таится ли тут какая-нибудь символика, или мастер просто поместил животное и птицу, не вкладывая в их изображение определенный смысл, сказать трудно. Но их присутствие усиливает жанровость сцены.



Тинторетто. Рождение Иоанна Крестителя

И все-таки при внимательном рассмотрении картины становится понятно, что на самом деле все обстоит несколько сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Присущее картинам Тинторетто внутреннее беспокойство и напряжение создаются по-разному: за счет волн, мерно покачивающих ладью ("Спасение Арсиной", Дрезден, Картинная галерея), зыбкой опоры в виде тонкого месяца под ногой мадонны ("Борьба архангела Михаила с дьяволом", Дрезден, Картинная галерея) или расположенных по диагонали фигур ("Зарождение Млечного пути", Лондон, Национальная галерея; "Вахх и Ариадна", Венеция, Академия).

В "Рождении Иоанна Крестителя" настойчиво повторяются склоненные фигуры женщин, беспокойный контрастный орнамент пола, полосатые ткани - синее, красное, темно-зеленое - даны отдельными выхваченными пятнами. Линия горизонта поднята очень высоко, и плоскость пола, словно вывернутая на зрителя, не является твердой опорой для тех, кто находится на ней. Этими средствами Тинторетто достигает свойственной ему творческой экспрессии. Эрмитажное полотно может служить примером стремлений Тинторетто объединить рисунок Микеланджело с колоритом Тициана. Крупные фигуры проработаны с той степенью пластичности, осязательности форм, которая была характерна для тосканско-римских мастеров, а богатство и тонкость цветовых сочетаний безошибочно позволяют узнать в создателе картины венецианца.

## Конец Возрождения. Венеция

Для обращения к повседневной жизни Тинторетто еще использует сюжет религиозной легенды, но в то же самое время в Венеции складывается бытовой жанр. Формирование бытового жанра связано с мастерской Якопо Бассано (около 1517-1592), где вместе с ним работали четыре его сына. В мастерской создавались картины, в которых библейские темы были лишь предлогом для широкого изображения народных сцен, а наряду с ними - полотна, не связанные с кругом религиозных легенд, например, серии "Времена года" и "Месяцы". Традиция подобных серий уводит к античности, где времена года персонифицировались отдельными фигурами, снабженными соответствующими атрибутами. Эти же серии, но в виде развернутых композиций, получили широкое распространение и в средневековом искусстве, особенно в миниатюре. На севере Европы, параллельно с Бассано, создавал "Времена года" Питер Брейгель Старший (1525/30-1569).



Франческо Бассано. Осень

Определить автора того или иного произведения из мастерской Бассано трудно, поскольку сыновья усвоили манеру отца, а затем, в свою очередь, вместе с ними работали уже их дети. Популярность мастерской обеспечила ей существование вплоть до середины XVII столетия.

"Лето" и "Осень" из серии "Времена года" приписываются наиболее талантливому сыну Якопо - **Франческо Бассано** (1549-1592) на основе близкого сходства с подписным произведением этого художника ("Осень", Вена, Художественно-исторический музей).

Для каждого времени года выбирались присущие данной поро занятия. Осень - время уборки урожая, сбора плодов, приготовления вина. И на картине Франческо люди заняты

повседневным вековым и нехитрым трудом, переходящим из поколения в поколение. Они собирают виноград, мнут его йогами в больших чанах, стругают доски, сколачивают бочки. Женщины помогают мужчинам, тут же дети и домашние животные. Фигуры людей лишены у Бассапо какой бы то ни было идеализации. Для этих крепких, приземистых крестьян мир ограничен цепью гор, виднеющихся вдали.



Франчесу Бассапо. Воскрешение праведников

Характеристика Б. Р. Виппера, данная поздним произведениям Якопо Бассапо, в полной мере может быть отнесена и к работам его сына, Франческо: "Не менее характерна для большинства поздних произведений Бассано точка зрения издали и сверху вниз, как бы взгляд с возвышения на мир земной юдоли. Герои его редко стоят во весь рост, обращенные лицом к зрителю; часто они повернуты спиной, смотрят вниз, обычно сидят, лежат или опускаются на колени, нагибаются, склоняются, словно стелются по земле, как растения, согнутые бурей или дождем, неотделимые от земли и только в земле находящие для себя жизненные силы".

Несмотря на разные художественные приемы, Франческо Бассано и Якопо Тинторетто объединяет присущий их творчеству демократизм.

В 1587 году венецианский сенат объявил конкурс на создание гигантского полотна (700 X 220 см) для украшения стены зала Большого совета во Дворце дождей. Существовавшая здесь картина "Коронавание Марии" живописца Гуариенто погибла в пожаре 1577 года.

В конкурсе участвовали ведущие мастера Венеции: Веронезе, Тинторетто, Франческо Бассано, Якопо Пальма Младший. Однако, хотя роспись была поручена Веронезе и Франческо Бассано, они ее не выполнили. Карло Ридольфи писал, что это произошло "из-за несходства их живописных манер, а также вследствие смерти Веронезе и болезни Бассано..." Позднее заказ перешел в руки Тинторетто, написавшего огромное полотно "Рай", до сих пор украшающее зал Большого совета во Дворце дождей.

Нет ничего удивительного в том, что композиция картины Тинторетто и эскиза Бассано, хранящегося в Эрмитаже, имеют много общего. Существовала единая иконографическая программа, выработанная венецианскими сторонниками контрреформации. Она зиждилась на "Золотой легенде", в которой, в свою очередь, трактовка рая была близка описанию, данному Данте в "Божественной комедии":

Господня слава всюду разлита  
По степени достоинства вселенной –  
И от нее не может быть щита.  
Весь этот град, спокойный и блаженный,  
Поли древнею и новою толпой,

Взирал, любя, к одной мете священной.

Мы привыкли к тому, что эскизы обычно бывают небольшого размера. Но в данном случае "Воскрешение праведников" ("Рай") Франческо Бассано достигает более трех с половиной метров в длину (127 X 355 см). Для создания монументального произведения художник в подготовительной работе с огромным количеством фигур использовал большой формат. Бассано удачно создает иллюзию бесконечного пространства, отказываясь от ренессансного метода построения композиции.

Учитывая особенности стены зала Большого совета, художник обыгрывает контуры дверей и деревянную обшивку между ними: фигуры поднимаются откуда-то снизу, стирая тем самым пространственные границы. Напрасно искать какого-то завершения наверху, справа или слева. Праведники стекаются со всех сторон, образуя подобие гигантских концентрических кругов. Огромные круги суживаются, тянутся ввысь, к золотому сиянию, где должен находиться бог. Ирреальное, пронизанное светом пространство возникает не сразу, ибо в нижней части картины почва под ногами персонажей вполне конкретна и ощутима - достаточно взглянуть на каменные плоскогорья с обеих сторон: слева на одном - находятся Адам и Ева, справа - отшельники. В этом небесном граде, где праведникам суждено быть причисленными к сонму ангелов, есть своя строгая иерархия. Ближе всех к вершине - двадцать четыре апокалипсических старца. Чуть ниже их - невинные младенцы-мученики. В центре - четыре евангелиста, под ними - отцы церкви. К этой группе справа и слева примыкают папы, епископы, короли, монахи. Действительно, как и у Данте, этот град "поли древнею и новою толпой" - по атрибутам можно узнать персонажей Ветхого завета: Ноя с ковчегом, царя Давида с арфой; Нового завета - апостола Петра с ключами, апостола Андрея с крестом и других. Среди тех, кому суждено вечное блаженство, основатели монашеских орденов - св. Франциск и св. Доминик. Тут же святые Себастьян, Рох, Эразм, Лаврентий, Агата, Магдалина и другие, все со своими атрибутами.

Когда в 40-х годах XVI века Микеланджело писал на торцовой стене Сикстинской капеллы в Ватикане свой знаменитый "Страшный суд", он сознательно отказался от изображения сцены райского блаженства. В его трактовке, связанной с кризисом Ренессанса, "Страшный суд" был всеобщей катастрофой, гибли все без исключения, без малейшей надежды на спасение. Христос - неумолимый судья, прекрасный и страшный в гневе молодой гигант - движением руки направляет всех в ад. Участникам конкурса 1587 года была предложена иная тема - речь шла только о праведниках, изображения грешников не требовалось. Но мы не случайно вспомнили фреску Микеланджело. Несмотря на многофигурность росписи, Христос воспринимался как главный персонаж. У Бассано фигуры бога и мадонны едва различимы, едва намечены и почти полностью растворяются в ослепительном золотом сиянии. В этом кроется определенная переоценка ценностей. То, что для человека эпохи Возрождения было ясным и познаваемым, имело свои пределы, в период кризиса воспринимается иначе: бог уже не уподобляется человеку, как и в свою очередь человек не уподобляется богу. Он представлен как некое мистическое, таинственное начало. У художника возникает побуждение заменить сверхъестественную фигуру всевышнего лучезарным светом. Человек перестал быть центром Вселенной, подчиненной его мысли, мир сделался безграничным, бесконечным, в нем существуют свои законы, и они не подвластны человеческому разуму.

Там близь и даль давать и брать не властны:  
К тому, где бог сам и один царит,  
Природные законы непричастны.

С точки зрения новых взглядов, "Воскрешение праведников" Франческо Бассано - произведение в высшей степени показательное, оно окончательно выводит живопись за рамки ренессансных воззрений.

Эпоха Возрождения завершилась. Столетия сменяли друг друга, но Ренессанс продолжал быть школой для многих поколений художников. Возникали новые идеалы, появлялись новые устремления, но итальянское Возрождение навсегда осталось блестящей страницей мировой культуры, не прочитав которую человечество не смогло бы идти дальше по пути прогресса.

Искусство

Оформление художника Н. А. Кутового

Редакторы Р. Г. Рабинович, Н. Г. Обновленская

Художественный редактор Г. Г. Ябкевич

Технические редакторы М. С. Стернина, Л. Н. Чешейко

Корректор В. О. Кондратьева

ИБ № 1966

Сдано в набор 25.05.84. Подписано в печать 29.11.84. М-23092. Формат 70x108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>, бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,9. Уч.-изд. л. 11,24. Усл. кр.-отт. 17,5. Тираж 75 000. Изд. № 486. Заказ 9222. Издательство "Искусство", Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11



1 р. 60 к.

«ИСКУССТВО»

