

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ПРОИСХОЖДЕНИЕ
ИТАЛЬЯНСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ

В ТРЕХ ТОМАХ

II

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1959

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ИСКУССТВО ТРЕЧЕНТО



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1959

КУЛЬТУРА ТРЕЧЕНТО

Трудно провести четкую грань между культурой дученто и треченто. Для многих исследователей вопрос о разграничении этих двух культур решается чрезвычайно просто: все передовое в материальной и духовной жизни зрелого XIII века они трактуют как проявление нового «тречентистского» духа, все же обветшалое и тяготеющее к прошлому они воспринимают как специфически «дучентистское» наследие. Если бы границы исторических периодов механически совпадали с границами столетий, не представляло бы никакого труда отделить культуру XIII века от культуры треченто. Однако мы знаем, что исторический процесс протекает гораздо более сложно. За периодами подъема часто следуют эпохи застоя, темпы развития то нарастают, то резко снижаются. Все это особенно типично для истории такой страны, как Италия, которая отличалась большой раздробленностью. И все это вдвойне типично для итальянской истории XIII—XIV веков, когда рушились вековые устои и когда новое мировоззрение и новый стиль жизни рождались в мучительной борьбе старого и нового.

Культура первой трети XIV века была целиком создана людьми, не только родившимися в XIII веке, но и крепко еще связанными с его традициями. И Данте, и Джованни Пизано, и Арнольфо ди Камбио, и Каваллини, и Джотто, и Альбертино Муссато, и Марсилия Падуанского нельзя отрывать от дученто. Они логически завершают эпоху великих исканий, закладывая одновременно фундамент для всей тречентистской культуры. Это поколение замечательных людей сходит с исторической сцены в 20—30-х годах XIV века, и лишь с данного момента начинается новый исторический период, продолжающийся в искусстве до второго десятилетия XV века, до реформы Брунеллески, Донателло и Мазаччо. Это и есть эпоха треченто, представляющая определенное культурное единство. И хотя она также не является чем-то в себе замкнутым, тем не менее ей нельзя отказать в наличии оригинального художественного мировоззрения, которое противопоставит как нечто самостоятельное и проторенессансным исканиям и реализму кваттроченто.

После Джотто уже был невозможен возврат к старому миру — к миру романских и византийских образов. Но невозможен был и резкий с ним разрыв, поскольку религия все еще оставалась существенным началом мировоззрения. Однако под воздействием передовых социальных сил треченто традиционные религиозные представления уступали место новым идеям, в которых тяга к земному все сильнее вытесняла тягу к сверхчувственному, а интерес к реальному миру возобладал над интересом к отвлеченным, метафизическим проблемам. Джотто дал идеальный для своего времени синтез всех этих противоречивых элементов, но синтез этот был недоступен для слепого подражания. Он представлял слишком индивидуальное решение, согретое чувством великого художника, обладавшего высоко развитым этическим сознанием. Последнее было не по плечу тем поколениям художников, которые наследовали Джотто. К тому же перед ними стояли уже другие задачи — снижение эпического жанра, насыщение его новым, более реалистическим содержанием, интимизация образа, переработка его в сторону большей доступности. В XIV веке человек научился находить оправдание для своей любви к жизни со всеми ее соблазнами. Он привязался к греховной земле с ее радостями и утехами. Но в его душе продолжал жить панический страх перед смертью и загробными карами. Надо было найти формы примирения этих глубоких противоречий, и люди треченто всячески стремились обрести такие формы. Порою им это удавалось, однако чаще всего на пути этих исканий их подстерегали неудачи, и тогда возникали те половинчатые, глубоко компромиссные решения, которые лишают искусство треченто органической цельности, свойственной всем большим стилям.

Несмотря на то, что за последние десятилетия художественная культура XIV века сделалась предметом самого пристального научного изучения, вопрос об ее принципиальном значении, иначе говоря, о том историческом месте, которое она занимает в развитии итальянского и европейского искусства, не привлек к себе должного внимания исследователей. Были написаны сотни книг и многие тысячи статей, посвященные отдельным школам и мастерам, было опубликовано огромное количество памятников, бесконечно обсуждались самые незначительные стилистические оттенки и атрибуционные проблемы и одновременно оставалась обойденной почти полным молчанием такая важнейшая проблема, как оценка треченто в целом. В данном отношении много логичнее были историки времен Буркгардта, которые решались смело и открыто высказывать свою принципиальную точку зрения на художественную культуру XIV века. Перенося центр тяжести на кваттроченто и чинквеченто, они не скрывали своего отрицательного отношения ко всему тречентистскому искусству. Их сила была в том, что они обладали законченной концепцией. И хотя они обосновывали ее неверно, анализируя тречентистское искусство с позиций ренессансного реализма, тем не менее они ставили себе четкую задачу определения его исторического места. В работах же новейших зарубежных исследователей почти отсутствуют элементы синтеза. Отдельные течения и художники XIV века характеризуются в плане сугубо личных вкусов, обычно отличающихся крайней произвольностью. На этом пути объективное научное позна-

ние подменяется «индивидуальными» портретами отдельных мастеров, вырванных из их социального и художественного окружения. Вместо изучения эпохи в целом и тщательного анализа ее ведущих стилистических течений внимание исследователей сосредоточивается на чисто атрибуционных вопросах, которым отводится непомерно большое место. Так оказались преданными забвению все те узловые моменты в истории тречентистской культуры, которые имеют первостепенное значение для ее правильного понимания.

Нас, без сомнения, не может теперь удовлетворить подход к треченто историков искусства XIX века, и в первую очередь Буркгардта. Для него почти все художники XIV века являлись не более как «джоттесками», т. е. простыми последователями Джотто. При этом основным мерилom их искусства была большая или меньшая близость к великому флорентинцу. Тем самым явно недооценивалось то новое и своеобразное, что дает творчество тречентистских мастеров. Если они и находились под сильнейшим влиянием Джотто (а это еще следует доказать), то нельзя, конечно, отрицать их иной целеустремленности. А из признания данного факта вытекает необходимость более пристального изучения их работ, обладающих своим индивидуальным характером и нуждающихся в особых критериях оценки, которые были бы им внутренне близки, а не привносились со стороны. По этой же причине мало эффективным оказался и такой подход к произведениям тречентистских художников, когда они рассматривались как простой вариант ренессансного реализма. В них стремились не столько выявить присущее им своеобразие, сколько отметить то, чего им не хватало по сравнению с памятниками XV века. В результате джоттески превращались в убудочных, неполноценных реалистов, утративших всякое самостоятельное значение.

Со времени Кавальказелле и А. Вентури внимание исследователей все больше стала привлекать сьенская школа живописи. Постепенно было установлено, что она играла исключительно видную роль в XIV веке, оказав сильнейшее влияние на остальные итальянские школы (в том числе и на флорентинскую). Определились и основные стилистические черты этой школы — тонкая декоративность, изящная красочность, мягкий лиризм. Поскольку эти черты отвечали вкусам многих художественных критиков, они и были канонизированы. Так, незаметно, рядом с непререкаемым авторитетом Джотто был утвержден не менее непререкаемый авторитет сьенцев¹. И получились те же плачевные результаты — художественная жизнь треченто оказалась обедненной, так как ценным признавали лишь то, что отвечало сьенскому идеалу красоты. Поэтому далеко не случайно из сферы наблюдения большинства исследователей выпали северно-итальянские школы, в пределах которых были даны самые оригинальные и свежие для XIV века решения, одинаково чуждые как джоттовской скупости форм, так и сьенской декоративности.

Лишь после того как исследования последних лет выявили все исключительное богатство тречентистского наследия, сделалась очевидной необходимостью справедливой оценки его высокого своеобразия, а вместе с тем и более глубокой его характеристики. При этом исследователи должны были считаться со стремлениями

создавших это искусство художников. К сожалению, в большинстве новейших работ, посвященных живописи, скульптуре и архитектуре XIV века, мы не находим нужной широты взглядов. Авторы их продолжают придерживаться либо «флорентинской», либо «сьенской» ориентации, искусственно сужая диапазон изучаемого ими материала. Только отказавшись от этого подхода, можно во всю ширь поставить вопрос об объективной научной оценке итальянского искусства XIV в. ка. Означает ли последнее регресс или прогресс по сравнению с искусством XIII века — вот та проблема, от решения которой зависит наше принципиальное отношение к художественной культуре треченто.

Если взять работы Бурдаха, то придется отметить, что он явно переоценил значение треченто². Сосредоточив все свое внимание на «религиозном Возрождении», он, естественно, перенес центр тяжести с XV—XVI веков на XIII—XIV столетия. Для него кваттроценти означает уже эпоху спада, поскольку в это время наблюдается укрепление религиозного индифферентизма. Приняв истоки Ренессанса за самый Ренессанс, Бурдах тем самым дал неверную историческую характеристику треченто.

Такое же неверное смещение акцентов находим мы в работах многих современных историков искусства. Воспитанные на постсезаннистской живописи, они начали рьяно изучать творчество тречентистских мастеров, подкупавшее их «примитивностью» и «наивной чистотой выражения». Они нередко вкладывали в это «искусство примитивов» свои собственные чувства и переживания, приписывая ему такие оттенки, о которых не смели и мечтать скромные цеховые мастера XIV века. В Джотто им imponировала «футуристическая» упрощенность форм, у съенцев они находили предвосхищение «бессознательных и смутных ощущений» сюрреалистов, в пизанском «Триумфе Смерти» им нравился «экспрессионизм» мимики и жестов. Так, часто незаметно для себя, они фальсифицировали искусство треченто, исказив в ультрамодернистской интерпретации его творческий лик.

Существовала еще одна причина столь повышенного интереса к тречентистскому искусству. Это — влияние антикварного рынка. За последние десятилетия появилась мода на «примитивы». Их стали лихорадочно скупать коллекционеры, главным образом американские. Особым успехом пользовались небольшие по размерам съенские иконы, привлекавшие изысканностью своих цветовых решений и подчеркнутой камерностью замысла. За эти иконы платили бешеные деньги, часто совершенно не оправдываемые их более чем посредственным качеством. Их лихорадочно искали, их опубликовывали сотнями в журналах, в порыве увлечения утрачивали всякое критическое к ним отношение. Так складывался своеобразный культ «примитивов».

Этот культ имел и положительные стороны. Прежде всего он способствовал расширению исторического кругозора. В XIX веке наука об искусстве отвела наибольшее место в своих исследованиях античному и ренессансному искусству. Все, что не соответствовало античному либо ренессансному идеалу, выпадало из поля зрения исследователей. В этом отношении романтики проявляли большую чуткость к примитивам, чем ученые второй половины XIX века. Поэтому увлечение

примитивами обогатило и углубило понимание старого искусства, сосредоточив внимание на таких эпохах, когда только начинало складываться реалистическое мировоззрение. Но в пылу увлечения примитивами была утрачена историческая перспектива. Вместе с тем перестали разбираться и в их качестве: все, на чем лежала печать примитивности, подымалось на щит как проявление безошибочного художественного чутья. Так были стерты грани между хорошим и плохим, художественно выразительным и творчески бесплодным³. Между тончайшей французской работой позднего XIV века и слабым произведением посредственного флорентинского тречентиста ставили знак равенства, в сьенской иконе находили не меньшую значительность образа, чем в картинах Мазаччо или Пьеро делла Франческа. Вследствие такого некритического подхода к искусству XIV века последнее получило огромную переоценку. Его не только приравнивали к искусству кваттроченто, но порою ему даже отдавали перед последним предпочтение, что логически привело к искажению всей перспективы исторического развития.

Как бы мы ни относились к художественной культуре треченто, один факт остается несомненным — в этой культуре, особенно если ее сопоставлять с культурой позднего дученто, наблюдается замедление в нарастании реалистических тенденций и общее измельчание форм. Усиливающееся влияние готики играет определенно тормозящую роль. Оно нейтрализует многие из завоеваний мастеров XIII века, оно порождает на итальянской почве то своеобразное явление, которое можно было бы характеризовать как готическую реакцию, достигающую своего апогея к концу XIV—началу XV столетия. И поскольку готика воспринимается итальянцами довольно поверхностно, она не сливается органически с проторенессансными элементами, часто оставаясь чужеродным элементом в традиционной системе художественного мышления. Вот почему в Италии не было создано в XIV веке ни одного ансамбля, который по своей цельности мог бы быть поставлен рядом с готическими соборами Франции или Германии. Лишив готику ее страстного порыва, итальянцы тем самым обескровили ее. Они взяли из готических памятников лишь их внешнюю форму и попытались сочетать ее с наследием Джотто, Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Это был компромисс и, как во всяком компромиссе, решение получилось половинчатое, неполноценное. С одной стороны, были утрачены готическая динамика, богатейшая готическая фантастика, готическая одухотворенность, с другой же стороны, не были завоеваны и новые реалистические позиции. Художники не решались и не хотели поступиться принципами средневекового идеализма, но они не могли отказаться и от земных радостей и их отображения в искусстве. В этих условиях скульптура и живопись вступили на путь чисто декоративного развития. Декоративные тенденции получают в них решительное преобладание. Отсюда — снижение идейности образа, отсюда же — повышенный интерес к особо тщательной технической отделке фопов, нимбов, орнаментами, к изящной игре линий, к тонким красочным сочетаниям, порою уподобляющим картину и фреску многоцветному ковру. Все это привело к постепенному растворению высокого этоса проторенессансных мастеров в занимательной сказочности тречентистов. И если последние и подкупают нас своей непосредственностью и

наивной чистотой восприятия, то им всегда недостает внутренней значительности, составляющей неотъемлемое свойство всякого подлинно большого стиля.

Существовала еще одна причина, почему искусство треченто развивалось в замедленном темпе: оно не выдвинуло ни одного гениального мастера. После Каваллини, Джотто, Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано все художники XIV века кажутся недостаточно крупными. И хотя среди них работают такие талантливые скульпторы, как Тино ди Каманно, Андреа и Нино Пизано, такие одаренные водчие, как Таленти, такие блестящие живописцы, как Симоне Мартини, братья Лоренцетти, Томазо да Модена, Витале да Болонья и Альтикьеро, тем не менее общий уровень художественной культуры остается сравнительно невысоким.

Все время чувствуется недостаток в гениальных творческих личностях, которые, подобно Брунеллески, Мазаччо и Донателло, могли бы смело и решительно двинуть искусство вперед, радикально обновив его идейное содержание и изобразительные средства. Поэтому консервативные традиции продолжали господствовать даже над сознанием наиболее одаренных мастеров, не имевших сил преодолеть цеховую рутину. И, быть может, более всего от этого страдала Флоренция, где к концу века выработалась своеобразная система тречентистского академизма, сокрушенная дружными усилиями первого поколения флорентинских реалистов.

Как мы увидим в дальнейшем, искусство треченто имело своих многочисленных поклонников и в XV веке. Среди них самым последовательным был Гиберти. Однако большинство писателей Возрождения четко осознавали наступивший в искусстве XIV века застой. Уже Леонардо ⁴ писал: «После него [т. е. после Джотто] искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетие оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, когда флорентинец Томмазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно». И задолго до Леонардо, еще в конце XIV века, Саккетти был проникнут этим же сознанием неполноценности культуры позднего треченто. Он откликнулся на смерть Боккаччо следующим характерным стихотворением, в котором как бы слышится испуганный возглас: великий Пан умер! — «Теперь исчезла всякая поэзия, и опустели палаты Парнаса. Как мне надеяться, что восстанет Данте, когда нет никого, кто сумел бы истолковать его? Уже рога протрубили сбор, и время пошло на склон; вернется ли оно, не знаю; думаю, что не скоро»⁵. В этих словах необычайно ясно проявляется понимание человеком зрелого треченто сложившейся к концу XIV века ситуации, когда не только в искусстве, но и в литературе высшая точка развития оказалась уже пройденной и начиналась эпоха засилья эпигонов. Для литературы мрачные предчувствия Саккетти оправдали себя целиком, для искусства — лишь частично, потому что последнее все же вступило в полосу нового мощного подъема. Но это произошло «не скоро», почти пятьдесят лет спустя после того, как было написано стихотворение Саккетти.

Что людям треченто их искусство представлялось упадочным по сравнению с искусством великой плеяды проторенессансных мастеров, об этом свидетельствует

и новелла СХХХVI того же Саккетти ⁶. Здесь приводится интересный рассказ о беседе нескольких собравшихся вместе флорентинских живописцев: «В городе Флоренции, отличавшемся всегда обилием выдающихся людей, жило несколько живописцев и других мастеров, которые сошлись однажды за городом в местечке Сан Миньято аль Монте для исполнения одной живописной работы в тамошней церкви. Пообедав плотно с аббатом и хорошо наевшись и напившись, они принялись рассуждать. Один из них, по имени Орканья, главный мастер известной часовни божьей матери д'Орто Сан Микеле, предложил вопрос: кто был величайшим мастером со времен Джотто? Один сказал, что это Чимабуе, другой — Стефано, кто назвал Бернардо, кто — Буффальмакко, кто — одного, кто — другого. Таддео Гадди, бывший тут же, сказал: несомненно, что было много прекрасных живописцев, писавших так, что невозможно это человеческой природе повторить; однако искусство это все же пришло в упадок и продолжает падать». Вот, следовательно, как расценивала профессиональная среда положение искусства между 1355 и 1366 годами. Всем было ясно, что искусство не только пришло в упадок, но «и продолжает падать». Где искать объяснение этому явлению? В социальной структуре итальянского общества XIV века и в тех консервативных течениях, которые четко определились к этому времени в жизни коммуны.

В XIV веке итальянские коммуны продолжали оставаться кипящим котлом. Коммуны представляли собой довольно искусственное соединение корпораций, цехов, лиг, партий, прежде всего заботившихся о своем собственном благе и растративавших все свои силы в непрерывном столкновении друг с другом. «Жирный народ» (*popolo grasso*) боролся с «тощим народом» (*popolo minuto*), гвельфы — с гибеллинами, дворянские группировки — с бюргерскими, представители старших цехов — с рабочими. В словах любимой героини Боккаччо Фьяметты, выразивших взгляды самого писателя, превосходно охарактеризовано это состояние вечного кипения итальянского города треченто: «Сам ты говорил, что твой город полон пышных слов и малодушных поступков, руководится тысячью — не законов, а мнений, которых столько же, сколько людей; он всегда в оружии, трепещет внутренней и внешней войною, изобилует гордцами, любостыжателями и завистниками, полон бесчисленных забот» ⁷. В этих условиях медленно, но верно, испарялся старый республиканский дух. Жажда наживы охватывала все более широкие круги населения. Постепенно исчезают коммунальные доблести дантевской поры — умеренность, прямота, чувство братства. Наемные войска вытесняют городскую милицию, борьба за национальную независимость подменяется борьбой за мелкие торговые интересы. Сужается круг полноправных граждан (уже в XIII веке их было во Флоренции всего 3000 на 100 000 жителей). Власть сосредоточивается в руках богачей, стремящихся использовать коммунальный строй в своих интересах и делающих все возможное, чтобы отстранить широкие демократические массы от участия в управлении. К концу века этот *popolo grasso* становится полным хозяином положения. Консервативно настроенный, он все чаще блокируется с осевшими в городах и записывающимися в цехи дворянскими группировками, быстро находя с ними общий язык. Владея землями, он особенно легко перенимает

стиль дворянской жизни. Он охотно роднится со старыми аристократическими семействами и страстно добивается возведения в рыцарское достоинство, он устраивает турниры, увлекается охотой, толкует о любви в занесенных из Прованса *corti d'amore*, ему нравится утонченное готизирующее искусство. Из носителя передовой идеологии, каким он был в XIII веке, он превращается в консервативную силу, враждебную коммунальным вольностям и широким демократическим движениям.

Ничто так убедительно не свидетельствует о господстве этих консервативных элементов в итальянском обществе XIV века, как неудача переворота Кола ди Риэнцо в Риме и восстания чомпи во Флоренции. И хотя по своим социальным требованиям и внешним формам проявления оба эти движения имели мало общего, тем не менее их провал крайне симптоматичен для соотношения классовых сил в эпоху треченто.

Трагический эпизод с Кола ди Риэнцо⁸, давший Вагнеру материал для его одноименной оперы, является специфически римским. В нем идея величия античного Рима, никогда не умиравшая на протяжении всех средних веков⁹, вновь загорается ярким светом, во многом определяя характер того социального движения, которое возглавил Кола.

В сравнении с другими городами Италии, Рим был в XIV веке одним из наиболее отсталых центров. После отъезда папы в Авиньон Рим стал добычей разбойников и вечно друг с другом враждовавшей римской знати, всех этих Колонна, Савелли, Орсини, Полента. Позиции торгово-ремесленных кругов были крайне слабыми и находились под постоянной угрозой, поскольку Рим не знал своих «Установлений справедливости» (*ordinamenti della giustizia*). В такой обстановке пришлось выступить на историческую арену Кола ди Риэнцо (ок. 1313—1354). Выходец из народа, он провел свою молодость в деревне, «как мужик среди мужиков». В Рим он попал двадцатилетним юношей. Жадно набросился он на изучение античных древностей, которые гипнотизировали его своим величием и напоминали о былой славе Рима, невольно наталкивая на сравнение яркого прошлого с тусклым и ничтожным настоящим. Начав посещать университет, Кола ознакомился здесь с творениями римских писателей. Он все более увлекался классической культурой и гуманистическим образованием, среди современников его любимцем сделался вскоре Петрарка, чей апофеоз 1341 года подогрел и без того пылкое его воображение. Человек бешеного честолюбия, горячий патриот, Кола ди Риэнцо не ограничился пассивным любованием античностью: он поставил себе задачей возродить ее, пробудить древнеримскую доблесть. Безнаказанное убийство одним дворянином его брата развязало дремавшие в нем силы народного трибуна. Его красноречие привлекло к нему внимание, и он получил место городского нотариуса.

В 1343 году Кола направился в Авиньон. Ему поручили представить папе проект реформы городского управления и просить его вернуться в «вечный город». По возвращении в Рим Кола с кружком своих друзей, состоявшим главным образом из риторов и нотариусов, начал деятельно готовить восстание. И тут выступает одна характерная его черта: любовь к цветистой фразе, к напыщенной

позе, к рассчитанным на чисто внешний эффект поступкам, накладывающим на его деятельность отпечаток некоторой театральности. В Риме он пускает в ход все те средства, которые способны были подействовать на воображение толпы: то он выставляет где-нибудь на видном месте картину с аллегорическим изображением тяжелого положения города, то прибывает к дверям церкви таинственную записку со словами: «В скором времени Рим вернется к своему древнему хорошему состоянию», то публично комментирует содержание надписи на случайно найденной римской бронзовой доске с отрывком из *Ius regia*, которым сенат передавал империю Веспасиану. Это последнее выступление Риэнцо протекало в особо торжественной обстановке. В Латеральскую базилику, где Кола должен был произнести свою речь, явилось несметное количество народа. Риэнцо вышел к нему в белой тоге и в белой немецкой шляпе, украшенной изображениями мечей и корон. Его зажигательная речь была в основном посвящена былому величию Рима и содержала страстный призыв к его возрождению. Так подготовлял Кола восстание, которое произошло в полночь 19 мая 1347 года: после мессы, Риэнцо направился на Капитолий в сопровождении папского легата, с четырьмя знаменами, которые придавали шествию вид крестного хода, и приказал прочесть народу новые декреты. Интересно отметить, что на знаменах были начертаны изображения Рима, патронов города — апостолов Петра и Павла, и покровителя рыцарей — св. Георгия. И здесь, следовательно, это же своеобразное сочетание античных, церковных и рыцарских черт. Созванное вслед за тем народное собрание утвердило возведенные на Капитолии законы, и Риэнцо принял следующий громкий титул: «Николай, волею всемилостивого господина Иисуса Христа строгий и милостивый трибун свободы, мира и справедливости и освободитель священной Римской республики».

Опираясь на *popolo minuto*, Риэнцо создал народное ополчение, с помощью которого смирил баронов, перевешал множество разбойников, обеспечил отправление правосудия. По его предложению были организованы общественные житницы, из которых отпускалась даром мука вдовам и сиротам павших в бою воинов и находившимся в глубокой нужде лицам. Новый Гракх не ограничился установлением порядка в Риме, но поставил себе задачей объединение всей Италии. Среди беспочвенных начинаний Риэнцо это было, без сомнения, самое беспочвенное. Вместо того, чтобы укрепить свою власть и свои законодательные мероприятия, романтический мечтатель начал рассылать во все концы Италии письма и манифесты, приглашая монархов и города выделить депутатов на созываемый им сейм. Многие откликнулись на это предложение, большинство же отнеслось к нему совершенно безучастно либо скептически-насмешливо. Но на этом трибун не остановился. Он выпустил новые монеты с надписью: «Рим — глава мира», он «даровал» сейму исключительное право выбирать императора. Перед открытием сейма Риэнцо торжественно возвел себя в рыцарское достоинство, совершив при этом чисто театральную церемонию — он погрузился в ту самую купель, в которой, по преданию, крестился Константин Великий. К своему и без того напыщенному титулу он добавил новые эпитеты: «рыцарь Николай, кандидат св. духа, друг

вселенной, *tribunus augustus*). Далее Риэнцо вызвал к своему трибуналу Людовика Баварского, Карла IV и всех курфюрстов, над которыми он не имел никакой власти. Италия была объявлена объединенною, и повсюду были разосланы послы, чтобы поставить мир в известность о реформах нового трибуна. Риэнцо короновался шестью коронами; ему вручены были скипетр и держава. Все более заносясь, он посвятил и своего сына в рыцарское достоинство, опрыскав его во время церемонии кровью убитого Колонна. Эта трескучая деятельность, не имевшая под собой никакой реальной почвы, была оставлена германскими императорами без внимания. Зато она обеспокоила папу, пачинавшего опасаться замыслов трибуна. При его содействии римская знать подняла восстание, и Риэнцо трусливо бежал из Рима.

С этого момента он перестал играть самостоятельную политическую роль, став слепым орудием в руках папы. Довольно долго он скрывался у близких ему по духу фратичелли в Абрудцах, в 1350 году отправился в Прагу, ко двору Карла IV, чтобы склонить его к римскому походу. Осторожный Карл IV внимательно прислушивался к страстным речам «кандидата св. духа», но в конце концов почел за благо арестовать его и выдать как еретика в 1352 году папе Клименту IV. Жалкий и оплеванный появился Риэнцо в Авиньоне. Он нашел заступника в Петрарке — горячем поклоннике трибуна в годы его славы. Однако и Петрарка не смог скрыть своего разочарования в Кола ди Риэнцо. Он предпочел бы увидеть трибуна смело павшим на Капитолии, чем отсиживающимся в чешских и французских узилищах. Он сожалеет о том, что его бывшие панегирики Риэнцо сделались достоинством широкой гласности. Трибуну недостает выдержки и силы характера. Теперь, пишет Петрарка одному из своих друзей, его [Кола] называют здесь поэтом, и «я принужден признать, что он является необычайно красноречивым человеком, умеющим уговорить всякого, владеющим тонким стилем и весьма начитанным. Но это еще не дает ему права называться поэтом. Он ходит в чужих платьях. И если его называют в Авиньоне поэтом, то это только лишнее свидетельство того, на каком беспомощно низком уровне находится там образование»¹⁰.

Благодаря заступничеству Петрарки Риэнцо был освобожден из темницы новым папой, Иннокентием IV. Его держали про запас, и когда римская знать подняла голову, он был назначен (в 1354 г.) сенатором и отправлен в Рим для борьбы с аристократией. Его сопровождал кардинал Альборнос. Разжиревший, вспыльчивый, жадный до денег и наслаждений Риэнцо вскоре проявил себя как рядовой тиран. Очарование юности безвозвратно покинуло его. Он утратил и столь подкупавший некогда толпу пламенный пафос. Совсем оторвавшись от народа, он блокировался с кардиналом и окружил себя наемными войсками. 8 октября вспыхнуло восстание, руководимое Колонна и Савелли. Переодетый, с наспех остриженной бородой, бежал Риэнцо с Капитолия, но был узан, задержан и варварски умерщвлен под тем самым изваянием льва, где он обычно вершил свои суровые приговоры. Обезображенный труп Риэнцо, который толпа влачила по всему городу, был публично сожжен, а пепел развеян по ветру. Так бесславно кончил свою жизнь народный трибун Италии, сделавшийся игрушкой в руках могущественной церкви и павший

в конце концов жертвой ненависти феодальной аристократии, против которой он поднял в молодости знамя борьбы.

«Фантастическое деяние» — этими скупыми словами трезвый флорентинец Виллани дал краткую, но необычайно выразительную оценку всей жизни Кола ди Риэнцо¹¹. Действительно, есть что-то фантастическое в карьере этого вышедшего из низов нотариуса, ставшего народным трибуном и единовластным правителем Рима. Самым прихотливым образом переплетаются в этой странной личности восходящие к античности идеи народоправства, мистические чаяния францисканских спиритуалов, обрывки нового гуманистического образования, пережитки схоластического образа мышления, замашки рядового тирана, чисто средневековая страсть к аллегориям и символам, здравый политический расчет, мечтательность влюбленного в древность романтика. Главным несчастьем этого римского ратора было не только его неумение вести за собой массы, но и его неумение владеть самим собой. Отчасти по этой причине все его политические начинания кончились банкротством. Нельзя было произносить бесконечные речи там, где надо было действовать. И нельзя было мечтательно бродить по чаще символов и аллегорий тогда, когда следовало направить всю свою волю на укрепление власти. Риэнцо этого не понимал, и за это он жестоко поплатился. Он не учел нового опыта классовой борьбы в современных ему коммунах. Он наивно верил, что одними манифестами и воззваниями можно направить итальянский народ на путь истинный. Ему оказался чуждым трезвый политический реализм Возрождения. И хотя он и был вознесен на гребне революционных событий, тем не менее он не проникся духом социальной борьбы. Последняя была им подменена направленным на ослепление масс ритуалом, в котором средневековая символика своеобразно сочеталась с мистицизмом спиритуалов. Этот «революционер» всю свою жизнь так и остался беспочвенным романтиком, смотревшим не столько в будущее, сколько в прошлое, и потому нет никаких оснований считать его, вслед за Бурдахом, «пионером Ренессанса», «соратником Данте и Петрарки», «провозвестником гуманизма», «обновителем мировой культуры». В конце концов личность Кола ди Риэнцо не породила сколько-нибудь широкого отклика; позднейшие поколения гуманистов о ней просто забыли, а у современников она вызвала скорее недоумение, чем преклонение.

Эпизод с Кола ди Риэнцо ясно говорит нам о том, что в XIV веке консервативные общественные силы были достаточно могущественными, чтобы препятствовать успешному развитию революционных событий. Но он говорит и еще об одном крайне интересном факте — о живучести феодальных традиций, которые были особенно сильны в Риме, отставшем в своем хозяйственном и социальном развитии от передовых итальянских городов. Даже революционное движение принуждено было облекаться в культовые формы, прибегая к громоздкому аппарату символов и аллегорий. И если в последние уже начинали мало-помалу просачиваться новые гуманистические идеи, то они все же рядились в тогу традиционной «римской» учености, скорее походившей на одеяние средневекового ратора, чем на плащ античного трибуна.

Совсем иным характером отличалось крупнейшее социальное движение XIV века — восстание чомпи¹². Его также постигла неудача, но оно протекало в несравненно более организованных формах, его носителем были широкие рабочие массы, выдвинувшие четкую политическую программу, ему был свойственен трезвый дух классовой борьбы. Во Флоренции никогда не смогла бы пользоваться успехом такая театральная фигура, как Кола ди Риэнцо. В городе Боккаччо и Саккетти она неизбежно показалась бы смешной. Здесь были вожди иного типа — спокойные, расчетливые политики, умевшие лавировать в самых сложных ситуациях.

В республиканской Флоренции свобода всегда была свободой для немногих и никогда не распространялась на всю массу¹³. Не распространялась она прежде всего на многочисленных рабочих шерстяной и шелковой промышленности, лишенных элементарнейших прав. Последние не были членами цехов, на которые они работали, а были только «приписаны» к ним. Эта жестоко эксплуатируемая беднота, получившая презрительную кличку «оборванцев» (*ciompi*), находилась в состоянии вечного брожения, легко увлекаясь радикальными ересями и свободным учением фратичелли. Недовольные политикой цехов и особенно возглавлявших их магнатов, чомпи уже в 1345 году пытались организовать самостоятельную ассоциацию, которая помогла бы им противодействовать притеснениям работодателей. Попытка эта кончилась провалом, и вожак чомпи Чучо Брандини был обезглавлен. Магнаты подняли голову, все сильнее прибирая к рукам власть. Они широко пользовались так называемой аммоничией, запрещавшей нежелательным им людям вступление в общественные должности под тем предлогом, что они якобы принадлежат к знати или к партии гибеллинов. Если же те, несмотря на предупреждение, все же принимали должность, то их либо подвергали разорительному штрафу, либо приговаривали к смертной казни. Такими драконовскими мероприятиями партии денежных магнатов, возглавляемой семейством Альбицци, удавалось сохранять господствующее положение в республике. Но их политические противники, Альберти и Медичи, не дремали. Они ждали только удобного случая, чтобы, опираясь на рабочих, поднять восстание против Альбицци. Особенно активен был Сальвестро де Медичи¹⁴.

Семейство Медичи, впервые упоминаемое в одном флорентинском документе от 21 июля 1240 года, разбогатело на различных ростовщических операциях. Уже в XIII веке отдельные его представители занимали выборные должности. Вероятно, входя в цех шерстяников либо мясальщиков, члены семейства Медичи выступали конкурентами знаменитых банкиров Барди и Перуцци, сыграв немалую роль в их разорении (1345). Умело лавируя, они выдавали себя за демократов, блокируя с младшими цехами и рабочими против заправил старших цехов. И Сальвестро Медичи наиболее ловко использовал эту «демократическую» традицию своей семьи в чисто политических целях. 18 июня 1378 года он выступил с проектом постановления против магнатов, сплотившихся вокруг гвельфской партии с Лано ди Кастильонкио во главе. Момент был выбран удачно, так как Сальвестро занимал в это время пост «гонфалоньера справедливости» и был председателем приората. Последний не решался принять предлагаемое постановление. Тогда Сальве-

стро перешел в соседний зал и апеллировал к предусмотрительно им созванному «народному совету». Совет поддержал Сальвестро, и с этого началось восстание.

20 июня младшие ремесленные цехи поднялись, как один человек, а 22 и 23 июня они сожгли и разграбили дома Пьеро дельи Альбицци и его главных сподвижников — Карло Строцци, юриста Лапо ди Кастильонкио, Пацци, Буондельмонти, Адимари, Содерини, Корсини и др. Олигархи погибли либо бежали, семейства их были изгнаны. Под давлением младших цехов городская конституция была пересмотрена в сторону расширения права их участия в управлении. На этом младшие цехи успокоились. Но восстание только начиналось. В защиту своих прав выступала новая сила — рабочие. Хотя они помогали младшим цехам сокрушить Альбицци, тем не менее они остались обделенными при пересмотре конституции. О них забыли. И они о себе напомнили. Подстрекаемые к выступлению Сальвестро де Медичи, Бенедетто дельи Альберти, Бенедетто ди Карлоне, Кальканьино-кабатчиком, чомпи восстали. 20 июля были разграблены дома, принадлежавшие ненавистным народу лицам. Вечером того же дня восставший народ официально отметил особым торжественным актом ту ведущую роль, которую в организации выступления сыграл Сальвестро Медичи: он был возведен народом в рыцарское достоинство, а вслед за ним та же церемония была проделана над более мелкими вожаками. Даже республиканская Флоренция не могла удержаться от рыцарского маскарада!

21 июля восстание продолжало разрастаться. К рабочим присоединились некоторые из младших цехов, и сообщая они взяли штурмом государственную тюрьму, подожгли здания цеха сукноделов и продовольственной камеры и выставили свои требования — один вариант от членов младших цехов, два других — от наиболее радикально настроенной массы внецеховых рабочих. 22 июля толпы рабочих запрудили обширную Пьяцца делла Синьории и стали требовать, чтобы городское управление немедленно приняло их программу. Приоры колебались. Тогда народ начал роптать. Молодой чесальщик шерсти Микеле ди Ландо, схватив народное знамя, бросился ко дворцу синьории. С громкими возгласами «Да здравствует народ!» толпа хлынула за ним, и вскоре здание синьории оказалось в руках народа. Старое правительство сложило с себя власть, стихийно было выдвинуто новое правительство с Микеле ди Ландо во главе, быстро вступившее на путь реформ. Прежде всего организовали три новых цеха; два из них составились из обученных рабочих шерстяной и шелковой промышленности (красильщики и портные), в третий вошли все необученные рабочие, т. е. наиболее пролетарские элементы (чесальщики шерсти). Три новых цеха образовали *arti minuti* (мелкие цехи), выбиравшие в приорат такое же количество членов, как старшие (*arti maggiori*) и младшие (*arti minori*). Все амнистированные были возвращены из ссылки, налоги на хлеб и муку были отменены, особым декретом вводился прямой налог в 40 000 флоринов, срок погашения старых займов растягивался на двенадцать лет, причем держатели их не обязаны были платить процентов, наконец, была организована особая гражданская милиция, в которую входили лишь чомпи. Эти и подобные им мероприятия вызвали возмущение у имущих классов. Последние

решили объявить локаут. В течение месяца они отказывались возобновлять работу. Мастерские были закрыты, рабочие сидели без дела. Ряд дальнейших льгот финансового характера постепенно опустошил казну. Заволновались наемные войска, требуя выплаты задержанного жалования. Для изыскания средств пришлось вновь обложить народ прямым налогом, что вызвало сильное недовольство чомпи. 25 августа дело дошло до открытого столкновения. Было образовано чрезвычайное правительство из восьми членов (так называемое «*Otto Santi della Badia del popolo di Dio*»), представлявших наиболее радикально настроенные низы. Через два дня приорам вручили петицию с рядом новых, далеко идущих требований. Петицию эту передал новоявленный народный вождь — рыцарь и авантюрист Лука ди Тотто да Панцано. Чтобы увеличить свою популярность, он проделал еще более своеобразную церемонию, чем Сальвестро Медичи: он торжественно снял с себя рыцарское достоинство, полученное им ранее от *popolo grasso*, и принял новое рыцарское достоинство от чомпи. Так, в самый разгар восстания, феодальные пережитки продолжали определять форму проявления народных симпатий.

Не доверяя своему новому демократическому правительству (29 августа, под давлением совета восьми, были произведены перевыборы приоров), чомпи собрались 30 августа в церкви Санта Мария Новелла и выбрали еще одну делегацию во дворец синьории. Делегация предъявила приорам требования, которые значительно расширяли политические полномочия рабочих. Это был момент наивысшего размаха революционных событий. И именно с этого момента бывшие ранее революционными круги средних и мелких ремесленников во главе с испугавшимися Сальвестро Медичи и Микеле ди Ландо покинули чомпи, открыто примкнув к лагерю контрреволюции. Рядом быстрых и вероломных мероприятий они подготовили и осуществили разгром революционных низов. 31 августа чомпи были наголову разбиты. Ожесточившиеся отряды цехов преследовали их в Камальдоли — расположенный по ту сторону Арно квартал, населенный беднотой. Многие жилища были разрушены, в горячих схватках не щадили женщин и детей. Так закончилось восстание флорентинских рабочих.

После разгрома чомпи во Флоренции началась реакция. Выбранную под давлением рабочих синьорию распустили. Микеле ди Ландо и Сальвестро Медичи, вновь появившийся на сцене, когда миновала опасность, приняли поручение реформировать городское управление. 18 октября Сальвестро с рядом других представителей *popolo grasso*, получивших рыцарское достоинство в дни восстания, были утверждены в нем новым правительством, которое вступило на путь отмены всех революционных мероприятий. *Arti minuti* были влиты в *arti minori*, цех чомпи распущен. В течение трех лет рабочие пытались отстаивать свои позиции, устраивали стачки, требовали установления минимальной заработной платы, сокращения рабочего дня, уничтожения выдачи заработка натурой, старались искусственно уменьшить предложение рабочих рук. Но они не были в силах добиться успеха, так как реакция все выше подымала голову. Такие политики, как Сальвестро, уже казались слишком «левыми». Руководящее положение в городе перешло к менее скомпрометированному Бенедетто дельи Альберти, который провел все

требуемые магнатами реформы. В 1381 году оба рабочих цеха были ликвидированы, из-за чего рабочие снова утратили всякое влияние на политику. Для безопасности Микеле ди Ландо отправили в изгнание. Приди в такой час столь же умный и расчетливый политик, как Козимо Медичи, он, без сомнения, легко захватил бы власть в свои руки. Альберти же был слишком слаб, чтобы противостоять интригам Альбицци. В 1387 году большинство членов семьи Альберти было изгнано, и Мазо дельи Альбицци стал почти диктатором. Эта негласная диктатура Альбицци, опиравшихся на денежных магнатов, продолжалась до 1434 года, обеспечив богатым купцам и предпринимателям господствующее положение в республике. Она знаменовала победу консервативных гвельфских группировок, блокировавшихся с церковью и крепко придерживавшихся в области идеологии «старых добрых» традиций. Так разгром чомпи привел к победе «партии порядка», представлявшей консервативно настроенную олигархию, которая опасливо относилась ко всякого рода новшествам.

Усилению патрицианских группировок способствовало еще одно явление, имеющее первостепенное значение для правильного понимания итальянской культуры треченто. Это тирании, большинство которых возникло на протяжении XIV века¹⁵. Разложение старых феодальных отношений не могло смениться демократией республиканского типа, так как этому препятствовали экономическая мощь магнатов, с одной стороны, и бедность и политическая неподготовленность угнетенных масс — с другой. В этих условиях тирания нередко рассматривалась как наилучшая форма правления, обеспечивавшая патрициату гарантию против социальных движений масс. Вечная борьба между гвельфами и гибеллинами, *popolo grasso* и *popolo minuto*, не давала никому покоя, порождая тоску по «сильной власти». Все жаждали мира — и купцы, и широкие круги ремесленников, и крестьяне. Недаром Петрарка требовал в своей бессмертной канцоне «Расе, расе», а Катерина Сьенская писала в одном из своих писем: «Дайте мне оливковую ветвь мира, и даже немые возликуют в радости и громко воскликнут: мир, мир!»¹⁶. Поэтому, когда делались попытки установить единоличную власть, пресекающую вековые распри, то обычно они не встречали особого противодействия. Зажиточные круги ничего не имели против этих тираний, гарантировавших внутреннее спокойствие и поддерживавших внешний престиж, столь необходимые для торгового процветания города; остатки феодальной знати также находили для себя более удобным и выгодным пристраиваться при новых властителях в качестве придворных либо советников; наконец, *popolo minuto* уже потому не выступал против деспотов, что алчная и своекорыстная политика городских самоуправлений, заполненных одними лишь богачами, приучила его смотреть на цезаризм как на своеобразный принцип равенства между богатыми и бедными, как на некую идеальную форму правления¹⁷. Если к этому еще присоединить живучесть на итальянской почве традиций римского права с его монархической формулой «что благоугодно государю, имеет силу закона» (*quod principi placuit, legis habet vigorem*), то успехи всех этих бесчисленных Эсте, Гонзага, Висконти, Каррара, Скалиджери, Бендивольи, Малатеста, Пио, Бальони, Монтефельтре станут легко понятными.

Тираны выходили из самых различных слоев общества, причем они захватывали власть далеко не однородным образом. Среди них мы встречаем и представителей крупных аристократических фамилий из среды муниципального гражданства или территориального рыцарства, и выходцев из патрицианских кругов, и кондотьеров, и папских nepотов. Они основывали свое господство на постепенно слагавшейся традиции, образуя с течением времени династию, или на законном фундаменте имперских прав на Ломбардию, на насильственной монархизации высших военных (*capitano*) или судебных (*podestà*) званий, порою на обыкновенном военном перевороте, порою на поддержке римского престола, а иногда на одном своем финансовом могуществе и политической ловкости. В последнем случае они (как, например, Медичи) формально не нарушали демократических учреждений, хотя фактически присваивали себе самодержавие над городом-республикою.

В итальянских тираниях раскрывались в зародыше те же черты, которые впоследствии характеризовали крупные абсолютные монархии: самодержавие властителя, централизация управления, развитой бюрократический аппарат, тяга к военным авантюрам и захватам, оживление дипломатической деятельности, систематическая правительственная опека над народным хозяйством, пышность и показной блеск придворного быта. Но было бы большой ошибкой ставить знак равенства между ренессансными тиранами и абсолютными монархами позднейшего времени. Тираны Возрождения были гораздо более яркими и цельными индивидуальностями. Они обладали личной доблестью (*virtù*), стальной волей, талантами полководцев, тончайшим политическим чутьем, высоко развитым художественным вкусом. На большинстве их поступков лежит отпечаток того высокого артистизма, который так типичен для всей эпохи Возрождения. И хотя среди них мы нередко встречаем жестоких, кровожадных деспотов, развратных, эгоистичных и холодных, лишенных элементарнейшего этического сознания, тем не менее им нельзя отказать в той полноте и силе характеров, которые окружают их порою страшные фигуры ореолом романтической привлекательности.

Республиканская Флоренция всегда относилась с нескрываемым презрением к тирании в ее крайних формах проявления. Салутати даже решительно отстаивал право на убийство тиранов¹⁸. Подобный взгляд был продиктован не только враждебностью к безудержному деспотизму принципата, но и ко всему его социальному окружению. Образование тираний очень часто приводило к консолидации феодальных сил и к оживлению феодальной идеологии. Пристроившиеся при дворах тиранов аристократы и дворяне способствовали усвоению и возрождению старых рыцарских обычаев. Так складывался придворный ритуал, получавший ряд импульсов из северных стран Европы, преимущественно из Бургундии, на которую ориентировались многие итальянские дворы (особенно двор Эсте)¹⁹. Быт проникался тысячами условностей, эти условности переносились и в искусство, принимавшее все более утонченные формы. Жеманное предпочитали естественному, роскошь — простоте, изящную стилизацию — суровой монументальности. Надо прочесть в оригинале хронику Филиппо Виллани, чтобы убедиться в том, с каким

сарказмом относились даже консервативно настроенные флорентинцы к нелепостям придворного быта. Так, например, в 1364 году новоиспеченный правитель Падуи Анжело появлялся на улицах города верхом не иначе как с золотым скипетром в руках; или же он показывался народу в окне, лежа на парчевых коврах и подушках, «как принято выставлять мощи». Все ему прислуживающие должны были опускаться на колени, уподобляя его папе или императору²⁰. Об этой же страсти тиранов к возвеличиванию своей особы говорит и Петрарка: они украшают себя, как «алтари в праздничные дни»²¹. Все подобного рода крайности порождали инстинктивную оппозицию в республиканской Флоренции, прекрасно понимавшей, что при дворах тиранов складывались те формы жизни, которые были проникнуты еще во многом феодальным духом.

Итальянские тирании, без сомнения, тормозили общественное развитие Италии. Они были враждебны коммунальному строю. Они способствовали перерождению гуманизма республиканского толка в реакционную политическую доктрину, подменявшую идею народоправства идеей цезаризма. Они задержали рост реалистического искусства, оживив готизирующее течение. И они помешали Италии создать единое национальное государство, растратив ее силы в распрях и предав ее в XVI—XVII веках в руки иноземцев.

Несмотря на эту общую отрицательную оценку итальянских тираний, приходится все же признать, что многие из них сыграли положительную роль в истории ренессансной культуры. Никогда не следует забывать, что тирании возникали на обломках коммунальных вольностей, когда еще были живы воспоминания о былых коммунальных свободах. В отличие от абсолютных монархий XVII века они сохранили цеховой строй, выборность должностей, всю внешнюю сторону патриархального ремесленного быта, традиционную простоту взаимоотношений между господствующим классом и широкими ремесленными кругами. Все это входило в политические расчеты тиранов, умело маскировавшихся в «отцов народа». Поэтому дворы тиранов постоянно пополнялись выходцами из демократических слоев общества, чьей единственной заслугой были их личные таланты. Привлекая к сотрудничеству знаменитых гуманистов, ученых, художников, тираны стремились окружить свою власть ореолом славы. Нередко интеллигенция обретала в их лице не только щедрых меценатов, но и просвещенных попечителей, обнаруживавших тонкое понимание ее творческих замыслов. Случаи такого счастливого сотрудничества между заказчиком и художником особенно многочисленны в эпоху Возрождения. И, быть может, именно они приподымают завесу над одной из характернейших сторон ренессансной культуры, в которой искусство настолько глубоко проникло в жизнь, что неизменно порождало самый широкий отклик.

Если в политике мы наблюдаем на протяжении XIV века нарастание консервативных тенденций, позволяющих говорить о частичной рефеодализации итальянского общества этого времени, то в области религиозной жизни треченто можно отметить своеобразную стабилизацию религиозного чувства. Резко спадает волна ересей, в которых все реже звучат ноты социального протеста. Исчезает эпикуреизм, открыто проповедывавший безбожие. Деятельность нищенствующих орденов,

руководимая папским престолом, принимает более организованный характер. Церковь поддерживает доминиканскую инквизицию, на костре которой погиб в 1327 году поэт Чекко д'Асколи, она инструктирует многочисленных проповедников, широко использует как мощное средство религиозной пропаганды *сасе rappresentazioni* (церковные представления) и всячески стремится приспособиться к новой обстановке. Церковь отказывается от поддержки крайних течений, отдавая решительное предпочтение конвентуалам перед спиритуалами. В булле Иоанна XXII от апреля 1317 года она провозглашает, что хотя нищета и является великим делом, тем не менее еще выше ее — самосохранение. А шесть лет спустя тот же папа объявляет орден миноритов собственником орденского имущества, признавая «противоречащую разуму» проповедь бедности. Вместе с тем папа рассматривает как ересь утверждение, будто бы Христос и апостолы не обладали ни общою, ни личною собственностью. Такими путями церковь обретала необходимую гибкость, помогавшую ей расширить круг ее влияния и организационно закрепить блок с гвельфами.

Для «официальной» религиозности XIV века типично успокоение религиозного чувства и некритическое принятие всех церковных догматов. Большинство принадлежит к партии «добрых гвельфов», аккуратно ходит в церковь, тщательно выполняет все обряды, почитает священников и монахов, увлекается проповедями доминиканцев, в которых так образно и наглядно, путем постоянных параллелей между жизнью духовной и телесной, раскрываются основные догматы веры. Для этих людей не существует никаких сомнений, над ними тяготеет косная традиция, тяжести которой они не ощущают, вернее говоря, не хотят ощутить. Особенно яркий пример подобного рода религиозности — мировоззрение Джованни Виллани. Несмотря на всю присущую ему трезвость мышления (ср. т. I, стр. 40), Виллани слепо верит в предзнаменования, в пророчества, в видения, в астрологию. Он подробно описывает созвездия и их влияние на ход исторических событий. Всюду он усматривает перст божий. Когда он говорит о неудачах флорентинцев, то объясняет их «повелением господина», захотевшего унижить и наказать обитателей Флоренции за «жадную неблагодарность»²². Его излюбленная моральная сентенция — «кого бог захочет погубить, у того он отнимает разум». Он трактует любое несчастье как божескую кару, причем всегда интересуется характером содеянного греха, вызвавшего гнев господина. Нередко он считает несчастье простым очищением от совершенных злодеяний. Так рассуждал один из наиболее образованных, практичных и наблюдательных флорентинцев, чья мысль, несмотря на присущую ей свежесть и новизну, неизменно тяготела к «благоверным» гвельфским традициям.

Рядом с «официальной» религиозностью треченто существует одно течение, которое никогда не играло ведущей роли, но которое, тем не менее, крайне характерно для настроений свободомыслящих группировок. Это течение, локализирующееся во Флоренции, правильнее всего назвать «теологией здравого смысла»²³. В его пределах вырабатывается своеобразный идеал, полусветский, полудуховный, колеблющийся между традиционным уважением к церкви и желанием религиозной автономии для республики, между некритическим принятием церковных

авторитетов и поисками внутренней свободы. На смену этому течению в XV веке придут религиозный индифферентизм и открытая проповедь безбожия. В XIV же веке они еще невозможны. И мы наблюдаем, как наиболее передовые умы треченто одновременно поклоняются Голгофе и Олимпу, совершенно не ощущая всей остроты этого противоречия. Боккаччо прославляет античных богов, смеется над монахами, громит их пороки, сознательно не упоминает в «*De Claris mulieribus*» христианских святых, в трактате об именитых людях тенденциозно обходит молчанием папу и в то же время свято чтит богородицу и собирает мощи, что дает основание флорентинскому архиепископу называть его человеком благочестивым. Августинский монах Луиджи Марсили, этот типичный «теолог коммуны» (*teologo del comune*), совмещает в своем лице правоверного католика и образованного гуманиста. Колуччо Салутати выдвигает в трактате «*De seculo et religione*» взаимно друг друга исключают положения: то у него мир трактуется как поле дьявола, арена искушений, царство зла и порока, озеро несчастий, дом горя, то этот же греховный мир рассматривается как творение бога, исполненное красоты; то человеку вменяется в обязанность вести постоянную борьбу со своей греховной природой, то человек объявляется чем-то средним между ангелом и животным, причем воля его признается не только свободной, но и склонной к добру. Друг Марсили, дон Джованни далле Челле (ок. 1310—1396), высказывает в разговоре с дровяником Томмазо из секты фратичелли еще более широкую точку зрения, которая плохо вяжется с его духовным саном: «Если б кто другой сказал мне: «я верю, что у Иисуса Христа была собственность», я ответил бы: ты так и верь; что мне за дело, если бы ты даже верил, что он не истинный бог и не истинный человек? Твоя ересь мне повредить не может»²⁴. Естественно, что подобная широта взглядов воспринималась в кругах наивно верующих людей, особенно толка фратичелли, как проявление атеизма. Не случайно тот самый дровяник Томмазо, с которым разговаривал Джованни далле Челле, писал ему: «у тебя нет любви ни к богу, ни к ближнему, и ты не любишь католической веры: для какой-нибудь твоей духовной дочери ты несколько раз пришел бы во Флоренцию, а не для веры. Мало в тебе верности»²⁵. Конечно, дон Джованни далле Челле был религиозным человеком, но религиозность его была уже нового типа, смягченная гуманизмом и его веротерпимостью. Еще несколько шагов по этому пути — и Джованни далле Челле пришел бы от «теологии здравого смысла» сначала к скепсису, а потом и к прямому безверию. Однако, как человек треченто, он не сходит с традиционных позиций, которые были поколеблены только в XV веке.

«Теологии здравого смысла» не суждено было сделаться господствующим течением в сложной и противоречивой религиозной жизни треченто. К этому направлению примкнули лишь наиболее культурные круги общества, в той или иной степени уже соприкоснувшиеся с гуманизмом. Гораздо распространеннее в XIV веке была «официальная» религиозность — ровная, спокойная, лишенная каких-либо внутренних коллизий и страстных порывов, с сильным рационалистическим оттенком. Но и эта умеренная религиозность приводила в минуты нравственных сомнений к навязчивым страхам, к покаянному иступлению флагеллантов²⁶.

Лучшим подтверждением этого могут служить рецидивы средневековой религиозности, которые так типичны для треченто (особенно после страшной эпидемии чумы 1348 года) и которые убедительно свидетельствуют о том, какое значительное место продолжала занимать религия в сознании людей этой эпохи.

Пожалуй, самый яркий пример такого рода рецидива — эпизод с Боккаччо. В 1362 году к пятидесятилетнему Боккаччо явился монах Чьяни. Он пришел, чтобы обличить его в невоздержанной жизни и заставить раскаяться во всем содеянном. «Подумай, Джованни, — говорил монах, — каковы твои дела перед господом, когда ты являешь себя врагом целомудрия, потворщиком сладострастия, когда твои сочинения — орудия дьявола, совращающие души к Венере; сам ты и словом, и писаниями, и нравами — пример другим скверны и разврата. Я не щажу тебя, потому что мне дорого твое спасение; умоляю тебя, вещаю от лица Пьетро: оставь свой образ жизни, оставь губительную поэзию, обратись на путь добродетели, к более строгим нравам и занятиям»²⁷. Это был голос средневековья, это был призыв вернуться вспять, отказаться от всех радостей жизни и творчества. Для ренессансного человека, каким был Боккаччо, это означало смерть. И что же мы видим? Слова монаха оказывают на Боккаччо сильное впечатление. Они вызвали у него растерянность, породили смятение духа, посеяли в его душе семена сомнения. Правда, Боккаччо не «раскался» и не отказался от своего светского образа мышления. Хотя в его старческих произведениях зазвучали новые, пессимистические ноты, указывающие на известный внутренний разлад, он все же остался верен ренессансным идеалам.

Аналогичные рецидивы средневековой религиозности наблюдаются и у Петрарки. В написанном около 1342 года «Secretum» он просит блаженного Августина указать ему путь к совершенствованию. Тот советует углубиться в мысль о смерти, поддерживая ее образами кончины, адских мук и страшного суда. Эти переживания были хорошо знакомы Петрарке, особенно ночью. «Бывало, — говорит он, — освободившись от дневных забот, я уйду в себя, лежу подобно покойнику и живо, наглядно представляю себе час моей смерти и все страшное, что ум переживает в тот час, до такой степени, что, мнится, — я уже лежу в агонии; иногда я въявь вижу ад и все то страшное, о чем ты рассказываешь, — и это зрелище так сильно потрясает меня, что я встаю, дрожая от страха, и часто, к ужасу стоящих подле, у меня вырываются такие слова: «Горе мне! что я делаю? что терплю? какой исход бедствий готовит мне судьба? Иисус, помоги:

Сильный, исхити из сих бедствий меня,
Руку злосчастному дай и с собой принеси через волны,
Чтобы хоть в смерти я мог отдохнуть на бреге покоя»²⁸.

С еще большей силой эти аскетические настроения дают о себе знать в рассуждении «О монашеском досуге» («De otio religiosorum»), написанном постом 1347 года под влиянием тех впечатлений, которые Петрарка получил во время посещения картезианского монастыря Монтрэ в Провансе, где его брат был монахом. Это рассуждение восхваляет презрение к миру и проповедует тщету всего земного.

Суетному мирскому величию противопоставляется страшный образ смерти, никого и ничто не щадящий. В припадке аскетизма Петрарка приходит и к отрицанию любви, которую он трактует как явление только плотское. Любовь, говорит Петрарка²⁹, это «дело очень нежное, зарождается она от сна и безделья, хорошей пищи и мягкой одежды, от забот о себе, от тайных бесед, веселья, игр и песен». А тело — это раб или осел, как говорят святые отцы, «вскормленный на веселых и тучных пажитях сладострастия, среди вавилонских рек; он привык ходить по ровным и широким дорогам этого мира; как же устремиться ему рьяно к высоте Сиона, на вершину которого ведет крутая, узкая, каменистая тропинка?». И это писал певец Лауры, нашедший самые нежные и пламенные слова для поэтического выражения чувств влюбленного!

Если даже такие крупные индивидуальности, как Петрарка и Боккаччо, испытывали рецидивы средневековой религиозности, то у людей рядовых мы сталкиваемся с ними постоянно. Так, например, сьенский поэт Биндо Боники (1260—1337) ревностно ратует в своей 18-й канцоне против Амоге: и он был когда-то влюблен, но ныне обратился на путь истинный; он рассматривает любовь как болезнь и рекомендует против нее те же средства, как и Гвиттоне, т. е. физическое напряжение, лишения и бичевания³⁰. Исходя из этих же аскетических настроений, спиритуалы протестуют в 1306, 1310—1311 и 1385 годах против чрезмерной «роскоши» в украшении Санта Кроче, требуя возврата к евангельской бедности и простоте³¹. Порою эти рецидивы средневековой религиозности превращаются в массовый психоз, и тогда шествуют по дорогам толпы флагеллантов (1333—1334, 1348—1350, 1379, 1392, 1399 годы), жестоко истязавших свою плоть, и покаянные процессии. Среди последних особенно многолюдными были процессии «белых»³². Это движение, начавшееся в 1399 году под влиянием слухов о чудесном появлении в Италии Христа, захватило множество народа. В белых одеждах, с красным крестом на капюшонах, с босыми ногами, переходили эти кающиеся с места на место, проводя ночи на голой земле, постясь, бичуя себя, распевая литании, призывая к милосердию.

Движение «белых» ясно нам показывает, что формы средневековой религиозности удержались в необычайной чистоте вплоть до XV века. И об этом же говорят нам проповеди некоторых монахов, проникнутые таким религиозным пафосом, который невольно заставляет вспомнить о еретических движениях XII—XIII веков. Но если там все было направлено на раскрепощение от догмы, то все усиливая проповедников треченто были сосредоточены на утверждении незыблемого авторитета церкви. Среди них наиболее яркая фигура — доминиканец Якопо Пассаванти.

Якопо Пассаванти (ок. 1302—1357)³³ получил блестящее теологическое образование в Париже. Некоторое время он читал лекции в Пизе, Сьене и Риме, а затем занял место приора в монастыре Санта Мариа Новелла во Флоренции. Здесь он произносил свои знаменитые проповеди, собиравшие огромные толпы народа. В 1354 году Пассаванти написал, одновременно по-латински для духовенства и по-итальянски для широкой публики, трактат «Зерцало истого покаяния»

(«Lo Specchio della vera penitenza»), в котором он систематизировал свои проповеди. От этого сочинения исходил живописец Андреа Буонайути, когда он расписывал около 1365 года «Испанскую капеллу» в Санта Мария Новелла. Как все доминиканские проповедники, Пассаванти умел насытить свои проповеди яркими, образными примерами, взятыми непосредственно из жизни. Отвлеченное он делал наглядным и конкретным, уподобляя проповедь драматизированному рассказу, в котором абстрактные схоластические положения преподносились в живой, занимательной форме. Этот реализм формы является уже чем-то новым, свидетельствующим о том, что даже церковная проповедь не могла избежать воздействия светской литературы. Но содержание проповедей Пассаванти остается чисто средневековым. Он постоянно напоминает своим слушателям о необходимости непрерывного покаяния, которое одно только способно омыть погрязшую в грехах душу. Вся жизнь есть не что иное, как вечная борьба с искушениями, и человек должен напрячь всю свою волю, чтобы иметь силы их побороть. «Мы должны всем сердцем своим любить бога, т. е. всем своим разумением, не впадая в ошибки; всей своей душой, т. е. всей своей волей, без прекословия; всем своим умом, т. е. всей своей памятью, без забывчивости». К этому суровому идеалу веры Пассаванти патетически призывал флорентинцев, и не было в его словесной палитре таких красок, хотя бы и самых мрачных, которыми он пренебрегал бы ради достижения необходимого ему эмоционального эффекта.

О том, какими средствами пытался Пассаванти воздействовать на воображение своих слушателей, дают наглядное представление два следующих рассказа, умело вмонтированных им в проповеди. В Париже жил некий маэстро Серло, преподававший логику и философию. Однажды ночью, когда он занимался в своем кабинете, к нему явился недавно умерший ученик, который при жизни кичился своей школьной мудростью и был предан пороку. Маэстро спросил его об адских муках. В ответ ученик показал ему свою одежду, всю исписанную софизмами, по весу более тяжелую, чем самая большая башня в Париже, и подбитую пылающим огнем (типичные для Пассаванти гиперболы!). Для того же, чтобы дать своему учителю наглядное представление об адских муках, ученик протянул один из своих пылающих пальцев над ладонью маэстро; упавшая с него капля пота тотчас же пронзила ладонь, причинив великую боль, «как будто это была острая, огненная стрела». «Ну, теперь ты имеешь образец адских мук», — проговорил ученик, и, испуская скорбные крики, он исчез³⁴. В другом рассказе фигурирует знатный французский дворянин, любитель сует мира; однажды он начал размышлять, будут ли освобождены находящиеся в аду по истечении тысячи лет, и, «обращаясь к своей мысли, ответил: нет. Тогда спросила его мысль: ну, а через сто тысяч лет? И он ответил: нет. Тогда он подумал, возможно ли освобождение через тысячекратно повторенное тысячелетие; и он сказал: нет. Ну, а если пройдет столько тысячелетий, сколько капель воды в море, возможно ли тогда, что они выйдут? И он возразил самому себе: нет! И смущенный и уstraшенный этой мыслью, он начал скорбеть и рыдать, полный сокрушения»³⁵. В этом рассказе Пассаванти превосходно использовал прием постепенного нарастания образа, который своей гиперболичностью

должен был породить в слушателях ужас перед вечностью адских мучений. Аналогичными гиперболами пользовались и тречентистские живописцы, когда они изображали со всеми страшными подробностями ад и мучившихся в нем грешников.

Если проповеди ученого доминиканца Пассаванти содержат рассказы, облеченные в блестящую литературную форму и насыщенные сложными теологическими образами, то рассказы августинского монаха Фра Филиппо да Сьена (ок. 1339—1422) носят простой и бесхитротный характер, отражая непритязательные вкусы монастырской среды³⁶. Фра Филиппо происходил из благородного рода Агацарри. В монастыре Лечетто под Сьеной, где он вел отшельническую жизнь, согласно преданию его посетило однажды божественное видение, и он услышал голос: «Читай и пиши». Следуя велению свыше, Фра Филиппо начал ревностно изучать творения отцов церкви и делать скромные записи. Постепенно, однако, его охватило такое писательское усердие, что все кельи монастыря оказались заполненными его рукописями. По словам одного его современника, количество писаний было настолько велико, что целой человеческой жизни не хватило бы для прочтения этих ворохов исписанного мелким почерком пергамента. В сьенской Коммунальной библиотеке хранится одна из рукописей Фра Филиппо (так наз. «Assempri»), написанная им, когда ему было около пятидесяти лет. Она заключает в себе собрание коротких рассказов, легенд и анекдотов. В этих рассказах, дышащих чисто народным юмором, перед нами проходит целая галерея характерных типов того времени — пламенных аскетов, строгих отшельников, плутоватых монахов, бесшабашных пьяниц, страстных картежников, жадных ростовщиков, напомаженных и раздушенных франтих. Всюду и везде видит Фра Филиппо руку дьявола. Строго говоря, именно он и является главным действующим лицом всех его рассказов. Дьявол Фра Филиппо — это не величественный дух зла, царящий в дантовском «Аду», это не «Imperator del doloroso regno» (император скорбного царства), это и не падший ангел, чей лик несет на себе отблеск былой красоты. Дьявол Фра Филиппо — это чёрт, обладающий всеми признаками, которыми его наделила народная фантазия. Этот чёрт безмерно надоедлив, нахален и смешлив. Всюду он сует свой нос, ко всем липнет, во все вмешивается. Сатана посылает легионы чертей на землю, и они на каждом шагу подстерегают человека, чтобы поймать его в ловушку. Любимой чертой человека имеет своего собственного чёрта, который следит за каждым его шагом и блестяще использует моменты его душевной слабости. Но Фра Филиппо мало одних чертей. Так как они издают зловоние и люди их быстро опознают, то сатана прибег к услугам волшебников, магов и ведьм. Они сеют кругом зло более незаметно, чем черти. И поэтому они особенно опасны.

Идейный мир Фра Филиппо — чисто средневековый мир. Этот страх перед смертью и всякого рода чертовщиной проходит красной нитью через все искусство треченто. Он предписывает художникам изображать ад, адские муки, «триумфы смерти», проказящих чертенят. И он дает о себе знать и в позднейшее время — в творчестве Босха и даже Брейгеля Старшего. Но если у Босха все человечество безнадежно погрязло во зле, то у тречентистских мастеров звучат гораздо более жизнерадостные ноты: зло торжествует лишь тогда, когда человек попадает

в сети дьявола, без чёрта же мир представляется им достаточно прекрасным, чтобы его можно было не только изображать, но и любить.

То, что мы находим у Пассаванти и Фра Филиппо, — это чисто средневековая религиозность, почти не смягченная воздействием нового гуманистического мировоззрения. Так мыслили наиболее правоверные церковные круги, крепко державшиеся за старые традиции. В этих кругах религиозное чувство сковывалось догмой, лишившей человека всякой свободы в истолковании предмета его веры. За эту свободу и за право непосредственного личного общения с богом боролись мистики. Это была не столько борьба, сколько уход в себя, в свой личный мир. В Италии волна мистицизма начала нарастать к концу XIV века, явившись своеобразной реакцией на «теологию здравого смысла» и на усиливавшееся с каждым годом гуманистическое движение. Блаженный Лоренцо да Рипафратта, св. Кьяра Гамбакорти, св. Катерина Сьенская (1347 до 1380), блаженный Джованни Доминичи (1357—1419), минорит Фра Микеле — все они в какой-то мере продолжают дело Экхарта (1260—1327), Таулера (1300 до 1361), Рейсбрука (1293—1381), «братьев свободного духа». Но от немецких и нидерландских мистиков итальянские мистики отличаются гораздо меньшей отвлеченностью мышления и меньшим богатством фантазии. Даже в моменты наивысшего экстаза они не порывают с действительностью, в той или иной форме откликаясь на практические запросы дня. Они стремятся, как знаменитая Катерина Сьенская³⁷, возродить и очистить погрязшую в пороках церковь, преобразовать монастырское общежитие, установить мир между враждующими партиями и городами. На этом пути они постоянно приходят в столкновение с властью. Почти всегда, как правило, мистики не граждане коммуны. Они живут вне ее, нередко они бывают из нее изгнаны, как Фра Джованни Доминичи, они вечно кочуют, как Катерина Сьенская, или кончают жизнь на костре, как минорит Фра Микеле.

На пороге нового столетия и грядущей культуры Возрождения в итальянском обществе четко наметились два течения. Одному из них принадлежало будущее. Это был гуманизм. Он сознательно порвал с прошлым, со средневековым преданием, с узко церковным духом. И это не могло не вызвать вполне естественной реакции со стороны верующих людей, продолжавших лихорадочно цепляться за дедовское наследие, в которое они стремились вдохнуть мистическими порывами новую жизнь. Они мечтали о возрождении старой горячей веры, о спасении церкви путем возврата к заветам евангельской бедности и чистоты, они пытались вступить с небом в более тесную, сердечную связь, ибо только таким путем надеялись они победить зло добром. Из этих запросов родилось второе течение — мистицизм. Вера приобрела здесь исключительную интенсивность эмоционального звучания, экзальтированное воображение создавало поэтические образы, наивные и трогательные. Лучшие из писем Катерины Сьенской, написанные «*con molti sospiri e abbondanza di lagrime*» (со множеством вздыханий и изобилием слез), являются наиболее яркими литературными памятниками мистического течения, широко пользовавшегося итальянским языком, на котором многие мистики умели писать гораздо лучше современных им гуманистов, пренебрегавших родным языком ради латинского.

Хотя мистицизм позднего XIV века вовлек в круг своего воздействия немало выдающихся художников во главе с Лоренцо Монако, ему, в отличие от гуманизма, не принадлежало будущее. В этом отношении мистика была сродни схоластике³⁸, которую некоторые исследователи³⁹ необоснованно пытались трактовать как прогрессивную силу, заложившую основу экспериментальному методу, но которая, в действительности, и в XIV веке оставалась «служанкой теологии». И если теология приобрела в эпоху треченто гораздо более компромиссный характер, то из этого отнюдь не следует, что тесно с ней связанная схоластика превратилась в науку. От науки она была далека в такой же мере, в какой схоластическое жизнеощущение было далеко от гуманизма.

Высший расцвет схоластики падает на XIII век. Но и в XIV столетии схоластика продолжала оставаться громадной силой, оказывавшей воздействие на все виды мышления. В это время кафедры многочисленных университетов были заняты разработкой сложнейших проблем схоластической философии, которые подвергались уточнению и утончению. В центре внимания ученых стояли теология, гносеология и физика. Схоластика превосходно отвечала запросам породившей ее эпохи, поскольку она стремилась создать «научную» теологию, которая могла бы ответить на любой вопрос. Она давала готовые формулы, избавлявшие от необходимости думать и пытливо искать. При этом она ставила себе задачей поднять эти формулы на «уровень века», насытив их элементами арабской философии и науки, еврейской учености и аристотелизма. Тем самым схоластика отшлифовала средневековые методы познания. Однако она его не углубила. Она не стала подлинной наукой, оставшись и в своих наиболее передовых течениях послушным орудием церкви, помогавшим ей бороться со всеми скептиками и открытыми и скрытыми врагами. В конечном итоге она стремилась лишь к такой философской доктрине, в которой система церковных догматов нашла бы свое оправдание перед разумом.

Основной принцип всего схоластического мышления — это отождествление философии с церковным учением, полное поглощение первой вторым. Все земное получало ценность лишь постольку, поскольку оно ставилось в связь с сверхчувственным миром. Уже отцы церкви искали скрытый смысл в простых рассказах священного писания. В XIII—XIV веках этот скрытый смысл начали искать почти в любом явлении, истолковывая его в чисто символическом плане. Школа, искусство и церковь работали совместно. Они создали своеобразную «лестницу Иакова», которая соединяла чувственный мир с сверхчувственным. На этой лестнице схоласти и художники занимались головоломнейшей эквилибристикой, играя двойным и тройным смыслом понятий и образов. Понятие влекло из мира чувственного в мир духовный, а художественное воплощение идей возвращало человека обратно, к первичным ощущениям. Мышление и фантазия непрерывно устремлялись в высшие сферы, работа же художников и церковный культ были направлены на то, чтобы сделать образными и понятными самые отвлеченные положения церковного учения.

Схоластическая наука обычно ограничивалась разработкой частных вопросов, помогавших объяснять и истолковывать мнения общепризнанных авторитетов.

Серьезное исследование уступило место ложной учености, сводившейся к собиранию частных фактов для закрепления и завершения традиционной системы знания. Все научные проблемы считались уже решенными после появления энциклопедий Альберта Великого, Винченца из Бовэ и Фомы Аквинского, которые давали умеющим читать по-латыни все, что можно было знать об этом и о потустороннем мире.

На базе этих энциклопедий развивалась в XIV веке не только вся схоластическая наука, но и скучнейшая дидактическая поэзия, перегруженная символами и аллегориями. Эта схоластическая литература оставила совершенно неиспользованным тот опыт, который был накоплен коммунами за годы их бурного политического развития. Благодаря отсутствию притока свежих мыслей, усиливался из года в год консервативный дух, отделявший школы от живого мира и сообщавший всему, что исходило от школ, неизменно цеховой и консервативный характер. Поэтому так скучны и худосочны все эти бесчисленные «Tresor» Брунетто Латини (ок. 1260), «Composizione del Mondo» Ристоро д'Ареццо (1282), «L'Acerba» Чекко д'Асколи (ок. 1326), «Dittamondo» Фацио дельи Уберти (ок. 1348—1367), «Dottrinale» сына Данте Якопо (ум. 1348), «Trattato delle virtù morali» Грациоло деи Бомбаджоли (ум. 1343), «Specchio della Croce», «Specchio dei Peccati», «Medicina del cuore», «Trattato delle trentanta stoltizie» Фра Доменико Кавалька (ум. 1342), «Quadriregio» Федерико Фрецци (ок. 1350—1416). Во всех этих сочинениях схоластическое мышление рядится в тогу ложной учености, вырождаясь в нечто внешнее и глубоко формальное, лишенное всяких точек соприкосновения с жизнью. Это была та наиболее отсталая линия в истории схоластики, которая являлась особенно враждебной зарождавшемуся гуманистическому мировоззрению.

За последнее время на Западе было сделано немало попыток реабилитировать схоластику и трактовать ее как «прогрессивное» течение. В связи с деятельностью последователя Дунса Скота Вильяма Оккама (ок. 1300—1350)⁴⁰ начали говорить о распаде схоластики и о зарождении эмпирического метода исследования, а в связи с деятельностью двух его последователей, профессоров парижского университета Жана Буридана (ок. 1300 — вскоре после 1358) и Альберта Саксонского (нач. XIV века — ок. 1390), стали говорить о коренном обновлении физики, подготовившем почву для Леонардо да Винчи и Галилея. На первый взгляд эта точка зрения может показаться довольно убедительной, но при ближайшем рассмотрении она не выдерживает критики. То, что мы находим «нового» у Оккама и его последователей, в основе своей восходит к положениям, заимствованным из приобретавших все большую популярность доктрин аверроистов, досократиков, платоников и новопифагорейцев, способствовавших частичному обогащению традиционного аристотелизма.

Попытка философского обоснования учения церкви неизбежно должна была привести к тому, что философское мышление, по мере своего укрепления, начало становиться все более самостоятельным. Таким путем в схоластику вторгся критический элемент, который сначала бессознательно, а позднее и преднамеренно стремился отделить философию от богословия и тем самым подкопаться под самую суть традиционной науки. Обороняясь, церковь выдвинула учение о «двойной

истине», согласно которому истинное в богословии может и не быть таковым в философии (и наоборот). Это компромиссное учение помогло разрешить некоторые противоречия, но оно не смогло задержать процесс развития. Уже вскоре после томизма возникла критическая попытка Дунса Скота обеспечить за наукой ее собственную область и собственное лицо, сохраняя в то же время ее правоверность. В этом же плане развевалась деятельность Оккама, который, хотя и поставил смело ряд новых вопросов, все же не сумел их решить, так как не нашел в себе достаточно сил порвать со схоластикой как определенной с и с т е м о й мышления.

Оккам получил образование в Оксфордском университете. Не будучи прямым учеником Дунса Скота, он тем не менее хорошо был знаком с его философией, которая оказала на него сильнейшее влияние. Принадлежа к францисканскому ордену, Оккам начал читать лекции в Оксфорде с 1318 года. В 1324 году он был вызван папой в Авиньон. За смелый образ мыслей ему было предъявлено обвинение в ереси. В течение четырех лет Оккам пытался себя реабилитировать, но безуспешно. Тогда он решился бежать в Пизу, к Людовику Баварскому. Вместе с последним он переехал позднее в Мюнхен. Подобно Марсилию Падуанскому и Жану де Жанден (или, как его называли итальянцы, Джованни ди Джандоне), Оккам сделался ярким антипапистом, идейно поддерживая императора в его борьбе с папой. Сохранилось старое свидетельство, будто бы он сказал однажды императору: «Tu me defendas gladio, ego te defendam calamo» («Ты меня защищаешь мечом, а я тебя защищаю пером»). Многочисленные сочинения Оккама пользовались огромной популярностью. Их тщательно изучали в университетах и они, как ни одни другие, способствовали победе номинализма над реализмом. Заключая в себе здоровое ядро философского и научного эмпиризма, работы Оккама явились тем «последним словом» схоластики, которое уже содержало и элементы ее внутреннего распада.

Оккам учил, что только единичное, индивидуальное создается природою, а следовательно, только индивидуальному может быть приписано бытие⁴¹. Тем самым он отрицал основное положение реалистов, признававших реальное существование универсалий. По мнению Оккама, универсалии существуют лишь в душе, как представления, и поэтому их можно назвать «фикциями» (*fictiones*). Однако эти представления ни в коем случае нельзя рассматривать как простые продукты воображения: благодаря ощущению, совершенно независимо от воли и разума, возникает первичное интуитивное представление предмета (*intentio prima*), из которого мышление, путем вторичного акта (*intentio secunda, actus intelligendi*), создает предметное бытие. Этот вторичный акт Оккам называет первым абстрактным познанием (*prima cognitio abstractiva*). Первое абстрактное познание, имеющее уже общий характер, является не более как знаком внешнего бытия, подобно тому, как дым есть знак огня или смех есть символ веселья. К этим общим универсалиям первого порядка присоединяются универсалии второго порядка, слова; слова суть знаки (*signa*) знаков; суждение есть соединение знаков; наука состоит из суждений; истина заключается в согласии субъекта и предиката; правильное словоупотребление лежит в основе всякого

научного исследования. Сущность познания сводилась для Оккама к увязке представлений и понятий с теми действительными впечатлениями, которыми произвольно вызывалась наша умственная деятельность: поскольку акты нашего мышления обусловлены определенной реальностью, они извещают нас о ней или обозначают ее, хотя это обозначение не должно быть принимаемо за изображение. При всей тонкости рассуждений Оккама ему, однако, так и не удалось перебросить мост от объективной действительности к человеческому сознанию, которые остаются у него разобщенными.

Так как о божестве человек не имеет наглядного (интуитивного) познания, т. е. никакого реального основания для дальнейшей абстракции, то, по мнению Оккама, бог непознаваем. Он есть исключительно предмет практической веры, порождаемой актом воли, и в этой непознаваемости и недоказуемости божества (равно как и бессмертия души) состоит главная заслуга веры в него. Из этого положения Оккама можно было сделать двойкий вывод: один сделали немецкие мистики, признавшие веру главным и единственным источником познания божества, другой могли сделать и фактически сделали все свободомыслящие, использовавшие доктрину непознаваемости божества как основной аргумент в пользу независимости разума от догмы. Ни одного из этих выводов сам Оккам не сделал, но он подготовил для них почву. Бог ассоциировался в представлении Оккама с безусловным произволом и всемогуществом. На пути этого теологического волюнтаризма Оккам пошел еще дальше Дунса Скота, вместе с которым он заложил, несмотря на некоторые разногласия в ряде философских пунктов, основы всего позднейшего английского эмпиризма.

В своих полемических трактатах против Иоанна XXII и Бенедикта XII Оккам решительно выступил против папского престола⁴². Он утверждал, что папа не может быть отождествлен со всей церковью, что власть его ограничена в духовных вопросах, что он способен заблуждаться и впадать в ересь, что над ним стоят собор, священное писание и невидимая вселенская церковь. Папы должны служить интересам верующих, а не приносить последние в жертву своему честолюбию. Если бы папы действительно получили от Христа ту власть, которую они так рьяно отстаивают, то христианский закон был бы не законом свободы, каковым он фактически является, а законом нетерпимости. В этих взглядах Оккама уже явно звучат те ноты, которые зазвучат позднее, с несравненно большей силой, в писаниях Валлы, Николая Кузанского и деятелей немецкой реформации.

Философия Оккама наглядно свидетельствует о том, что в XIV веке схоластическое мировоззрение дало ряд глубоких трещин. Оно должно было приспособиться к новым условиям, оно больше не могло пренебрегать эмпирической реальностью и единичными объектами, властно напоминавшими о своем существовании, оно стихийно породило критицизм и скептицизм. И хотя учение Оккама было решительно осуждено церковью (в 1339, 1340 и след. годах), тем не менее оно получило широкое распространение в школах. В парижском университете его приверженцами сделались Буридан и Альберт Саксонский, разрабатывавшие проблему движения и вопрос о множественности миров. На Констанцском соборе (1414) от

политических доктрин Оккама целиком исходили Пьер д'Альби и Иоанн Герсон, оспаривавшие теократические права римских пап. Записанный в Германию Габриелем Билем, оккамизм посеял здесь те семена, которые дали всходы лишь в эпоху реформации. Он оказал влияние на ряд мистиков и гуманистов, пробудив в них дух критицизма. И следы его бесспорного воздействия нетрудно усмотреть в философии Николая Кузанского. Все эти факты вряд ли можно оспаривать. Но из них отнюдь еще не следует, что оккамизм решительно порвал со схоластикой и явился ее «научным» преодолением. По всей своей системе мышления Оккам остался схоластом, и, если мы у него наблюдаем пробуждение нового критического сознания, то оно никогда не перерастает традиционных рамок.

Несчастье Оккама, как и других схоластов, заключалось в том, что он был бесконечно стеснен требованиями той чрезмерно «жесткой» системы, которую он сам избрал. Он добровольно падел на себя ярмо подавляющей тяжести, заставлявшее его не только пригибаться, но порою даже останавливаться. С самого начала он запутался в ряде софизмов, которые уже не выпускали его в дальнейшем из своих железных объятий. Он поверил, что только одна логика может дать подлинное познание мира, что искусство рассуждать и есть сокровенная сущность науки и что правильный силлогизм — единственное средство достоверного знания. Лишив понятие реального содержания, он пришел к игре словами, «знаками знаков». На этом пути он еще более извратил схоластическую диалектику, и без того зашедшую в тупик⁴³. Тем самым Оккам лишил себя возможности развить те здоровые критические начала, которые содержала в себе его философская система. И это прекрасно должна была понимать новая гуманистическая партия, иначе яркий приверженец старины Франческо Ландипи (1325—1397), принимавший участие в беседах на вилле Альберти, не сделал бы Оккама героем одного из своих стихотворений, представляющего памфлет на гуманизм⁴⁴. В этом стихотворении именно Оккам выступает разоблачителем гуманиста, «пахального неуча», глумящегося над всеми науками, над диалектикой, философией, логикой и их сестрами. Все эти науки невежда ставит ни во что, он питает смертельную вражду к логикам и бранит их на все лады, называя их лживыми и вздорными софистами. Конечно, не случайно остановился Ландипи на личности Оккама, когда он сделал его защитником старых «добрых» традиций. Таким его воспринимали все молодые гуманисты, ратовавшие за освобождение от схоластических пут. Для них он был живым воплощением схоластического образа мышления, ярким представителем той «софистической науки, очень длинной и не очень-то полезной»⁴⁵, которую они ненавидели всеми силами своей души.

Мы сознательно остановились несколько подробнее на консервативных силах эпохи треченто, чтобы еще раз подчеркнуть, насколько большую роль играли они в это время. Вместе взятые, они задержали развитие не только гуманизма, но и тесно с ним связанного реалистического искусства. Поражение чомпи и Ринцо, засилье реакционных гвельфских группировок, образование тираний, оживление деятельности монашеских орденов и проповедников, стабилизация религиозности, отдельные вспышки мистицизма, господство схоластической науки

в школе — все эти факты не могли не оказать отрицательного влияния на процесс раскрепощения от старого средневекового образа мышления. Они привели к усилению реакционных тенденций в общественном развитии Италии XIV века. Они нейтрализовали многие из достижений дученто. Но они все же были не в силах пресечь ту передовую линию в эволюции дучентистской культуры, которая представлена именами Данте, Марсилиа Падуанского, Никколо Пизано, Джотто. Поэтому на протяжении всего XIV века мы наблюдаем дальнейший рост ренессансных исканий. И хотя в эту эпоху гуманизму не суждено было стать, как в XV веке, господствующим течением, тем не менее он приобрел настолько большой вес, что начал кристаллизоваться в законченное мировоззрение, которое получило особенно яркое отражение в литературе.

При сопоставлении литературы и искусства XIV века один факт бросается в глаза с первого же взгляда — это несовпадение в темпе их развития. В то время как в творениях Петрарки, Боккаччо, Колуччо Салутати, Марсили нового гуманистического мировоззрение нашло себе вполне адекватное воплощение, в искусстве треченто оно почти не оставило следа. Напрасно было бы искать в скульптуре и живописи этого времени тот образ человека, который был создан Петраркой и Боккаччо. И в XIV веке искусство не вышло из-под опеки церкви; хотя в нем можно отметить нарастающие светских тенденций, тем не менее они не побеждают, как в литературе. Вот почему при всей жанровости некоторых икон XIV века живопись все же не отразила жизни в той мере, в какой это сделала современная ей итальянская новелла. Запечатленные в слове сценки городского быта, столь живо описанные Боккаччо и Саккетти, как будто не существовали для живописцев и скульпторов, всецело поглощенных изображением сложных церковных аллегорий и многочисленных евангельских эпизодов⁴⁶. И если эти сценки находили себе порою доступ в живопись, то лишь под покровом той же традиционной аллегии (как, например, в фреске Амброджо Лоренцетти, изображающей «Последствия доброго правления»).

Подобное отставание изобразительных искусств от литературы объясняется прежде всего тем, что гуманизм должен был сначала воплотиться в мысль и слово, после чего он уже смог быть претворен в художественный образ. Понадобилось немало времени, чтобы новое гуманистическое жизнеощущение было освоено сознанием наиболее передовых людей. В XIV веке это было много легче сделать писателям, чем художникам. Не принадлежа к цехам, писатели не были связаны цеховой рутинной. Их положение в обществе было сравнительно независимым, и, коль скоро они находили себе сильного покровителя, у них являлась возможность развернуть во всю ширь свое творческое дарование, не испытывая на каждом шагу давления ревнивой цеховой среды. Эта среда сильнейшим образом сковывала индивидуальность художников, направляя их работу по определенному руслу и часто препятствуя их смелому разрыву с традицией. Хотели этого художники или нет, но они принуждены были считаться с множеством условностей, с общепринятыми приемами готической стилизации, с усвоенными школой декоративными штампами, с требованиями иконографии. Писателю не надо было преодолевать всех

этих препятствий. Он был гораздо свободнее в выборе художественных средств выражения, поскольку над словом никогда не тяготела так сильно цеховая рутинка, как над изобразительным искусством. Это и объясняет нам ведущую роль литературы в XIV веке, первой усвоившей новые гуманистические идеи, которые стали широким достоянием художников лишь в XV веке, с эпохи Брунеллески, Донателло и Мазаччо.

Уже на первых этапах своего развития гуманизм ⁴⁷ нашел поддержку со стороны многих знатных и богатых граждан Флоренции. Для некоторых из них (как, например, для Никколо Никколи) гуманистические штудии сделались главной целью жизни. Эти люди становились либо сами учеными, либо замечательными дилетантами и покровителями ученых. На рубеже XIV и XV веков они сыграли громадную роль в деле популяризации гуманистических идей, способствуя их быстрому распространению. Позднее по их стопам пошли папы и государи. Гуманизм пустил также довольно глубокие корни при дворах наиболее культурных тиранов (преимущественно в Северной Италии), проявлявших передко тонкое понимание классической литературы, на образцах которой они воспитывали свой вкус.

В противовес схоластике гуманизм, особенно на первых этапах развития, не представлял собой законченного мировоззрения. Он лишен был своего метода, он не умел объединять в целостную философскую доктрину все наблюдения над реальным миром, ему недоставало систематичности и стройности. Зато он был гораздо теснее связан с жизнью, чем зашедшая в тупик схоластика. Он родился из непосредственных запросов человека, жившего уже в новой исторической обстановке. Его задача сводилась не к созданию законченной философской системы, а к выражению нового строя чувств и новых взглядов. Для их более четкой формулировки гуманизм широко использовал античное наследие, на которое он стал сознательно опираться в поисках таких форм, которые облегчили бы ему решение данной задачи. Но из этого еще отнюдь не следует, что обращение к античности явилось главным стимулом гуманизма и что между ним и изучением античных образов следует ставить знак равенства. Сила и оригинальность гуманизма заключалась как раз в том, что он представлял гораздо более широкое движение, чем простое «возрождение» античности. Он сложился на обломках средневекового мировоззрения, явившись его сознательным антагонистом. Он был обусловлен той стихийной тягой к «новой жизни», которую мы уже имели случай наблюдать в культуре XIII века. И он логически увенчал собою все лучшие устремления людей XIV века, освободив мысль от веками сковывавших ее предрассудков.

Гуманизм был тесно связан с ростом и развитием личности. Он прежде всего характеризуется глубоким интересом человека к себе самому, к своему внутреннему миру. Сторонникам этого идейного направления присуще убеждение в высоком достоинстве человеческой природы и в неотъемлемом праве человека развивать свои способности и удовлетворять свои потребности. Для гуманизма человек — это центр мироздания, первичная сила, вобравшая в себя всю творческую энергию мира. Гармоничная, всесторонне развитая личность — вот тот идеал, к которому неизменно стремится ренессансное общество, твердо верящее в безграничные

возможности человеческого разума. Для лучших из гуманистов человек является не только разумным существом, но и нравственным, и притом нравственным по своей природе. Поэтому они ставят себе задачей создать новую этику, освобожденную от трансцендентных предпосылок, построенную на наиболее сильных сторонах человеческого характера. На путях этого этического индивидуализма им редко удается найти общепризнанный моральный авторитет. Тем не менее их несомненной заслугой остается секуляризация этики и признание прав личности на всестороннее развитие.

Интересом к человеку и его внутреннему миру не исчерпывается то новое, что принес с собою гуманизм. Его характеризует также интерес к внешнему миру, как полю деятельности человека, оказывающему определенное влияние на его поступки. Гуманистическое мировоззрение стимулировало научное изучение природы, с которой постепенно спадал покров религиозной тайны. Эта природа, оживленная и одухотворенная присутствием человека, рассматривалась не как мертвая, бездушная стихия, а как живой организм, овеянный тонкой поэтичностью. Чаще всего к ней подходили с пантеистических позиций, уничтожая тем самым традиционный разрыв между миром и богом, который лежал в основе всего средневекового аскетизма с его страхом перед «злой» материей.

В своих политических воззрениях гуманисты, почти как правило, отрицали сословные привилегии. Они признавали право всякой сильной и одаренной личности на власть и установление общественных порядков. Средневековым учреждениям — папству и империи — они не придавали абсолютного значения. Вначале они были настроены очень патристично, мечтая об единой Италии. Позднее, с упадком нравов и кризисом коммунальных вольностей, в их среде укрепился политический индифферентизм, порою граничивший с самой циничной беспринципностью. Попеременно разочаровавшись в Роберте Неаполитанском, Кола ди Риэнцо, Карле IV, Висконти и Медичи, как объединителях Италии, они, в конце концов, пришли к апологии абсолютной монархии, в которой они усматривали залог собственного процветания. Так из веры в безграничную мощь человеческой индивидуальности возник политический культ «сильной» личности, пришедший на смену идеям народоправства Марсилия Падуанского и республиканским симпатиям ранних флорентинских гуманистов.

Гуманизм привел к решительной секуляризации мысли. Он способствовал победе светского духа над церковным, освободил философию от засилья теологии, помог науке выделиться из схоластики и подвел реалистический базис под учение о праве и государстве, отбросив, как ненужную шелуху, все старые теократические принципы. И хотя гуманисты смело критиковали папство и церковь, тем не менее они не пришли к отрицанию религии. Если некоторые из них проявляли полное равнодушие к религиозным вопросам либо обнаруживали скептическое и насмешливое неверие, порою облакавшееся в форму несколько гротескного нигилизма, то большинство оставалось формально приверженным церкви и проявляло все необходимые знаки внешнего благочестия. Ряд гуманистов пытался обновить старую религию путем примирения ее со стоицизмом и платонизмом, другие стре-

стались насытить ее элементами пантеизма, третьи старались смягчить католическую нетерпимость гуманистическим духом и упростить всю культовую сторону. Но все эти попытки остались разрозненными и эпизодическими. Они не переросли, как в Германии, в мощное идейное движение, в силу чего Италия не знала реформации.

Отвергнув средневековый аскетизм, гуманисты должны были искать опору для своих воззрений за пределами христианства, которое они знали только в форме традиционного католицизма. Эту опору они обрели в античной литературе. Последняя впервые открылась их взору как нечто целое и притом глубоко родственное их собственным творческим исканиям. У нее они взяли оружие для борьбы со средневековыми воззрениями, от нее они заимствовали готовые формулы для выражения своих взглядов, высокие образцы для своей научной или литературной работы. Кроме того, античный мир и особенно древний Рим являлись в их глазах родной стариною, которая стояла много выше современной им действительности. Порвав со средневековым космополитизмом, они сознательно обратились к исконным началам своей стародавней культуры, усматривая в преданиях седой старины стимул к национальному обновлению. К сожалению, так смотрели на античность лишь лучшие из гуманистов. У многих из них увлечение античностью очень скоро выродилось в простое начетничество, в поверхностное цитирование античных авторов без глубокого проникновения в их мысли. Это отсталое направление итальянского гуманизма получило широкое распространение в XV веке. Впитав в себя ряд реакционных политических доктрин, оно ускорило кризис гуманистического мировоззрения, который окончательно наступил в XVI веке, когда феодальная реакция нанесла ряд сокрушительных ударов великой культуре Возрождения.

Гуманистическое движение, восходящее к эпохе Данте и Альбертино Муссато, впервые приобрело четкие очертания в творениях Петрарки и Боккаччо. Но для гуманистов XIV века крайне характерна постоянная внутренняя борьба с пережитками средневекового сознания. С громадными трудностями выходили лучшие люди того времени на путь нового развития. На каждом шагу приходилось им сталкиваться с церковью, папством, схоластической школой, давлением косной среды, засильем консервативных традиций. В поисках нового они порою прибегали к компромиссам, иногда срывались, нередко падали. И все же они мужественно шли вперед. Замечательная личность Петрарки — лучший пример этой героической борьбы нового ренессансного сознания со старым средневековым миром.

Очень часто Петрарку рассматривают как первого итальянца, проявившего широкий интерес к античной литературе. Но это неверно. Последняя была хорошо известна уже Данте и Альбертино Муссато, а также их современникам. Многие произведения античных авторов были переведены на итальянский язык (как, например, книга Валерия Максима, часть «Энеиды» Вергилия, «Remedia Amoris» и «Heroides» Овидия, письма Сенеки, «Jugurthina» и «Catilinaria» Саллюстия, «Consolatio» Боэция и др.), став, таким образом, достоянием самых широких кругов.

Конечно, не объемом своих познаний в области античной литературы выделялся Петрарка, а своим новым к ней отношением. Ему удалось проникнуться духом античности, и именно на этом пути он далеко опередил Данте, у которого античное наследие выступало в гораздо более «христианском» обрамлении.

Франческо Петрарка (1304—1374)⁴⁸ стяжал себе громкую славу еще при жизни. Для современников Петрарка был воплощением всего того нового, что представлялось большинству людей треченто прекрасным, но далеким идеалом. Они сознательно закрывали глаза на отрицательные стороны в характере великого писателя, проявляя в данном отношении гораздо больше понимания его сложной личности, чем некоторые современные ученые, которые нередко ограничиваются тем, что самодовольно смакуют недостатки Петрарки — его болезненное честолюбие, нетерпимость к критике, любостыжательство, ригоризм, отсутствие твердости духа и самообладания. За этими недостатками ученые филистеры не хотят видеть то главное, что составляет величие характера Петрарки и что позволяет нам рассматривать его как первого «современного» человека в истории европейской культуры.

Что прежде всего поражает в Петрарке — это бесконечное разнообразие его интересов. Он проявляет одинаковое понимание возвышенной любви и чувственных радостей, природы и человека, отвлеченной морали стоиков и политики, живописи и музыки. Все привлекает к себе его внимание — от творений античных писателей до тщательно взращиваемых им растений в собственном саду. Он смотрит на все жадными глазами и наслаждается созерцанием. У него появился вкус к индивидуальному и своеобразному. Любая вещь четко запечатлевается в его мозгу, становясь новой мыслью, а следовательно, и новым источником наслаждения, потому что всякая свежая мысль его радует как возможность обогащения внутреннего опыта. Он путешествует, чтобы видеть новые места и ознакомиться с достопримечательностями. В Ахене он посещает гробницу Карла Великого, на Британском море ищет остров Туле, о котором читал у Вергилия и Сенеки, в Неаполе стремится попасть в описанные Вергилием места. Для одного из своих друзей, собиравшегося предпринять путешествие к гробу господню, он составляет подробный путеводитель, в котором отмечает все сколько-нибудь значительные исторические памятники и красоты природы на пути от Генуи до Палестины и обратно через Египет в Италию. «Недавно, — пишет он, — я объехал Францию не по делам, а из любознательности; я достиг Германии и берегов Рейна, повсюду наблюдая нравы людей, наслаждаясь созерцанием незнакомых стран и сравнивая все виденное с тем, что у нас»⁴⁹. Неизменная причина всех его путешествий — «страстное желание видеть многое»⁵⁰. И это «многое» он умеет не только видеть, но и описывать. Он дает почувствовать читателю красоты Ривьеры, Воклюза, Лигурийского залива, которые потрясли его самого до глубины души. В 1336 году он поднимается на гору Ванту с единственной целью полюбоваться открывающимся оттуда видом. Он тонко чувствует природу и пользуется каждым случаем, чтобы насладиться ее красотами. Она в такой же мере обогащает его внутренний мир, как и книги, которые он поглощает тысячами. Цицерон, Вергилий, Сенека,

Веррон, Ливий, Плиний, Квинтилиан, Гораций, Гомер, Гай Азиний Поллион — это его лучшие друзья; им он адресует письма, с ними он делится своими затаеннейшими мыслями. Его общение с книгами отличается необычайной живостью. Книга помогает ему преодолеть одиночество, она утешает его в минуты упадка сил, она дает усладу его душе⁵¹. Он черпает из книги не ложную ученость, не общепринятую догму, а живые творческие импульсы, помогающие ему работать и мыслить. Он подходит к книге так же индивидуально, как к природе и людям. Поэтому его оставляют совершенно равнодушным труды схоластов. Его отталкивает «болтливость диалектиков»⁵², а вместе с ней и вся их головоломная метафизика, глубоко чуждая его конкретному уму. Среди философских проблем он интересуется лишь теми, которые непосредственно связаны с человеком. И в первую очередь он интересуется этикой. Обращаясь к схоластам, он говорит: «Несчастные! К чему вы вечно надрыгаетесь понапрасну и бессмысленными тонкостями изнуряете свой ум? К чему, забывая самые вещи, вы стареете над словами и с седыми волосами и морщинистым лбом занимаетесь ребяческим вздором? Пусть бы, по крайней мере, ваше безумие вредило только вам самим, а не калечило так часто умы молодежи!»⁵³. Среди многообразных интересов Петрарки основным является его интерес к человеку. И не столько к человеку вообще, сколько к самому себе. Чтобы лучше себя познать, он ищет одиночества, которое дает ему возможность погрузиться в себя и остаться наедине со своими думами. В 1337 году он приобретает в долине Воклюз, у истоков Сорги, небольшой участок земли со скромным домиком. Здесь он проводит счастливейшие годы своей жизни. «Тут, — говорит он, — нет ни самовластных князей, ни надменных горожан, ни злоязычия клеветы, ни партийных страстей, ни гражданских раздоров, ни криков, ни шума, ни скупости, ни зависти, ни необходимости обивать пороги заносчивых вельмож; напротив, здесь есть мир, радость, сельская простота и непринужденность, здесь воздух мягок, ветер нежен, поля озарены солнцем, ручьи прозрачны, лес тенист»⁵⁴. И хотя его съедает червь честолюбия, толкающий искать почестей и славы в городах, при дворах королей, на римском Капитолии, тем не менее он всегда готов предпочесть идиллическую обстановку усадьбы шуму города. В тиши лесов, под мирной сенью лесов обретал он относительный покой, наслаждаясь завидным для его души одиночеством. И здесь он становился тем, что дало ему право на вечность. Здесь он становился зеркалом самого себя⁵⁵.

В жизни Петрарки был один эпизод, который сыграл значительную роль в его духовном развитии. В 1336 году он совершил вместе со своим братом Герардо восхождение на гору Ванту. Когда братья отправились в обратный путь, солнце уже садилось. С западной стороны открылся великолепный вид, блеснула полоса моря, огромной лентой извивалась Рона. Потрясенный красотой природы, Петрарка достал из кармана «Исповедь» блаженного Августина, открыл книгу наугад и стал читать: «Люди ходят восторгаться вершинами гор, громадами морских волн в широких потоках рек, просторами океана и движением звезд — и пренебрегают сами собой»⁵⁶. Эти слова Августина произвели сильнейшее впечатление на Петрарку. Ему внезапно открылся их сокровенный смысл: вне самопознания

нельзя познать не только мир, но и бога. Отныне человек и его собственная личность сделались тем центром, вокруг которого вращались все его интересы.

В трактате «Об истинной мудрости» («De vera sapientia») имеется следующее, весьма характерное для взглядов Петрарки место: «Хотя бы ты знал все тайное: ширину земли, глубину моря, высоту неба, но если ты себя не знаешь, то ты будешь похож на человека, воздвигающего здание без фундамента: не постройку ты делаешь, а разрушение. Тот не мудрец, кто себя не знает... Кроме того, есть люди до того глупые или гордые, что, не зная самих себя, думают достигнуть знания божественных предметов; но каким образом может познать бога тот, кто уличается в незнании самого себя. Не знающему себя самого нельзя познать бога, а из самопознания происходят смирение и страх божий»⁵⁷. Такая постановка вопроса логически привела Петрарку к тому, что он стал сводить все богословие только к одной науке — науке о самопознании. Тем самым ниспровергались основные устои средневековой теологии. Центр тяжести переносился с неба на землю, с бога на человека. «На что следует надеяться в божественных делах, — говорит Петрарка, — этот вопрос предоставим ангелам, из которых даже наивысшие пали под его тяжестью. Конечно, небожители должны обсуждать небесное, мы же — человеческое, и, может быть, было бы разумнее совсем не вступать на этот путь, крутой и опасный, чем останавливаться на середине его»⁵⁸.

Среди предшественников Петрарки нет ни одного, кто бы знал свой душевный мир с такой же исчерпывающей полнотой, с какой знал его Петрарка. Он тщательно анализирует каждое движение своей души, изучает ее самые отдаленные закоулки, любуется игрой своих чувств и мыслей; он неустанно проверяет разумом свою страсть, чтобы раскрытием ее смысла оправдать ее или обнаружением ее бессмысленности истребить ее; он наслаждается богатством своего духа — единственного, прекрасного, царственно богатого⁵⁹. Его взор поминутно обращается внутрь, стремясь открыть в сокровищнице души схороненные в ней клады. Ни на мгновение не прекращается работа его рассудочного мышления. Его тяга к самоанализу настолько сильна, что он не может остановиться на этом пути. Все вновь и вновь погружается он в свой душевный мир со всем его многообразием, и у него существует стихийная потребность выразить свои переживания в слове, поделиться ими со своими друзьями, сделать их достоянием широчайшей гласности. Он так высоко ценит свой душевный мир, он так гордится им, что не может подавить в себе тщеславия. С его глаз как бы спадает пелена, веками скрывавшая от человека то, что составляло сущность индивидуального сознания. Эту сущность, свою сущность, он открывает первым, и он не в силах отказать себе в праве на всенародную исповедь. Преисполненный чувства собственного достоинства, он хочет говорить так, чтобы его все слышали. Поэтому любое из его писем — послание к потомству. Они адресованы не столько определенным лицам, сколько всему итальянскому народу, более того, — всему человечеству. Эти письма, являющиеся своеобразными моментальными снимками его ума, он пишет тысячами. Он не терпит безделья из опасения, как бы «досуг не сгноил его гения». В то время как его бреют, он пишет. Растянувшись под деревом, он пишет. У него над изголовьем

висит перо, а недалеко от кровати, под рукой, лежит бумага; если он просыпается ночью, то опять пишет, в темноте, ощупью, наугад⁶⁰. Он не видит ничего смешного в том, чтобы посвятить пять писем описанию своего коронования. Все, что касается его персоны, бесконечно его занимает. Для него здесь все одинаково важно — и ушиб ноги, и хлопоты с прислугой, и ужин, и приобретение собаки, и потеря письма. Он поминутно возвращается к своей собственной особе, будучи твердо убежденным, что любая, хотя бы и самая незначительная, деталь его жизни сможет заинтересовать всякого. Поэтому он так любит писать письма. Форма письма не стесняла его, позволяя отклоняться от главного, останавливаться на случайных и побочных мыслях, описывать вводные эпизоды. Строго говоря, эта форма была его любимым литературным жанром, подкупавшим его своей гибкостью. И если бы у него отняли возможность писать, то он, по собственному признанию, умер бы: «жить и писать я перестану сразу»⁶¹.

Из высоко развитого самосознания Петрарки рождается его индивидуализм. В сравнении с Петраркой Данте гораздо менее индивидуален. Он еще скован церковной традицией. Она властвует над ним, во многом определяет его взгляды, не выпускает из своих цепких объятий. Для Петрарки основное — его индивидуальные искания, его внутренний мир, его личность. В предисловии к трактату об уединении он пишет: «В этом исследовании я опирался преимущественно на собственный опыт и не искал другого вожатого, да и не принял бы его, если бы он нашелся, потому что мои шаги свободнее, когда я следую внушениям моего собственного духа, чем когда иду по чужим следам»⁶². Индивидуалистический идеал Петрарки — «не терпеть нужды и не иметь излишка, не командовать другими и не быть в подчинении»⁶³. Он требует свободы, чтобы каждый мог выражать свои индивидуальные мнения и обладать независимым образом мыслей. «Пусть каждый следует, — говорит он, — своему убеждению, ибо разнообразие мнений безгранично в свобода суждения бесспорна»⁶⁴. «Я считаю благом, если можно жить на свободе, никому не вредя, ничему не подчиняясь, кроме законов любви. Я назвал это просто благом, хотя это есть благо величайшее, лучше которого нет ничего в человеческой жизни»⁶⁵. В другом месте он утверждает, что «нет выше свободы, чем свобода суждения, и, признавая ее за другими, я требую ее и для себя»⁶⁶. Он борется не только за «свободу суждений», но и за право художника выражать мир своих чувств на своем индивидуальном языке: «каждый должен себе выработать свой собственный слог, потому что каждый имеет от природы нечто своеобразное и ему одному свойственное как в лице и манерах, так и в голосе и речи»⁶⁷. «Я предпочитаю свой стиль, хотя бы необработанный и ужасный, чем чужой, изящный от изысканных украшений»⁶⁸. В поисках индивидуальных средств выражения Петрарка сознательно порвал с традицией средневековой латыни. Его латинский язык утратил условный и шаблонный характер, приблизившись к живой речи. Он получил необходимую гибкость и многогранность, не превратившись, однако, в простой слепок с античных образцов. И хотя Петрарка тщательно изучал произведения римских классиков, в частности творения Цицерона, он был чужд того рабского цicerонизма, от которого так страдали позднейшие гуманисты.

Петрарка являлся не только великим писателем, в чьих работах были впервые четко сформулированы основы нового гуманистического мировоззрения, но он был и гениальным поэтом. Его написанные на итальянском языке сонеты принадлежат к лучшему, что дала итальянская литература. Отточенные по форме, отделанные с ювелирной тщательностью, они поражают изысканностью своих образов и музыкальностью рифм. Как об этом свидетельствуют фрагменты петрарковских автографов, он десятки раз переделывал свои стихотворения, стремясь к все большей точности выражения. Будучи сам музыкантом (он хорошо пел и играл на лютне), Петрарка добивался и в своих стихах особой певучести. Художественная форма окончательно утрачивает у него связь с потусторонними предпосылками, приобретая полную поэтическую самостоятельность. Ему не важно, если он говорит то, что уже сказали другие. Для него существенно сказать это так, чтобы это звучало по-новому, чтобы это было облечено в более прекрасную поэтическую форму⁶⁹. Его поэзия — это поэзия для человека. Она воспекает человеческие страсти, человеческие чувства, человеческие помыслы. Она фиксирует едва уловимые движения души, она мастерски изображает борьбу чувств, смену настроений, внутренние колебания. Она пользуется ослепительными по богатству метафорами и антитезами, чтобы выразить схватывающие налету «мгновенные биения сердца» (Мюссе). Порою эти метафоры, в сочетании с символами и аллегориями, настолько перегружают поэтическую ткань, что она вот-вот готова разорваться. Но Петрарка никогда не теряет власть над словом. Он гнет его и вяжет, как нервы готического свода, то заставляя его взвизгивать ввысь, то направляя его стремительный бег к земле. Мастерски используя контрасты, он обогащает поэзию не только новыми созвучиями, но и новыми образами, несоизмеримо более психологическими, чем все то, что знала средневековая литература. Поэзия является для него исповедью чувства, переплавленного в горниле разума. И из этого сочетания глубочайшей рассудочности, пленительной мягкости и нежной меланхолии рождаются образы такой поэтической силы, что они до сих пор сохраняют всю свою свежесть.

В поисках нового гуманистического содержания и новой художественной формы Петрарка широчайшим образом использовал античное наследие. Он был страстным поклонником древности. Не щадя трудов и издержек, собирал он уцелевшие фрагменты античной литературы. Он постоянно просит своих многочисленных корреспондентов раздобыть старые рукописи, сообщает необходимые сведения об интересующих его сочинениях, посылает деньги на их переписку, сам роется в монастырских книгохранилищах в надежде открыть какой-нибудь новый манускрипт. Своих друзей он любит называть античными именами — Сократом, Олимпом, Симонидом, Лелием. Его любимые писатели — Цицерон и Вергилий. Но он в совершенстве знает и «малых богов» римской литературы, без усталости цитируя их при каждом подходящем, а порою и неподходящем случае. Нередко античные образцы сковывают его творческую волю, налагая на нее путы. Но для Петрарки это исключение. Обычно он подходит к античному наследию крайне органично, воспринимая его как эстетическую, политическую и нравственную норму для своей

собственной жизни ⁷⁰. Он схватывает его сущность, и его взору оно предстает не в виде случайно уцелевших фрагментов, а чем-то целостным, чем-то таким, что глубоко созвучно его исканиям. Освобождая античное наследие от многочисленных средневековых наслоений, Петрарка ставил себе задачей познать его во всей первоозданной чистоте. И он почерпнул из него ряд мощных творческих импульсов, которые помогли ему обрести самого себя. Он заимствовал у античных классиков виртуозность формы, изящество образов, грацию настроения. Но он взял у них и нечто несоизмеримо большее. Они научили его изображать человека в его взаимодействии с реальным миром, они научили его реалистически мыслить и чувствовать, они помогли ему перейти из отвлеченного мира религиозных представлений в мир реальных вещей. В этом заключалась великая преобразующая сила античности для Петрарки. Взяв ее именно в этом плане, он предначертал тем самым основную путь для развития всего позднейшего гуманизма.

Поскольку Петрарка считал человека центром мироздания, он должен был, естественно, проявить большой интерес к социально-политическим вопросам. Политические взгляды Петрарки являются, пожалуй, самой уязвимой стороной его мировоззрения ⁷¹. В них уже ясно дают о себе знать отрыв индивидуальности от гражданского коллектива коммуны, кризис демократического сознания, нарастание цезаристских настроений. Петрарка глубоко презирает толпу. «Я сказал и повторяю: все, что думает толпа, — вздорно, что говорит — ложно, что одобряет — дурно, что предписывает — постыдно, что делает — глупо» ⁷². Разочарованный в политических достижениях коммун, раздираемых внутренними противоречиями, и в восстании Кола ди Риэнцо, кончившемся банкротством, Петрарка возлагал все свои чаяния на принципат. Для него не существует сословных привилегий, он преклоняется лишь перед аристократией ума и таланта. В этом отношении он целиком отрицает старый средневековый общественный строй с его бесчисленными сословными перегородками. Но он твердо верит в преимущество единоличной власти перед республиканским строем. «Всякое двухголовое животное — чудовищно; насколько же более ужасно и чудовищно дико животное с тысячью различных голов, которые кусают друг друга и находятся во взаимной борьбе? Не подлежит сомнению, что если голов много, то все-таки должна быть одна такая, которая всех обуздывает и над всеми начальствует, чтобы прочный мир господствовал во всем теле. Бесчисленными опытами и авторитетом ученых людей с несомненностью доказано, что и на небе, и на земле принципат всегда был наилучшим единством» ⁷³. В другом письме Петрарка пишет: «Что касается современного положения наших дел, то при столь непримиримом разногласии умов не остается никакого сомнения, что для собирания и восстановления итальянских сил, которые рассеяло продолжительное неистовство гражданских войн, лучше всего подходит монархия. Зная это, я считаю царскую руку необходимой против наших болезней» ⁷⁴. Попеременно возлагал свои надежды Петрарка на Роберта Неаполитанского, Карла IV, Джованни Висконти, мечтая о том, чтобы они объединили Италию и установили в ней мир и порядок. Они разочаровали его так же, как и Кола ди Риэнцо. «Было некогда время, — пишет он в трактате

«De remediis utriusque fortunae», — когда императоры могли надеяться на империю и народы — на императора, теперь же империя — тягость для ее главы, а ее глава — гибель для народа»⁷⁵. В результате банкротства всех его политических чаяний Петрарка вступил на путь политического индифферентизма. Прославленный поборник свободы не усматривал ничего зазорного в том, чтобы годами жить при дворах тиранов, чьи злодеяния прогремели на всю Италию. Этот беспринципный шаг Петрарки произвел удручающее впечатление на некоторых его друзей, в особенности на республикански настроенного Боккаччо. Однако никогда не следует забывать, что именно Петрарка, а не кто другой, сумел подняться в своей замечательной канцоне «Italia mia» (1345) над мелкими местными интересами и братоубийственными распрями и прозреть образ единой Италии — благодатной, мирной и цветущей. Для XIV века это означало многое. Это означало понимание основной причины всех политических бедствий, преодоление которых Петрарка усматривал в национальном объединении своей родины.

Петрарка мог бы быть целостной и гармоничной личностью, если бы он не был сыном переходной эпохи. Он жил в то столетие, когда старое католическое мировоззрение начало давать глубокие трещины, но когда оно еще оставалось господствующим. И всякий, кто решался вступить на новый путь, неизбежно должен был прийти в столкновение с традиционным церковным учением. Пришел с ним в столкновение и Петрарка, в результате чего его постоянно раздирали глубочайшие внутренние противоречия. Демоны сомнения проникли в его душу, полную тревог, желаний, стремлений, угрызений совести. Эта борьба была хорошо знакома и средневековому человеку, но у него она протекала в совершенно иных формах. Это была примитивная борьба «дозволенного» с «запретным». В одной легенде до-дантевской поры наивно описывается рагеннский грамматик Вильгард, которому явились демоны — любимые им классические поэты, — чтобы поблагодарить его за то предпочтение, которое он им оказывал перед священным писанием. Для Петрарки подобного рода искушения уже невозможны. Его борьба носит глубоко рассудочный характер, он прекрасно отдает себе отчет в причинах этой борьбы, для него ясны ее истоки и корни. И поэтому в ней уже нет ничего формального и узко церковного. Освещенная светом разума, она подымается на уровень трагического конфликта общечеловеческой значимости.

Противоречия Петрарки безграничны и безмерны. Его разум постоянно осуждал все земные желания и стремления, фантазия же и чувственность приковывали его к соблазнительным образам земных радостей и наслаждений. Аскет вечно боролся в нем с человеком и художником. Он называл славу непрочным дыханием, тенью, ничтожеством и, однако, боготворил ее, никому не позволяя ее умалять. Он уничтожал и унижал себя, но никогда не смог подавить в себе бешеного честолюбия. В трактатах он поносил женщин, а в стихах воспевал Лауру. Он писал аскетические сочинения, но наполнял их классической эрудицией. Он поклонялся Августину, но еще выше ставил Цицерона. Он презирал землю, но всю свою жизнь не переставал удивляться величию античного Рима. Он расценивал людей по их нравственным качествам, но отказывался от этической точки зрения по отношению

и государям, потому что надеялся таким путем достичь общего блага. Он любил свободу, но служил деспотизму, рассматривая его как своеобразную гарантию против анархии. И с подобного рода противоречиями мы сталкиваемся у него на каждом шагу. Он сам говорит о себе: «Мои наклонности колеблются, мои желания спорят друг с другом и, споря, разрывают меня»⁷⁶. Отсюда его тяжелая душевная болезнь — тоска (*acidia*)⁷⁷. В «*Secretum*» Августин следующими словами характеризует эту болезнь: «Ты одержим какою-то убийственной душевной чумою, которую в новое время зовут тоскою [*acidia*], а в древности называли печалью [*aegritudo*]»⁷⁸. В одном из своих сонетов Петрарка превосходно определил это мучительное душевное состояние, причинявшее ему «милльон терзаний»:

Чего хочу, — с самим собой в расколе, —
Не знаю. В зной — дрожу, горю — зимой⁷⁹.

Он постоянно ощущает в своем сердце какую-то неудовлетворенность. Его душа и тело находятся в вечной борьбе между собою. Бывают минуты, когда он чувствует себя подобно человеку, окруженному бесчисленными врагами, не видящему выхода из создавшегося тупика. Тогда все кажется ему противным, жалким и страшным — перед ним открываются врата отчаяния. Порою эта «чума» держит его в своих тисках целые дни и ночи, и это время он называет не светом и жизнью, а адской ночью и горчайшей смертью. В эти минуты он проклинает судьбу, жизнь, весь мир; жизнь представляется ему долгой смертью, мрачной тюрьмой, жилищем скорби, безысходным лабиринтом заблуждений⁸⁰. В одном поэтическом письме, обращенном к себе самому, он говорит: «Вспомни: с тех пор, как, нагой и беспомощный, ты покинул чрево матери, знал ли ты хоть один отрадный день, когда бы горе, слезы, стоны и печальные заботы не теснили твою грудь, когда умолкли бы твои беспрестанные жалобы?»⁸¹. В поисках столь желанного им покоя и мира он перебирается с места на место, ищет новых впечатлений, беспрестанно «поворачивается то на один бок, то на другой»⁸². Но все напрасно. Покоя он не находит, и его истомленная душа раздирается все большими и большими противоречиями. Такой дорогой ценой должен был платить Петрарка за то новое гуманистическое мировоззрение, обладателем которого он стал лишь после тяжелой и мучительной борьбы, заполнившей почти всю его жизнь.

Но как ни велика была внутренняя борьба Петрарки, она все же смягчалась рядом привходящих обстоятельств. Прежде всего следует отметить, что аскетизм не являлся для Петрарки жизненным принципом. Из активного начала, каким он был в средние века, он превратился в унаследованный от предков формальный закон, хотя и оставшийся для него еще священным, однако глубоко противоречивший всем его природным склонностям. В конце концов идеал, которому Петрарка считает нужным служить, для него по существу мертв. Он уже не может быть противовесом его мирским стремлениям. Это, конечно, в немалой степени смягчало коллизии. Смягчало ее и безграничное себялюбие Петрарки. Он так любил себя, так упивался своим богатейшим внутренним миром, что готов был примириться со своими муками, составлявшими неотъемлемую частицу его «я». Быть может,

к этому присоединялось еще тщеславное сознание, что в его сердце вместились вся беспредельная скорбь мира, что таких мук, как он, не знает ни один человек. Отсюда та «сладость страдания», о которой он говорит в «Secretum», то болезненное сладострастие, с которым он бережит свои раны: «Я так упиваюсь своею душевной борьбою и мукою, — признается Петрарка, — что лишь неохотно отрываюсь от них»⁸³. Была, наконец, еще одна причина, смягчавшая его душевный конфликт. Как правильно отметил один современный исследователь⁸⁴, столкновение античных и христианских идеалов нейтрализовалось в сознании Петрарки, поскольку из всей античной философии он остановил свой выбор на учении римских стоиков, требовавших апатии и полного подавления страстей. Строго говоря, вся средневековая этика покрывалась для Петрарки этикой стоиков. Поэтому чувство ренессансного человека восставало в нем не столько против аскетизма христианства, сколько против позднеимского аскетического интеллектуализма. Это была борьба гуманистических идеалов любви и славы с аскетизмом и головной этикой позднеимского стоицизма, борьба за право на человечность против стоической жесткости. И в этой борьбе Петрарка очень часто противопоставлял не христианских авторитетов античным, а Горация — Сенеке. На этом именно пути он сгладил резкость контрастов между христианством и античностью, одновременно смягчив христианский аскетизм и спиритуализировав учение стоиков.

Личность Петрарки настолько многогранна и всеобъемлюща, что она объединяет в себе самые противоречивые элементы. Это и дало повод к бесконечным спорам об историческом месте Петрарки. Для ученых из клерикального лагеря он остается человеком готической эпохи и верным сыном католической церкви, для нас же он является первым гуманистом, решительно порвавшим со старым церковным мировоззрением и заложившим основы для всего позднейшего гуманизма. Ставя так вопрос, мы, однако, не можем закрывать глаза на то, что к старости у Петрарки усилились религиозные настроения. Но не следует также упускать из виду, что они объясняются во многом ипохондрией старика, склонного к пространным и скучным моральным сентенциям. И хотя религиозность Петрарки вряд ли может быть поставлена под сомнение⁸⁵, тем не менее она уже не определяет всего его мировоззрения в такой степени, как мы это наблюдаем у Данте. Любовь ко всему земному, к искусству, красоте, славе, родине — вот что ново в Петрарке, что составляет основной стержень всех его исканий⁸⁶. И это прекрасно понимал сам Петрарка, когда он вложил в уста якобы беседовавшего с ним Августина следующие слова: «Прельщенный чарами творения, ты не любил творца, как подобает его любить, а удивлялся художнику в нем, как если бы он не создал ничего более прекрасного»⁸⁷.

Петрарка не только замечательный по новизне и смелости своих мыслей писатель, но он и новый социальный тип. В век, когда все или принадлежали к какому-либо сословию, или входили в какой-либо цех, или пользовались покровительством какой-нибудь корпорации, Петрарка захотел и сумел прожить один, независимым человеком и свободным художником. Формально он клирик, в действительности же — никем и ничем не связанный литератор, кочующий с места

на место сообразно своим вкусам и склонностям⁸⁸. Он не принадлежит ни к какой партии, ни к какому духовному ордену, он упорно отказывается занять какую-либо должность, которая могла бы стеснить его свободу. Именно по этой причине он сознательно отклоняет предложенную ему флорентинской республикой профессорскую кафедру, предпочитая жизнь свободного литератора. Он ищет себе сильных покровителей среди старой аристократии и тиранов Северной Италии, однако никогда не связывает себя с ними чрезмерно крепкими узами из опасения потери независимого положения. Будучи по всем своим склонностям ярчайшим индивидуалистом, Петрарка одним из первых перерос сословные и корпоративные рамки средневекового общества. По его стопам пошли все позднейшие гуманисты, которые рассматривали его как своего духовного отца. Именно в деятельности Петрарки впервые намечается отрыв гуманистического движения от гражданского коллектива коммуны, что привело в XV веке к утрате гуманизмом народных основ и к его позднему глубокому кризису.

Слава Петрарки при его жизни была столь же беспримерна, как и его жизнь: простые люди перед ним благоговели, образованные преклонялись перед ним с глубоким почтением, короли и владыки дорожили его дружбой. В личности Петрарки было что-то гипнотизирующее. Для людей XIV века эта личность воплощала в себе все то необычно новое, о чем многие мечтали, но что никто не решался еще выразить. Это новое Петрарка выразил первым. Незнатный и бедный каноник, только человек пера, Петрарка прошел свой жизненный путь с высоко поднятой головой, прошел его твердой поступью, никогда при этом не сомневаясь, что самая его жизнь и есть высочайшая ценность, что люди не могут не восхищаться ею и не слушать благоговейно, что он имеет им сказать⁸⁹. Это была проповедь гуманизма не только словом, но и делом. И это не могло не увлечь современников Петрарки. Для них он был первым писателем, порвавшим со средневековой традицией, сосредоточившим все свое пытлиное внимание на изучении человека и его внутреннего мира. В Петрарке их подкупала необычайная интенсивность его духовной жизни и та обаятельная художественная форма, в которой он сумел ее выразить. Для них он был и великим мыслителем, и великим поэтом, заложившим основы всему позднему гуманизму. И таким остается он и для нас — открывающим новую эпоху в истории всей европейской культуры.

Петрарка оказал колоссальное влияние на своих современников. Он помог им осознать то, что они уже ощущают, но в чем они не могли себе отдать точного отчета. Своим собственным примером он показал, каким путем следует идти в поисках новых гуманистических идеалов. Его верными последователями был ряд северно-итальянских гуманистов [как, например, Джованни ди Якопо Мальпагини (ок. 1346—1417) и Джованни да Равенна (1343—1408)]⁹⁰, по его же стопам пошел и Боккаччо (1313—1375)⁹¹, подобно Петрарке проявивший огромный интерес к древности. Выдающийся знаток римской литературы, Боккаччо особенно почитал Овидия и Цицерона. Он сознательно подражал духу первого и стилю второго. Для Петрарки он собственноручно изготовил копии с рукописей Цицерона и Варрона. Помимо латинского языка, он неплохо знал

и греческий, которому обучился у калабрийского грека Леонтия Пилата, ознакомившего его в оригинале с «Илиадой» Гомера.

Если Боккаччо всецело разделял увлечения Петрарки древностью и его преклонение перед человеческой личностью, то во всех других отношениях эти писатели были на редкость друг на друга непохожи. Убежденный республиканец, крепко связанный с Флоренцией и ее пополанским бытом, Боккаччо был гораздо проще, простодушнее, примитивнее Петрарки. Он лишен был его сложности, он не знал его мучительной борьбы, раздиравших его противоречий. Когда сомнения проникали в душу Боккаччо и он чувствовал страх перед смертью, он всегда стремился поскорее прогнать от себя мрачные мысли. Жизнерадостная, импульсивная, глубоко эмоциональная натура, Боккаччо не столько изучал свой внутренний мир, сколько характеры и нравы окружающих его людей. Обладая замечательным даром наблюдательности, он нарисовал в «Декамероне», этой своеобразной «человеческой комедии» XIV века, такое широкое полотно своей эпохи, которое может быть сопоставлено лишь с дантевской «Божественной комедией». Но если у Данте весь замысел был устремлен к небу, то у Боккаччо он целиком ориентирован на землю. В «Декамероне» Боккаччо закладывает прочные основы новой, чисто светской литературы, давшей реалистическое изображение людей, их мыслей, их страстей и их действий.

Уже в «Фьяметте» Боккаччо создал первый в истории европейской литературы «психологический роман», поражающий остротой своего анализа страсти. В этом романе широко использованы автобиографические моменты, благодаря чему он отличается особой правдивостью и эмоциональностью. Боккаччо превосходно описал не только характер героини, но и жизнь неаполитанского общества, его быт, его развлечения, его нравы. Он сумел уловить и передать своеобразный аромат Неаполя. Здесь протекли счастливейшие годы его молодости, и он навсегда сохранил воспоминание об экзотическом юге с его рыцарственностью и чисто неаполитанской пряностью и негой. В «Декамероне», представляющем наиболее зрелое произведение Боккаччо, его литературные приемы достигают еще большего совершенства. Освободив новеллу от засилья правоучительного элемента, игравшего такую большую роль в средневековом фэблио, Боккаччо наполнил ее новым реалистическим содержанием. Если фэблио никогда не шло далее шутиливой, добродушной сатиры, то новелла Боккаччо переросла в связный, стройный рассказ, со сложной фабулой и неожиданно новыми психологическими акцентами. Боккаччо поставил себе задачей поднять новеллу до прав самостоятельного литературного жанра. Для этого он насытил ее формулами и оборотами, вычитанными у римских классиков. Он сознательно прибегает к Цицероновским периодам, он любит пышные фразы, превосходные степени, аптитезы, риторические вопросы. Его речь порою торжественно приподнята, даже несколько вычурна. И все же это не мешало ему свежо и прозрачно обрисовать характеры своих героев, мастерски передать их индивидуальные черты. Его глаз обладал редкой способностью схватывать подробности, ускользавшие от взгляда рядового наблюдателя. Он умел видеть частности, детали, умел любоваться ими. Иногда это ему даже мешало, лишая рас-

сказ поэтичности, в такой мере было все в нем выписано, отчеканено, досказано. Но это же приводило и к необычайной живости изложения, получившего настолько большую образность, что в сравнении с ней даже лучшие фавлю кажутся схематическими и бедными как по своему композиционному построению, так и по своим языковым средствам.

В «Декамероне» крайне ярко и своеобразно отразилось новое гуманистическое мировоззрение. Это собрание новелл направлено против догматизма старого мышления с его аскетическими идеалами, против косного средневекового быта, против его прописной морали. Боккаччо признает вполне естественным и законным право человека на чувственные радости и наслаждения и прежде всего на любовь. Один из его героев говорит: «Чтобы противиться законам природы, на это надо слишком много сил... Таких сил, сознаюсь, у меня нет, и я не желаю обладать ими для этой цели; да если б они были у меня, я скорее ссудил бы ими других, чем употребил бы для себя. Потому да умолкнут хулители и, если не в состоянии воспылать, пусть живут, замерзнув и оставаясь при своих удовольствиях, или, скорее, испорченных вожделениях, пусть оставят меня, в течение этой коротко отмеренной нам жизни, при моем»⁹². В этих словах — весь Боккаччо. Амур господствует в «Декамероне», как он господствует в природе и жизни. Ему подчиняются все, никто не в силах противостоять его власти. Любовь не знает социальных перегородок, она увлекает и королей, и монахов, и ремесленников, и крестьян. То она облекается в форму паивной распущенности, продиктованную настоятельной потребностью обновить патриархальные семейные начала, то обволакивается туманом возвышенной платонической доктрины. Здоровый протоколист жизни, Боккаччо отводит в своих новеллах одинаковое место и примитивнейшим движениям чувственности, порою граничащим с голым физиологизмом, и проявлениям той высокой человечности, в которой он усматривает источник истинного благородства. Последнее обусловлено для него не знатностью, а доблестью. «Тот, — говорит он, — кто действует доблестно, ясно доказывает свою знатность»⁹³. Он насмехается над узко сословной кичливостью, он возмущен теми людьми, которые «желают называться и слыть благородными людьми и сеньерами, но которых скорее следует называть ослиами»⁹⁴. Смех у него вызывает уже не наивная простота, а неоправданное самомнение. Вот почему он не устает потешаться над монахами, проявляя игривое и ироническое отношение к их далеко не святой жизни. Остро ощущая, как и многие его современники, глубокий разрыв между идеалами церкви и ее практикой, Боккаччо не устает клеймить пороки монахов и священников, их лживость, их плутовские проделки, их мелкие страстишки. Но от этого ни он, ни его герои не становятся атеистами: все они благоговейно поминают имя божие, блюдают пятницу и субботу, ходят в церковь. Их не волнуют сомнения, и они принимают церковь как традиционный институт, существование которого даже не может быть поставлено под знак вопроса. Старая религиозность мирно уживается с новыми земными идеалами. Однако она настолько отступает на второй план, что мирские интересы целиком определяют действия и поступки человека. Именно в этом усвоении гуманистических идей и в их широкой демократизации и заклю-

чается историческое значение «Декамерона». Гуманизм получил у Боккаччо крепкую демократическую прививку, утратив ореол петрарковской исключительности. Но одновременно он не утратил того, что составляет его идейную сущность, — глубокой человечности. И чем более вчитываешься в «Декамерон», тем более убеждаешься в гуманистической основе этой замечательной книги, содержащей в себе открытую проповедь всего того нового, что принес с собой гуманизм: проповедь свободной любви, стирающей все сословные грани, проповедь веротерпимости, личной доблести, щедрости, самоотверженности и учтивости — этих неотъемлемых признаков подлинного благородства, столь необходимых в общественной жизни, проповедь ценности таланта и искусства, поставленных на службу людям, чтобы сделать более прекрасным их существование.

Как было бы напрасным трудом искать в живописи и скульптуре треченто параллели к острому самоанализу Петрарки, так столь же безнадежно пытаться открыть в них аналогии к литературным образам Боккаччо. Эти образы убедительно свидетельствуют о том, насколько сильно литература опередила в XIV веке изобразительные искусства. И хотя в живописи мы можем отметить общую тенденцию к нарастанию жанровости, тем не менее ни одна фреска или картина треченто не дает такого живого и реалистического изображения действительности, какое мы находим в новеллах Боккаччо. У какого художника XIV века можно встретить те очаровательные уголки природы, которые так любит описывать Боккаччо? Ему нравится природа, ласковая, смеющаяся, побежденная и обжитая человеком; его привлекают круглые, «точно обведенные циркулем», долины, усеянные виноградниками и деревьями холмы, прозрачные водоемы, небольшие журчащие речки, разбитые по геометрическому принципу сады с прямыми, как стрелы, дорожками и стадами прирученных диких зверей⁹⁵. Даже ландшафты Амброджо и Пьетро Лоренцетти — этих лучших пейзажистов треченто — кажутся нам схематическими и условными рядом с описаниями природы у Боккаччо. И то же самое отставание живописи от литературы приходится отметить в характеристике человека. В этом плане особенно интересно сравнить женские образы Боккаччо и современных ему художников. В живописи упорно держится условный тип: овальное, несколько одутловатое лицо, выпуклый лоб, продолговатые, чуть раскосые, полузакрытые глаза, неподвижная шея, узкие плечи, плоская грудь; тяжелые складки одеяния скрывают тело, лишая фигуру эластичности и изящества. С этим мужественным образом матроны контрастирует характерный для Боккаччо образ красавицы, полный пикантности и чувственности. У женщины Боккаччо открытый, ровный лоб, широко разрезанные глаза, которые то смотрят серьезно, то бегают плутовски; стройная, как «колонна», шея, широкие плечи, пышная грудь; обычно маленькая ножка и белая ручка красиво выделяются на фоне пурпурового платья. Все это ново, равно как и вкус к тонким, просвечивающим одеяниям. У нимф Амето платье уже открыто с боков и держится от шеи до пояса на пряжках; рукава короткие и с прорезами; перекинутые через плечо плащи образуют диагональные складки, развевающиеся по ветру; крохотная черная сандалия едва держится на концах пальцев, отчего ножка кажется еще

белее⁹⁶. Если в этих описаниях Боккаччо и чувствуются порою отголоски изысканной поэзии трубадуров, то в целом они знаменуют огромный рост наблюдательности писателя, не довольствующегося готовыми штампами, а постоянно черпающего живые впечатления из жизни. Лишь эпоха Боттичелли воплотила живописными средствами тот идеал женственности, который Боккаччо сумел выразить словами уже в середине XIV века.

«Декамерон» Боккаччо был рассчитан на культурную среду, на городское общество, искушенное в вопросах искусства. Боккаччо облек в изящную форму новеллу, сделав ее ведущим литературным жанром. Таковой она осталась на протяжении всей эпохи Возрождения. Создав новеллу в «удовольствие» читающим дамам, Боккаччо не преследовал более широких задач. В его глазах идеальным читателем был тот его безымянный современник, который обратился к нему со следующими словами: «Великой славы заслуживает имя того, кто находит удовольствие в упражнениях, ведущих к утешению прелестнейших дам, ибо похвальное дело увеселять тех, от кого мир состоит в веселии»⁹⁷. Однако «Декамерон» имел и других читателей—нетерпимых, злобных, ханжески настроенных. По-видимому, их нарекания подействовали на впечатлительного Боккаччо, и за два года до смерти он даже заявил в письме к Магинардо деи Кавальканти, что он стыдится «Декамерона», как греха юности⁹⁸. Несмотря на недовольство святош и монахов, «Декамерон» очень скоро сделался подлинно народной книгой. Его читали и в замках, и в хижинах, и в тавернах, и в школах. Он увлекал своей живостью, своей глубокой человечностью, своим тонким юмором, своей стихийной жизнерадостностью. Из него черпало сюжеты и типы множество позднейших писателей начиная от Чосера, Лопе де Вега и Шекспира и кончая Лафонтеном, Лессингом, Мюссе и Анатолем Франсом. И он до сих пор сохранил всю свою свежесть, оставаясь одной из тех книг, которые никогда не стареют.

Если рассматривать гуманизм только как плод подражания античности, то Франко Саккетти (ок. 1330—1400)⁹⁹, конечно, не может быть причислен к писателям гуманистического направления. Но поскольку гуманизм представляет гораздо более широкое и почвенное движение, ни в какой мере не могущее быть сведенным к простому подражанию античным образцам, поскольку он является мировоззрением, постольку и Саккетти причастен к гуманистическому движению. Не будучи профессиональным писателем, он занимался литературой лишь в часы досуга. Его предки принадлежали к древнему флорентинскому роду, о котором с уважением отзывался сам Данте. Убежденный гвельф, Саккетти был в молодости кушном, затем перешел на службу республики, а к концу своей жизни занимал должность подеста в маленьких городах Тосканы и Романьи. Его жизнь была богата событиями: он принимал деятельное участие в политической борьбе, обнаруживая симпатии к народной партии, он неоднократно разорялся дотла, был трижды женат и трижды оставался вдовцом, он потерял своего брата на плахе. По отзывам современников, Саккетти отличался бескорыстием, благородством, душевной мягкостью, всегда был хорошо настроен и остроумен. Таким он выступает и в своих новеллах, полных добродушия и юмора.

По своей литературной форме новеллы Саккетти, написанные в 90-х годах XIV века, занимают совершенно особое место. Саккетти мало заботился об изяществе стиля. Мы не найдем у него утонченности Петрарки и цветистости Боккаччо. Но он любил слово не меньше их. Его стиль, пересыпанный народными флорентинскими словечками, отличается изумительной живостью и сочностью. Меткость и сила этих словечек, которые не могла бы родить в XIV веке никакая другая литература, кроме итальянской, подхвачены им прямо на улице. Эти словечки являются его собственным достоянием, потому что он сам составляет часть уличной толпы; он умеет в ней раствориться, он знает ее, как самого себя. В этом смысле он подлинно народный писатель. Он отталкивается не от античных образцов, а от самой жизни. Стиль его новелл — чисто разговорный: он пишет, как говорит. Он не боится шероховатостей, грубых оборотов речи, он свободно строит композицию, нередко руководствуясь ассоциациями, которые действуют в обычной беседе. Перед нами не сочинитель, а рассказчик, умеющий ярко и красочно передать виденное. Флоренция XIV века как бы оживает в его новеллах. С приводящей в восторг точностью, с драгоценной и живой теплотой изображает он жизнь ее ремесленников, ее купцов, ее прелатов и монахов, ее врачей и юристов. Целый калейдоскоп типов проходит перед читателем — хитрых плутов, простодушных зевак, сварливых жен, находчивых острословов, мечтательных гуманистов, молодящихся стариков, блудливых сластолюбцев. Охотно прибегая к форме диалога, Саккетти умеет отразить в скупых, отрывочных словах характер своих героев, чьи поступки и действия неизменно дают ему повод к моральным сентенциям. Этот дидактический элемент несколько роднит Саккетти с более старыми новеллистами (например, с Франческо да Барберино). Однако не следует преувеличивать его значение. Саккетти не средневековый моралист-педант, а живой человек, любящий отвести душу и широко приемлющий жизнь со всеми ее недостатками и отрицательными сторонами. Лишь женщины выводят его из состояния равновесия. Для них у него всегда припасена палка. Обычно же он настроен крайне добродушно. Он враг всяческого насилия и прежде всего — войны. Он призывает к тихим радостям трудовой, мирной жизни, в своем знаменитом стихотворении «Горные пастушки» он идиллически воспеваает прелести деревенского существования. Его новеллы — не сатира, а жизнерадостное бытописание, в которое вкраплены веселые, но незлобивые карикатуры.

Если в стиле Саккетти почти отсутствуют следы античных влияний, то в своих идейных установках он очень близок к современным ему гуманистам, особенно к их демократическому крылу. И для него человек является центром мироздания. Человек побеждает всех животных, он превосходит их своим благородством, при наличии сильной воли он подчиняет себе других людей (новеллы XII, LXXVI, CXLVIII). «Мир, — говорит Саккетти, — принадлежит смелым людям» (новелла LI). Следуя по стопам Петрарки, Саккетти придает самопознанию исключительно большое значение: «Кто не знает прежде всего самого себя, никогда не будет знать вещей вне себя» (новелла VII). В человеке Саккетти более всего ценит ум, любознательность, храбрость, щедрость, острый язык. Он потешается над ску-

ностью, лицемерием, чванливостью, сословной ограниченностью. Он считает вполне законным удовлетворение человеком своих естественных склонностей (новеллы XIII, CI). У него нет и тени ханжества. Он обладает высоко развитым этическим сознанием и чувством справедливости, что выгодно отличает его от многих гуманистов. Он печется о бедных и незащищенных людях, о всех несчастных и обездоленных, он возмущается царящими в судах несправедливостями (новелла XXXIX), он скорбит о том, что мир развращен жаждой денег (новелла XII), ему антипатичны «сытые и напившиеся вволю люди», которые «правят страной и дают советы», отчего «дела правления идут в Италии все хуже и хуже, несмотря на тяжелые труды» (новелла CVIII). Крепко связанный с народом, Саккетти живет его интересами. И от этого фигура его становится особенно привлекательной, представляя выгодный контраст с чванливыми и высокомерными гуманистами позднейшего времени.

К концу XIV века гуманизм превратился в настолько крупное идейное движение, что в сферу его воздействия оказались вовлеченными уже довольно широкие общественные круги. Во времена деятельности Петрарки и Боккаччо гуманистическое движение носило еще случайный и спорадический характер. Количество гуманистов исчислялось единицами, причем все они были буквально подавлены авторитетом Петрарки. Позднее гуманизм получил более широкое распространение. Пример Петрарки заразил многих; его идеи породили особенно сильный отклик в передовой Флоренции, где почва для их восприятия была уже достаточно подготовлена Боккаччо. Целая плеяда флорентинских гуманистов конца XIV века содействовала росту популярности гуманистического мировоззрения, которое они пытались более тесно связать с требованиями практической жизни. Отсюда их интерес к политике, законодательству, красноречию, вопросам воспитания. Им неведома мучительная борьба Петрарки. В их душе мирно уживаются старые и новые идеалы, которые более не спорят друг с другом. Они поклоняются одновременно богу и Юпитеру, не усматривая в этом никакого противоречия. Новые идеалы настолько укрепились, что они не вызывают тревожных сомнений. Их принимают без колебаний, но при этом не решаются отказаться и от отцовского наследия. Это своеобразное равновесие между новыми античными увлечениями и старыми религиозными убеждениями крайне характерно для мировоззрения флорентинских гуманистов конца XIV века. Не пройдет и двадцати лет, как это равновесие будет нарушено и светский дух получит окончательное господство.

Одним из ранних очагов флорентинского гуманизма был августинский монастырь Сан Спирито. Знаменитый августинский монах Луиджи Марсили (ум. 1394)¹⁰⁰ собирал здесь огромные толпы народа, с увлечением слушавшие его зажигательные речи. Получив превосходное образование в Падуе, где он был представлен Петрарке, и в Париже, Марсили вернулся около 1379 года во Флоренцию с такими огромными знаниями в области античной литературы, которыми вряд ли кто другой обладал в то время. У него постоянно были на языке имена Цицерона, Вергилия, Сенеки. По словам Леонардо Бруни, он «брал у них не только чувства и мнения, но часто даже слова их передавал так, что казалось, будто они не

у другого заимствованы, а сочинены им самим»¹⁰¹. Любовь к римским классикам не мешала ему преклоняться перед Августином, Иеронимом, Амвросием и Иоанном Златоустом. Он оставался добрым христианином, возмущался в своем «Послании против пороков папского двора», упадком церкви, стремился наставить верующих на путь истинный. Это был тот новый тип «теолога коммуны», в котором здравый смысл господствовал над мистическими порывами. Обладая блестящим красноречием, Марсили пересыпал свои проповеди цитатами из античных писателей и отцов церкви. В монастыре Сан Спирито устраивались целые диспуты, тезисы которых вывешивались заранее на стене или на столбе. В них принимали участие Никколо Никколи, Роберто деи Росси, Леонардо Бруни, Джаноццо Манетти. Слушать Марсили стекались не только мужчины, но даже женщины и подростки, что вызывало недовольство консервативно настроенных людей¹⁰². Однако эти брюзжащие старики не в силах были удержать молодежь от посещения монастыря Сан Спирито, который превратился в своеобразную академию, где новая гуманистическая наука преподносилась слушателям в форме изящных проповедей, поражающих новизной мыслей.

Другим центром раннего флорентинского гуманизма была вилла Антонио Альберти (1363—1415), прозванная «Paradiso» (Рай). Здесь собиралось в 1389 году блестящее общество, объединившее наиболее выдающихся людей того времени. Этот литературный салон треченто был подробно описан в романе Джованни ди Герардо да Прато (ок. 1367—1442/46), найденном и опубликованном академиком А. Н. Веселовским¹⁰³.

Среди участников салона, бывшего одним из центров литературной жизни Флоренции 80-х годов, фигурируют Луиджи Марсили, канцлер республики Колуччо Салутати, граф Баттифолле, математик Бьяджо ди Пелаканн из Пармы, дипломат Джованни деи Риччи, родственник Альбицци Алессандро деи Алессандри, богослов и математик Грация Кастеллани, врач и философ-аверроист Марсилио ди Саита София, именитый флорентинец Гвидо ди мессер Томмазо ди Нери ди Липпо дель Паладжо, слепой музыкант Франческо Ландини, священник Бартоломео дель Антелла, фокусник Пеллегрини, острый на язык весельчак Бьяджо Сернелли. Общество виллы Альберти крайне пестро как по своему социальному составу, так и по своим воззрениям. Мы находим здесь и трезво мыслящих купцов, и представителей феодальной знати, и людей интеллигентных профессий, и духовных лиц; одна часть придерживается старых, освященных временем традиций, другая тяготеет к передовым гуманистическим идеям. На почве разногласий возникают горячие споры, обнаруживающие исключительную широту интересов собеседников. Рассуждают о том, откуда произошел человек и каким образом он стал разумным; есть ли у него мыслящая душа и продолжает ли она существовать после смерти; были ли Флоренция и Прато основаны римлянами или этрусками. Для подкрепления своих точек зрения непрерывно цитируют отцов церкви, Данте, Ливия, Овидия, Апулея. Вперемежку с серьезными беседами рассказывают занимательные новеллы, слушают птичий концерт, забавляются фокусами, подтрунивают друг над другом. Дамы принимают деятельное участие в разговорах.

Они считают неприличным растрчивать свое время без пользы, стремясь вынести из общения с учеными «*utile e sano ammaestramento*» (полезное и здоровое обучение). Они немножко понимают по-латыни. Они тоже прибегают к столь излюбленным в то время цитатам. Мадонна Кóза в одном своем рассуждении, где цитируется, между прочим, Катилина, разрешает вопрос, кто больше любит своего ребенка — отец или мать. «Клянусь пречистой девой Марией, — восклицает старик Бьяджо, — я не воображал, чтобы флорентинские дамы были так хорошо знакомы с нравственной и естественной философией и так ловко владели логикой и риторикой, как теперь я в том убедился»¹⁰⁴. Собирающееся на вилле Альберти общество отличается большим разнообразием мнений. Но есть одна черта, которая сближает всех его членов. Это любовь к жизни. Она пробивается в каждом слове, в каждой реплике, в любой повелле. Она чувствуется и у тех участников бесед, которые пытаются отстаивать явно устаревшие положения. Не случайно это общество собирается в саду в теплые майские дни, «когда нежные зефиры и прозрачный воздух манят к наслаждениям любви все живущее на земле и в небе: высокие холмы и тепистые леса одеваются свежей листвою и пестрыми пахучими цветами, на смеющиеся луга высыпали бесчисленные звери, и в густых ветвях порхают и поют птицы, ища любви»¹⁰⁵. Эти свежие, весенние настроения характеризуют все общество виллы Альберти, уже освободившееся от средневековых воззрений и частично приобщившееся к новым гуманистическим веяниям.

Быть может, наиболее оригинальная фигура среди участников этого блестящего литературного салона — его хозяин Антонио Альберти¹⁰⁶. Бурная биография Альберти, как в фокусе, преломляет в себе все основные тенденции эпохи, все ее острые противоречия. В 1382 году Антонио открыто выступает против *popolo minuto*, лишенного в предшествующем году всякого участия во власти. Ближайшие годы были эпохой расцвета семьи Альберти, игравшей ведущую роль в политической истории Флоренции. Положение резко изменилось в 1387 году, когда Альбицци захватили власть в свои руки. Одним из первых их шагов было изгнание враждебного им семейства Альберти. Исключение было сделано лишь для немногих его членов, в том числе и для Антонио, который счел за благо удалиться на некоторое время из Флоренции в Брюгге, чтобы не мозолить глаза своим политическим противникам. По возвращении в 1389 году во Флоренцию Антонио всячески стремился держаться в тени: он жил преимущественно на своей загородной вилле, где собирал ученых и писателей, не вмешивался ни в какие общественные дела, опасался встречаться с подозрительными лицами, прекрасно зная, что за ним все время тщательно следят. Разочарованный в политике, он увлекся мистическим учением св. Бригитты, для последователей которой он построил монастырь, приписав к нему в 1394 году все свои поместья в Эмпольи и Монтелупо. Три года спустя в мессере Антонио произошла странная перемена: он вдруг почувствовал отвращение к основанному им монастырю. По его распоряжению стали спешно ломать все монастырские здания, монахов же и монахинь выселили из насиженных келий и разослали по другим монастырям. По-видимому, Антонио не нашел в религии желанного «рая» и решил вновь уйти с головой в политику,

мечтая о восстановлении поправных прав своего рода. Открытый в 1400 году заговор против Альбицци привел в следующем году к аресту Антонио. Под пытками он признался, что был причастен к заговору. Его приговорили не к смерти, а к уплате 3000 золотых флоринов и к изгнанию на тридцать лет за триста миль от города. «Вдали от своей родины, — рассказывает один его современник, — страдая душевными и телесными недугами, бедняк постоянно проливал слезы, главным образом вследствие угрызений совести, постоянно помня пророчества блаженного Манно. От многих горестей и душевных страданий он был как потерянный»¹⁰⁷. Один из монахов ордена св. Бригитты встретил его однажды в Риме. Антонио «быстро подойдя к нему, бросился на колени, со слезами прося прощения и упрашивая именем бога, преславной девы Марии и св. Бригитты вновь принять ключи правления и начать наново отстраивать монастырь»¹⁰⁸. Это было новое религиозное превращение мессера Антонио, вызванное потоком обрушившихся на него несчастий. Но и оно длилось недолго. Вскоре Антонио опять ринулся со всей свойственной ему страпостью в политическую борьбу. За незаконное пребывание в Болонье и за подготовку восстания он был объявлен в 1411 году мятежником. Имущество его было конфисковано, члены семьи высланы из Флоренции, за его голову была назначена премия в 2000 золотых флоринов; при этом убийце было обещано прощение двух изгнанников, каких он выберет, и пожизненная привилегия носить оружие. После этой последней неудачной попытки произвести переворот Антонио оставил всякую надежду вернуться в родной город. Он превратился в ярого гибеллина и ограничивался писанием политических стихотворений, в которых мечтал о восстановлении империи под властью нового Цезаря и выражал свою тоску по Флоренции. Ей адресовал он свою канцону, призванную смягчить непреклонных флорентинцев. Эта полная грусти канцона гласит: «Хитрыми измышлениями ты возвеличила, я вижу, твое царство, и я тем более страдаю, стремясь ежечасно увидеть тебя снова. Прелестная красавица, исполненная свободы, украшенная высокими достоинствами, любуйся весело сама собою, окруженная славой и лестными похвалами. — Выбрав время и час, ступай, канцона, туда, где день и ночь пребывает моя дама; преклонись перед ней с большим смирением и скажи, что меня тем более мучит ожидание, чем более она медлит призвать меня на родину, которой я всю жизнь оставался верен — почему я надеюсь пайти в ней сострадание»¹⁰⁹. Как и Данте, мессер Антонио не нашел этого сострадания. Жестокая красавица осталась равнодушной к его мольбам. Он умер в 1415 году на чужбине, так и не увидев своей прекрасной родины.

Биография Антонио Альберти — интереснейшая страница в истории тречентистской культуры. В ней особенно примечательны эти внезапные переходы от экзальтированной религиозности к непамятной жажде власти и мирских благ. Приобщение к гуманистической культуре не помешало мессеру Антонио увлекаться мистическим учением св. Бригитты. Трезвый, волевой политик, он становился в моменты жизненных неудач глубоко верующим человеком. Но стоило только ему вступить на стезю политической борьбы, как он немедля остывал к религии, почти забывая о ее существовании. Его мировоззрение определялось теми же

полярными принципами, как и мировоззрение Петрарки. Но то, что у Петрарки облекалось в форму мучительной борьбы, освещенной ярким светом самоанализа, то у Антонио Альберти принимало характер импульсивных бросков из стороны в сторону, без достаточно глубокого осознания их причин.

Среди флорентинских гуманистов позднего треченто наиболее крупными были Салутати и Никколо Никколи, чья жизнь захватила и первую треть XV века. Колуччо Салутати (1331—1406)¹¹⁰ мы уже упоминали в числе гостей виллы Альберти. Он был одним из первых гуманистов, сделавших блестящую политическую карьеру. Изучив право в Болонье, Салутати получил в Авиньоне должность папского секретаря. С 1375 года он стал канцлером Флорентинской республики. Убежденный республиканец (его перу принадлежит полемический трактат «О тиране»), он отличался деятельным характером, был строг к себе и любезен с другими. Со своими десятью сыновьями он напоминал древнего римлянина. Страстный поклонник античной литературы, Салутати прилежно разыскивал рукописи классиков, причем тщательно сличал их, применяя к их изучению только что зародившееся искусство филологической критики. Особенный восторг вызывал у него язык Цицерона, подражать которому он всячески стремился, за что даже заслужил прозвище «обезьяны Цицерона» (*scimmia di Cicerone*). Салутати писал почти исключительно по-латыни, введя первым цicerоновский стиль в дипломатическую переписку. В составленных им дипломатических документах поражает сила и логичность аргументации, чисто классический пафос, ясность и изящество оборотов. Недаром Галеаццо Висконти утверждал, что одно письмо Салутати приносило ему больше вреда, чем тысяча флорентинских всадников. Но как ни был предан Салутати античным классикам, он никогда не отрекался ради них от великих итальянских писателей — от Данте, Петрарки и Боккаччо. И это составляет крайне симпатичную его черту, выгодно отличающую его от позднейших гуманистов.

В мировоззрении Салутати мирно уживается старая религиозность с новым гуманистическим отношением к жизни. Не будучи сильным философским умом, он неизменно шел путем компромиссов, всячески стремясь примирить веру своих отцов с гуманистическими запросами дня. И это ему удавалось без всякого труда. Как будто он даже и не задумывался над этими противоречиями. Горячие гвельфские симпатии не мешали ему писать папе, что «свободу церкви надлежит соблюдать так, чтобы от того не потерпела естественная свобода народов»¹¹¹. Глубокое благочестие, столь ярко сквозящее в каждой строке его сочинения «*De fato et fortuna*», не пренебрежало его не менее сильным античным увлечениям. И если в трактате «*De seculo et religione*» он отстаивал самые аскетические положения средневековой религиозности, то одновременно он пришел к убеждению, что свободная человеческая воля есть главный источник доблести и что человек является не только существом благородным и совершенным, но даже близким к ангелам.

Несмотря на компромиссность своих воззрений, Салутати оказал немалое влияние на своих современников. Он ставил себе целью широко распространить

гуманистические идеи в флорентинском обществе. Всех, кто желал отдаться научным занятиям, он брал под свою защиту, своими письмами он старался внушить любовь к науке. Чтобы упрочить во Флоренции античную традицию, Салутати пригласил в 1396 году грека Мануила Хризолора, который преподавал в университете четыре года. Все эти заботы Салутати о просвещении дали Поджо право называть его «общим отцом ученых».

Другой выдающийся флорентинский гуманист Никколо Никколи (ок. 1364—1437)¹¹² уже вплотную подводит нас ко временам Козимо Медичи. В его характере и мировоззрении есть много такого, что сближает его со следующим поколением гуманистов. Он стоит на рубеже двух эпох — треченто и кваттроченто. Будучи выходцем из купеческой среды, Никколо обладал большим состоянием, которое он целиком растратил на приобретение книг. Страстный библиоман, он неустанно охотился за латинскими и греческими рукописями. Под конец жизни он превратил свой дом в настоящий музей; здесь можно было найти до 800 манускриптов, сотни античных надписей, ваз, медалей, монет, даже несколько античных статуй. Эта коллекционерская деятельность Никколо Никколи уподобляла его в глазах современников Птолемею Филадельфу¹¹³. Не довольствуясь приобретением старых рукописей, он держал у себя в доме еще несколько переписчиков, которые копировали интересующие его манускрипты. Если бы не материальная поддержка Козимо Медичи, Никколо Никколи полностью обанкротился бы. Умирая, он попросил своего покровителя, чтобы тот сделал общедоступными его книжные сокровища. Последние были перенесены в монастырь Сан Марко. Так была основана первая публичная библиотека в Европе.

Никколо Никколи не был творчески продуктивной натурой. От него дошел лишь один небольшой трактат о латинской орфографии. Зато он обладал редкой способностью пробуждать научные интересы в других людях. Недаром Бруни писал ему: «Всякий раз, когда я получаю от тебя письмо, меня снова все более влечет к ученым занятиям»¹¹⁴. В доме Никколи часто собирались молодые люди для бесед и работы. Он охотно давал им свои книги и от души радовался, когда мог чем-нибудь помочь своим друзьям. Библиограф, каллиграф, нумизмат, грамматик, он готов был снабдить любого справками из области античной литературы и филологии. Его особое внимание привлекали творения Платона, которые намеревался перевести Бруни. Сам Никколи ограничивался, по-видимому, одними беседами. Но последние были настолько содержательны, что открывали перед его друзьями совершенно новые перспективы. Именно в этих беседах, частично записанных Бруни и Поджо, особенно рельефно выступает его мировоззрение.

Несмотря на свое порою рабское преклонение перед античностью, Никколи с большим уважением относился к Данте, Петрарке и Боккаччо, рассматривая их как зачинателей гуманистического движения. Законченный индивидуалист, он отрицал все, что в какой-либо мере могло стеснить свободное развитие человека. Он признавал одни лишь естественные законы, придуманное же и кодифицированное людьми право не имело для него никакого значения. Он утверждал, что

законы удерживают в повиновении только слабых, влиятельные же люди им все равно не подчиняются. Законы вредны, поскольку они идут вразрез с индивидуальными запросами личности. Расцвет науки и искусства возможен при одном условии — если личность не будет ограничена никакими нормами. На путях этого анархического индивидуализма Никколи пришел к тому, что стал даже отрицать государственную службу, слишком связывавшую человека. Враг всяких сословных привилегий, он являлся принципиальным противником родовой знати. С его точки зрения, благородными могли называться лишь добродетельные, под добродетелью же он подразумевал личную доблесть (*virtù*). Королей и пап он считал людьми, лишенными добродетели и рассудительности. В удалении от государственных дел, в мирной жизни среди научных занятий усматривал Никколи идеал человеческого существования.

Мировоззрение Никколо Никколи отличается гораздо большим радикализмом, нежели мировоззрение его предшественников. По всему своему существу оно глубоко антиклерикально. Оно направлено против средневекового сословного строя, против средневекового церковного догматизма, средневековой морали и средневекового культа смирения. И все это не помешало Никколо Никколи остаться верующим человеком. В его доме стоял алтарь, за которым его друг Траверсари ежедневно служил мессу, а умирал он со всеми подобающими католику церемониями, которые должны были обеспечить его душе место в раю.

Слепо преклоняясь перед античными авторитетами, Никколи крайне нетерпимо относился к своим современникам. И это составляет самое уязвимое место его мировоззрения, которое характеризуется ярко выраженным ретроспективизмом. Нередко взгляды Никколи складывались под воздействием классических образцов, а не того реального окружения, в условиях которого ему приходилось работать. Он все сильнее отрывался от политической жизни своего родного города, замыкаясь в кругу узко личных интересов. Гражданственные идеалы перестали его увлекать. Он не только относился к ним равнодушно, но готов был ими пожертвовать ради спокойствия того мирного существования, которое обеспечивало бы ему досуг для научных занятий. Этот политический индифферентизм принял у позднейших гуманистов форму полнейшего равнодушия к общественным делам, что привело в XVI веке к кризису всего итальянского гуманизма, постепенно утратившего связь с народными корнями.

Есть в Никколо Никколи одна черта, которая является совершенно новой для его времени. Он первым целиком проникся эстетическими идеалами античности, настолько заполнившими его сознание, что они сделались действенным фактором даже в его каждодневной жизни. Для Петрарки и Боккаччо интерес к античности почти исчерпывался интересом к античной литературе и философии¹¹⁵. Для Никколо Никколи величайшей ценностью была не только античная литература, но и античное искусство. Недаром он так бережно собирал его остатки — все эти медали, камеи, вазы, статуи. Но он не только собирал их; он воспитал на них свой художественный вкус, они обострили его понимание античных форм, они помогли ему почувствовать очарование классики. Это было уже чем-то новым даже на фоне флорентинской куль-

туры. От Никколо Никколи идет прямая линия к Брунеллески и Донателло. Он подготовил им почву, создав ту атмосферу преклонения перед античностью, которой они дышали в свои юные годы, те годы, когда сформировывалась их творческая индивидуальность. Бесконечной привлекательностью должен был обладать в их глазах Никколо Никколи, всем своим обликом походивший на древнего римлянина. По словам Веспасиано, Никколи носил длинное, ниспадавшее до пят розовое одеяние; отличаясь щепетильной любовью к чистоте, он всегда требовал, чтобы стол был накрыт белоснежной скатертью; он ел и пил из античных чаш; его кубок был сделан из хрусталя. И настолько он казался прекрасным своим современникам, что простодушный Веспасиано, не будучи в силах сдержать наивного восторга, восклицает: «Просто любо было смотреть, как он сидит за столом, такой античный» («A vederlo a tavola, così antico come era, era una gentilezza») ¹¹⁶.

Яркая, самобытная личность Никколо Никколи знаменует сильнейшее укрепление позиций гуманизма. Вместе с ним вкус к античности начал проникать в быт, а это означало, что был близок час художественной реформы Брунеллески. Пропаганда новых гуманистических идей в немалой степени содействовали и так называемые странствующие наставники. Это были переходившие из города в город учителя, преподававшие в школах либо в университетах. Одному из них — Джованни ди Якопо Мальпагини (ок. 1346—1417) — суждено было сыграть большую роль в истории флорентинского гуманизма. Прибыв во Флоренцию в 1394 году, он начал здесь читать лекции, комментируя Данте и римских писателей. Кроме того, он преподавал классическое красноречие. Успех его был огромный. Вокруг его кафедры постоянно собиралась жаждущая знаний толпа, которую он зажигал своим словом. Среди его учеников числились наиболее блестящие представители гуманистического движения — Бруни, Палла Строцци, Роберто деи Росси, Марсуппини, Траверсари, Поджо, Верджерио, Гварино, Витторино да Фельтре. Как и другие странствующие наставники, Мальпагини выступал пропагандистом новой светской науки, уже не зависевшей от церкви и целиком ориентированной на античное наследие, которое рассматривалось как основа всяческого подлинного знания.

Гуманистическое движение, пустившее во Флоренции глубокие корни к концу XIV — началу XV века, породило резкую оппозицию. Последняя вышла не только из консервативных кругов, слепо державшихся за старое, но и из среды демократически настроенных патриотов, инстинктивно улавливавших постепенный отрыв гуманистического движения от народных основ культуры треченто. Эти люди прекрасно видели слабые стороны гуманизма, и они не преминули указать на них в ряде полемических инвектив, дающих богатейший материал для характеристики идейной борьбы в последние годы XIV — первые годы XV века.

Время между восстанием чомпи (1378) и установлением принципата Козимо Медичи (1434) было эпохой быстрых успехов гуманизма. Но никогда не следует упускать из виду, как на это правильно обратил внимание ряд исследователей,

что это была эпоха и существенных утрат¹¹⁷. Гуманизм принес с собой новое мировоззрение. Он распатал старую мораль, противопоставил церковной культуре светскую и провозгласил величайшую ценность человека. Он пробудил интерес к природе и знанию и возвратил человечеству античную культуру, очистив ее от многочисленных средневековых напластований. Все это — его бесспорные заслуги. Но он задержал развитие итальянского языка, только что получившего права гражданства; этот великолепный итальянский язык Данте, Боккаччо, Петрарки, Саккетти был вытеснен латинским языком, сложившимся на некритическом изучении римской прозы и поэзии. Гуманизм также пресек линию развития национальной литературы; вместо всем доступных литературных жанров он стал культивировать придворную поэзию и платоническую философию — продукт отвлеченного философствования избранных умов, сознательно сторонившихся народа, на который они начинали смотреть сверху вниз. Он способствовал вытеснению демократических идеалов коммуны монархическими, а вместе с тем и падению гражданственных интересов, уступавших место все большему равнодушию к политическим судьбам Италии; оторвавшись от коллектива коммуны, гуманисты становились верными прислужниками богатых меценатов, как правило, являвшихся видными политическими фигурами, которые утверждали принципат на обломках коммунальных вольностей. Наконец, гуманизм привел в литературе к настолько слепому подражанию античным образцам, что он сковал свободное развитие мысли, подчинив ее общепринятым классическим канонам. Все эти слабые стороны итальянского гуманизма не могли ускользнуть от внимания его противников, и они дали волю своему чувству негодования в ряде полемических сочинений, содержащих острые карикатуры на гуманистов.

Среди флорентинских гуманистов конца XIV века далеко не все заслуживали нападок. Например, Колуччо Салутати, несмотря на свое преклонение перед древностью, сознательно не порывал с национальными итальянскими традициями. Принимая деятельное участие в политической жизни своего родного города, он относился с величайшим уважением к его культуре и к великим писателям XIV века. Но существовал и иной тип гуманиста, который получал все большее распространение и который особенно раздражал флорентинских граждан. Это был тип чванливого, самоуверенного филистера, смотревшего с величайшим презрением на всю современную ему жизнь, не признававшего ничего положительного в литературе треченто, рабски преклонявшегося перед античными авторитетами, сознательно замкнувшегося в кругу узко личных интересов. Зачатки всего этого можно найти уже у Никколо Никколи, но у него они умеряются рядом здоровых тенденций. Зато у таких гуманистов, как Антонио Лоски и его соратники, увлечение древностью принимало настолько односторонний и узкий характер, что становилось предметом яростных нападок не только со стороны явно консервативных людей, но и со стороны таких группировок, которые никак нельзя заподозрить в слепой приверженности старине.

Уже в стихах Франческо Ландини¹¹⁸, участника бесед на вилле Альберти, мы находим острую карикатуру на такого чванливого гуманиста, беспрерывно

цитирующего тысячи авторов, имена которых известны лишь ему одному. Речь его перегружена варваризмами и солесизмами, длинные слоги обратились в короткие, а короткие в длинные, имена среднего рода приходят в ужас, соприкасаясь с прилагательными женского рода, глаголы находятся в недоумении, сочетаться ли им с винительным падежом или нет. «Нахальный неуч» все и всех порицает, но сам хромает даже в грамматике. Ландини злорадно глумится над ним, однако он мечет свои стрелы не во имя победы новых идей, а для того, чтобы отстоять старое схоластическое мировоззрение, ревностным поборником которого он выступает в своем стихотворении. Именно на это мировоззрение обрушивается Никколо Никколи, чьи беседы с Колуччо Салутати на пасхе 1401 года были записаны Леонардо Бруни ¹¹⁹. Никколи клеймит «философов» (т. е. схоластов), основывающих все свои мнения на авторитете Аристотеля. Но этот Аристотель не является подлинным Аристотелем, а настолько искаженным арабами, что если бы ему показали те книги, которые обычно выдают за его сочинения, то «он в такой же мере не признал бы их своими, в какой не признали обращенного в оленя Актеона его же собаки». Никколи не ограничивается нападками на схоластов, он порицает также Данте, Петрарку и Боккаччо. Для него они люди средних веков, поборники той схоластической науки, которую следует отместить, как никому не нужную вещь. Их язык несовершенен, их знание древности недостаточно. О письмах Данте Никколи отзывается с величайшим презрением: «Боже мой, да теперь не найти такого неуча, который не постыдился бы написать так дрянно. Вот почему, Колуччо, я отделяю этого поэта от сонма литераторов, предоставляя его булочникам, шорникам и подобному люду. Он и писал так, как будто хотел быть им понятен». Не с большим уважением высказывается Никколи о Петрарке и Боккаччо, которых всячески стремится оправдать Колуччо. На другой день Никколи целиком отказывается от своей резко отрицательной оценки трех великих писателей XIV века, утверждая, что все его нападки были притворными. В новой беседе он отдает им должную дань и у нас не остается никаких сомнений в искренности его слов ¹²⁰. Однако если Никколо Никколи оставался поклонником Данте, Петрарки и Боккаччо, то эта его точка зрения разделялась, по-видимому, далеко не всеми гуманистами. И уже один тот факт, что он мог отозваться, хотя бы в шутку, столь презрительно о корифеях итальянской литературы треченто, ясно говорит нам о распространенности подобных мнений в гуманистической среде. Недаром Колуччо принял за чистую монету враждебные выходки Никколи: ему хорошо было знакомо это направление. Он сам заклеил его в инвективе против Антонио Лоски, упоминаемой в эпитафии Колуччо как один из его самых блестящих литературных подвигов ¹²¹.

Оппозиция против крайних увлечений гуманистов конца XIV века выступает особенно четко в двух инвективах Чино ди мессер Франческо Ринуччини (ок. 1350—1407), одна из которых направлена против того же Лоски ¹²². Здесь бичуется нахальный ритор, позволивший себе хулить Флоренцию и клеветать на «Данте, мессера Франческо Петрарку и мессера Джованни Боккаччо». «Воспламененный священным негодованием», Ринуччини готов бежать из «прекрасной Италии»,

Есть столько раздражают его «пустые и глупые рассуждения толпы болтунов, которые для того, чтобы прослыть в народе учеными, кричат на площадях, сколько двогласных было в употреблении у древних и почему теперь употребляются только две; или какая грамматика лучше, времен ли комика Теренция, или выработанная героническим поэтом Вергилием, и какие стопы встречаются в древнем стихе, и почему не строят теперь анапеста из четырех коротких слогов». Эти назальные болтуны отзываются о поэтических рассказах как о «бабьих баснях и детских сказках», они утверждают, что Боккаччо не знал по-латыни, они смеются над Петраркой, «находя его «De viris illustribus» не чем иным, как самой постной компиляцией». «Поэтов они называют сочинителями басен, увлекающими юношей своими вычурностями и соблазнительными рассказами, и громкогласно рассуждают на площади, при народе, кто более великий поэт — Гомер или Вергилий; а чтобы прослыть учеными в глазах толпы, объявляют, что славный и почтенный поэт Данте Алигьери не более как стихоплет для сапожников». Они презирают народный язык, они предпочитают Платона Аристотелю, они всячески попирают традиционную мораль. «В философии семейной жизни они ничего не смыслят, но, пренебрегая святостью брака, живут беспорядочно, не заботясь о том, что такое отеческая гордость, какая благодать — дети». «В политике они не знают, какой способ правления лучше, одного ли лица или многих, большого или малого числа избранных; они избегают труда, утверждая, что кто служит общине, никому не служит, и таким образом, не помогают республике советами и не защищают ее оружием, позабывая, что чем известное благо общее и распространенное, тем оно божественнее. О божественной философии говорят, что Варрон написал много книг о поклонении языческим богам, слогом очень изящным, и хвалят его безмерно, тайне предпочитая учителям нашей католической религии. Они даже осмеливаются говорить, что те боги более истинные, чем наш, и не помнят чудес наших святых». Конечно, в этих излияниях Ринуччини много такого, что было продиктовано его консервативными убеждениями и что находит объяснение в его боязни всяких новшеств. Ринуччини несомненно был традиционалистом, стоявшим на страже «добрых старых прав». Но как человек чуткий и умный, он сумел прекрасно уловить недостатки повой «классической» партии. С большой объективностью указал он на падение гражданского духа в гуманистической среде, на ее отрыв от народных корней, на ее непонимание национальной литературы, на ее политическую беспринципность. Это был голос убежденного республиканца, чужавшего приближение принцепата и гибель коммунального строя.

Против «классической» партии выступил и живший в конце XIV — первой четверти XV века нотариус Доменико да Прато¹²³. В посвящении другу сборника своих стихотворений он громит «вредную секту» ученых антиквариев, которой недостает глубокой мудрости и дара творчества. «Новые узурпаторы науки» позволяют себе презрительно отзываться о стихотворениях Петрарки, утверждая, что этим «поскребушкам» «место под лавкой». «А иные из них говорят, что книгу Данте надо отдать лавочникам — отпускать товар, или в харчевню — завертывать

соленую рыбу; все это потому, что он писал на народном языке. О великая слава итальянской речи! А ведь тот язык, которым писал Данте, более подлинный и достойный похвалы, чем греческий и латинский, какими они владеют». «Какое дело поэзии, философии и теологии до стольких языков, до щеголянья годами и названиями империй и царств и подобным хламом, годным разве для хроник? Но тщеславные болтуны на этом не останавливаются: не только Данте, но и всех, в последнее время прославившихся в красноречии, они отменяют: только у них и есть наука... Что же они сделали такое, чтобы свысока смотреть на Данте, мессера Франческо Петрарку, мессера Джованни Боккаччо, мессера Колуччо и других?». Откуда такое самомнение у этих нахалов? «Они много говорят о себе, но где же их произведения? Покажите их нам, не все же им одним быть судьями и над собой и над другими. Что до меня касается, я еще не видел ни одного их творения, ни исторического, ни философского, ни поэтического. Кто-нибудь из них ответит мне презрительно: «Ты, стало быть, не читал моих латинских переводов Аристотеля и Плутарха?». Я ему теперь же скажу, что видел некоторые из них и читал; я очень рад, что он знает по-гречески и по-латыни, но не могу же я считать его автором чужих сочинений: переводы не принесут ему этой славы, хотя они и носят его имя. Слава остается за сочинителями, а не за переводчиками; так было по крайней мере прежде: те, что в старое время перевели нам столько дивных творений, которые мы и теперь еще читаем, оставляли за ними имена их авторов, обыкновенно не называя себя». После этого полного яда намек на переводчика Аристотеля и Плутарха Леонардо Бруни, Доменико да Прато дает тонкую карикатуру на мелочного ученого педанта, вероятно имея в виду Никколо Никколи: «Другой скажет: «Я лучший знаток книг». Да, отвечу я, знаток переплетов; но это понимает любой педель или переплетчик. Все искусство подобного хулителя состоит в том, чтоб отличить красивое старое письмо, которое он не ставит ни во что, если оно не старинное, если в нем не соблюдено двоегласие; иначе он на книгу и смотреть не станет, а целый день способен гоняться за какою-нибудь этимологией или двоегласной». Доменико да Прато подобно Ринуччини зло высмеивает слабые стороны «классической» партии — ее ретроспективизм, ее малую, по сравнению с великими писателями треченто, творческую продуктивность, ее непомерную кичливость. В начале XV века дело уже дошло до того, что даже Колуччо не удовлетворял молодое поколение гуманистов, которому он казался слишком архаичным. Такое отношение к Колуччо не могло не возмутить его последователей, и они дали волю своему гневу в полемических сочинениях, полных задора и злой иронии. Далеко не все следует относить в этих сочинениях за счет ретроградности их авторов. Нельзя упускать из виду, что и Ринуччини, и Доменико да Прато были сами причастны к гуманистическому движению. Но они не разделяли всех его крайностей. Будучи преисполненными чувством гордости за великое прошлое итальянской культуры, особенно же культуры Флоренции, они не хотели столь же радикально порывать с тречентистским наследием, как этого добивались некоторые молодые гуманисты. И на этой почве разгорелась горячая полемика, в которой обе стороны часто бросали друг другу незаслуженные обвинения.

К концу XIV века гуманизм стал уже вполне оформившимся движением, имевшим и своих врагов, и своих приверженцев, причем последние разделялись на две партии — более радикальную и менее радикальную. Первая, порою слепо подражающая античным образцам, стремилась ниспровергнуть все тречентистские авторитеты, с которыми она не желала иметь ничего общего; вторая хотела развить гуманистическую доктрину на основе достижений своих предшественников, которых она рассматривала как творцов нового итальянского языка и великой национальной литературы. В дальнейшем победила первая партия. И хотя она в значительной мере смягчила свои взгляды под влиянием второй партии, тем не менее ее победа привела в конечном итоге к вытеснению в литературе итальянского языка латинским и к усилению того подражательного духа, который немало повредил гуманизму XV века.

II

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ И ИСКУССТВО ТРЕЧЕНТО

Если от литературы треченто перейти прямо к искусству этого времени, то сразу же становится очевидным, что здесь наблюдается иная картина. Искусство треченто было лишь в слабой степени затронуто гуманистическим движением, в нем господствует готика, расцветшая особенно пышным цветом на итальянской почве к концу XIV — началу XV века. Поэтому среди художников треченто не существует резко враждебных партий, хотя порою между ними и намечаются существенные расхождения. В целом все они занимают более или менее одни позиции. Горячие споры между художниками начнутся позднее — лишь со второго — третьего десятилетия XV века, когда приобщение части из них к гуманистическому движению приведет к образованию ряда группировок. Одни, как Брунеллески и Мазаччо, будут усматривать в полном освобождении от тречентистских традиций залог к созданию нового реалистического стиля, другие, как Гиберти и Кверча, попытаются сочетать элементы этого стиля с элементами готики, третьи, наконец, станут судорожно цепляться, подобно Монако и Джованни дель Понте, за наследие своих отцов.

В XIV веке не только литература обогнала пластические искусства, но и теория искусства опередила архитектуру, скульптуру и живопись. В то время как последние не выдвинули ничего принципиально нового по сравнению с тем, что дала эпоха Проторенессанса, теория искусства треченто разработала ряд таких положений, которые во многом предвосхитили художественную практику кваттроченто. В этом отношении мы наблюдаем обратную к XIII веку картину: тогда искусство развивалось быстрее теории, остававшейся еще связанной идеалистическими доктринами средневековья; теперь теория, наоборот, опережает искусство, скованное готическими традициями. Эстетические воззрения Петрарки, Филиппо Виллани и Ченнино Ченнини лучшее тому доказательство.

Если теория искусства дученто еще не обособилась от теологических предпосылок, то теория искусства XIV века обнаруживает тенденцию к утверждению самостоятельного значения искусства¹²⁴. В этом их коренное отличие. Все те моральные и богословские идеи, которые определяли эстетические взгляды Бона-

вентуры, Фомы Аквинского и Данте, отступают теперь на второй план. Искусство начинает завоевывать самостоятельное место в сфере человеческих чувств и мыслей. Для его понимания требуются особые знания, его оценка должна основываться на ему одному присущих критериях, его успешное развитие обусловлено наличием сильных индивидуальностей, обладающих богатой творческой фантазией. Эти и подобные им мысли впервые всплывают в теории искусства треченто. Они способствуют преодолению традиционной теологической точки зрения, приравнивавшей творческий акт к божественному наитию.

Как об этом свидетельствует известное письмо Петрарки от апреля 1341 года («*Epistolae de rebus familiaribus*», VI, 2), написанное под свежим впечатлением от посещения римских руин, знаменитый писатель задумал написать специальный трактат, посвященный искусствам. В этом трактате он собирался осветить их происхождение и принципы, а также поговорить об отдельных мастерах. Задуманный трактат остался неосуществленным. Тем не менее разбросанные в различных сочинениях Петрарки замечания об искусстве дают нам известный материал для характеристики его эстетических взглядов¹²⁵. Подходя к художественным произведениям, Петрарка не чужд был морализирующих тенденций¹²⁶. Он прекрасно учитывал, какое большое значение имеет личность мастера. Он понимал, что искусство не может быть отнесено к категории «механических искусств» (*artes mechanicae*), что для правильного восприятия искусства необходима соответствующая подготовка¹²⁷. Если уже Ристоро д'Ареццо¹²⁸ говорил в 1282 году о «знатоках», восторгающихся античными скульптурами, то Петрарка, подобно Боккаччо¹²⁹, четко отделял людей непонимающих, т. е. «дилетантов», от людей с развитым вкусом, умеющих разбираться во всех художественных тонкостях¹³⁰. Тем самым он отказывался от традиционного символического истолкования искусства, выдвинув необходимость такого эстетического суждения, которое основывалось бы на качествах, непосредственно присущих анализируемому памятнику.

Гораздо более целостную систему эстетических взглядов мы находим в сочинении Филиппо Виллани «*De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosissimis civibus*» («О происхождении флорентинского государства и его знаменитых гражданах»), написанном около 1404 года. Здесь впервые отводится специальная глава жизнеописаниям прославленных флорентинских художников, которые занимают равноправное место с политическими деятелями, учеными, теологами и поэтами. Это означало для своего времени целую революцию, так как было равносильно признанию за искусством самостоятельного значения. И действительно, Филиппо Виллани рассматривает художников как ничем не уступающих мастерам «свободных искусств» (*artes liberales*). Он даже готов отдать им предпочтение, поскольку ученым достаточно для успешной работы одного лишь прилежания и начитанности, художникам же требуется талант и память. Такая постановка вопроса логически приводила к утверждению ценности искусства, обычно отождествляемого средневековыми писателями с ремеслом. Искусство приобретало одинаковый с наукой вес, причем отмечалось и его своеобразие: кто не имеет особого

художественного дара и высоко развитой памяти, тот не может быть, по мнению Филиппо Виллани, хорошим художником.

Высшую цель искусства Филиппо Виллани усматривал в создании таких образов, которые производили бы живое впечатление. Зрителю должно было казаться, как будто изображаемые живописцем фигуры действительно разговаривают, смеются, плачут. При подобной постановке вопроса задачи нового реалистического искусства формулировались еще крайне наивно, но в основном правильно. Это был своеобразный манифест реализма, порывавший с метафизическими основами средневековой эстетики и указывавший уже на определенное влияние нового гуманистического мировоззрения. Последнее определило также оценку Виллани деятельности Джотто: по мнению Виллани, главным ее стимулом была не жажда денег, а благородная жажда славы.

Есть еще один момент, который следует отметить в рассуждениях Виллани об искусстве. У него уже появляется мысль о необратимости художественного процесса, который развивается от низшего к высшему. Сначала в Италии работали греки, потом пришел Чимабуе, преодолевший старую скованность, затем выступил Джотто, поднявший живопись на еще более высокую ступень. В основе этих взглядов лежит идея прогресса. И эту идею Виллани сформулировал в применении к истории итальянского искусства одним из первых.

Весьма также интересны те теоретические положения, которые выдвигает в своей «Книге об искусстве» флорентинский живописец Ченнино Ченнини¹²¹. Ученик Аньоло Гадди, он был эпигоном джоттовской традиции. В его трактате, написанном около 1390 года, наряду с чисто ремесленными наставлениями встречаются и весьма свежие мысли, ясно свидетельствующие о том, что к концу XIV века новые идеи, претворенные в живое искусство лишь двадцать-тридцать лет спустя, уже носились в воздухе. Если для Теофила, этого наиболее типичного представителя средневековой теории искусства, задача обучения художника сводилась к тому, чтобы выработать из него мастера, который был бы способен хорошо разукрасить храм господний, то для Ченнино Ченнини эта задача сводилась уже к решению чисто художественной проблемы — проблемы художественного воспитания. Это позволило Ченнини обогатить и индивидуализировать предмет его исследования. Не исключена возможность, что он знал из вторых рук некоторые высказывания об искусстве Горация, Квинтилиана и Витрувия. В таком случае античная теория помогла ему расширить рамки его собственной доктрины, в которой поражает разнообразие интересов: он в одинаковой мере уделяет внимание отношению между наукой и искусством, искусством и природой, учителем и учеником; он отдает должное творческой фантазии и высоко ценит индивидуальный стиль; он предостерегает от опасности эклектизма, говорит о любви к искусству и о душевной тонкости, как неотъемлемых чертах подлинного художника; он уточняет роль и значение рисунка, светотеневой моделировки, колорита, осознает трудности гармонического объединения красок.

Идя по стопам своих предшественников, Ченнини еще не решается поставить знак равенства между наукой и искусством. Последнее занимает второе место

(рядом с поэзией). Ченнини готов был бы его приравнять к старому «механическому искусству» (*ars mechanica*), если бы художника не отличало от ремесленника одно чрезвычайно важное свойство — фантазия. Он может, по своему усмотрению, изобразить либо стоящую, либо сидящую фигуру, он может, прибегнув к фантазии, скомпановать получеловека-полулошадь (гл. I). Эта свобода творческой фантазии всячески подчеркивается Ченнини. Для него искусство живописи является не чем иным, как сочетанием фантазии с опытной рукой. Воображение позволяет художнику запечатлеть вещи, никогда им не виденные. Оно же дает ему возможность запечатлеть их так, чтобы они казались реально существующими («и это есть искусство, которое называется живописью; ей подобает обладать фантазией и находить посредством действия рук вещи не виденные..., и закреплять их рукою, показывая то, чего нет», гл. I). Художник должен прибегать к воображению, но его воображение не должно отрываться от действительности. При такой формулировке целиком сохранялась связь художественного образа с эмпирической реальностью, которой он не противостоял, но которую он как бы увенчивал.

Новым в книге Ченнини, по сравнению со средневековыми трактатами, является призыв ориентироваться на природу. «Заметь, что наиболее совершенный вожатый, какого ты только можешь себе выбрать, лучший руль и триумфальные врата искусства — это рисование с натуры (*ritrarre di naturale*). Оно важнее всех других образцов; доверяйся ему [т. е. рисованию], всегда с горячим сердцем, особенно когда начнешь приобретать известный навык в рисунке» (гл. XXVIII), «Если ты хочешь изобразить горы хорошим способом и чтобы они казались естественными, то возьми большие камни, грубые и неотесанные, и рисуй их с натуры, придавая им светотень, как позволяют условия» (гл. LXXXVIII). Это «*ritrarre di naturale*» уже целиком превосходит теорию искусства кваттроченто с ее ярко выраженной реалистической направленностью. Однако Ченнини не решается резко порвать со старой цеховой системой обучения. Поэтому он рекомендует юному художнику: «поступай под руководство учителя для учения как можно раньше и расставайся с ним как можно позже» (гл. III). Он советует также «следовать образцам, чтобы идти дальше по пути к познанию». Эти образцы — работы знаменитых мастеров; лучшие из них необходимо копировать и тщательно изучать. Но при этом не надо утрачивать своей индивидуальности и впадать в эклектизм: «если ты станешь копировать сегодня одного, а завтра другого мастера, ты не усвоишь себе манеры ни того, ни другого, и сделаешься только причудливым мечтателем (*fantastichetto*), поскольку влечения к этим различным манерам окончательно собьют тебя с толку» (гл. XXVII). Эти слова особенно примечательны. Они были написаны в годы засилья эклектики, в годы, когда в флорентинской живописи господствовали штампы, заслонявшие от глаз художников природу и растворявшие их индивидуальность в общепринятых приемах и формулах. Именно против этих обезличивающих тенденций выступал Ченнини, когда он требовал, чтобы каждый живописец, хоть немного одаренный фантазией, выработал себе свою «собственную манеру» (гл. XXVII).

Среди художников Ченнини более всего ценил тех, кто отдавался искусству не из-за страсти к деньгам, а по врожденной склонности. Он говорит о любви к искусству и о душевном благородстве как о явлениях, достойных особой похвалы (гл. II). «Знай, что живопись на доске действительно дело благородного человека; ею можно заниматься и в бархатных одеждах» (гл. CXLV). Такое высокое представление о профессии живописца является уже чем-то новым на фоне культуры XIV века, когда имя художника неизменно еще отождествлялось с именем ремесленника. Здесь Ченнини перекликается с гуманистами, отрицавшими всякие словесные перегородки, которые растворялись для них в новом понятии — в понятии личной доблести (*virtù*).

Трактат Ченнино Ченнини изобилует специальными терминами, получившими вполне конкретное содержание. Последнее было установлено в стенах художественных мастерских, где эти термины вошли в повседневный обиход. К ним охотно прибегали при обмене опытом, они сделались достоянием самых широких кругов художников. Большинство из этих терминов перешло в теорию искусства кваттроченто, настолько они были жизненны. Ченнини пользуется ими с необычайной свободой и непосредственностью, из чего можно заключить, что они имели большое распространение. А это, в свою очередь, доказывает, что теоретическая мысль уже активно подытоживала достижения тречентистских мастеров. И не только подытоживала, но и обобщала, сплошь и рядом забегая вперед и намечая пути для дальнейшего развития.

Крайне характерно, что Ченнини, как истый выученик флорентинцев, первое место отводит рисунку и лишь второе — колориту. «В основе искусства и связанных с ним ремесл лежат рисунок и колорит» (гл. IV). Такая постановка вопроса принципиально отличается от той, которую мы находим у Теофила в его «*Schedula diversarum artium*». Здесь основой искусства живописи провозглашается композиция красок и их закономерное сочетание (пролог к первой книге). Для средневекового человека, каким являлся Теофил, иначе и не могло быть. В его глазах каждая краска обладала символическим смыслом, и поэтому именно краске уделяет он главное свое внимание. Для Ченнини, интересующегося реалистическим отображением действительности, особое значение имеет рисунок, конструирующий форму. Он рекомендует как можно больше рисовать пером; тогда легко будет настолько набить себе руку, что не представит никакого труда рисовать по памяти (гл. XIII). Но одного рисунка мало, чтобы создать совершенное изображение. Для этого необходимо использовать светотеневую моделировку, которая придает фигурам и предметам рельеф. Подобно Леонардо, Ченнини особенно дорожит рельефом, позволяющим отобразить трехмерный мир на плоскости. «Прибегай всегда к наиболее сильному свету и стремись его разумно использовать и ему подчиниться, так как в противном случае в твоём произведении не будет рельефа, а следовательно, оно останется простоватой и лишенной всякого мастерства вещью» (гл. IX). Правда, в этом понимании «рельефа» еще очень много условного, но уже одно то обстоятельство, что он говорит о нем так настойчиво, ясно показывает, что для него это был весьма важный художественный фактор.

Как все тречентисты, Ченнини любит краски. Он относится к ним несколько равнодушно. Для него краска является драгоценным сгустком, подобным смальте. Его любимая краска — синий ультрамарин, «краска благородная, прекраснейшая и совершеннейшая из всех красок, которой нельзя нахвалиться» (гл. LXII). «От этой краски и золота (украшающего любую работу в нашем искусстве) всякая живопись на стене или на доске приобретает блеск» (гл. LXII). Ченнини восторгается легкими орнаментами на золотых фонах, которые как бы «мерцают на золоте». Он советует богато украшать нимбы, прибегая к зернению и «пунктиру мелким штампом» (гл. CXL). В его вкусах много такого, что роднит его с тречентистами. И самое интересное, как эти традиционные вкусы мирно уживаются у него с такими теоретическими положениями, которые уже открывают новую эпоху в искусстве.

Первым, после античности, вводит Ченнини в свой трактат главу о пропорциях. Последняя основывается на высказываниях Витрувия, которые были известны средневековым писателям. Лицо Ченнини делит на три части, беря за исходную величину нос; человек имеет в длину восемь лиц; высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках, благодаря чему его фигура может быть легко вписана в круг (гл. LXX). Интерес к пропорциям свидетельствует о поисках определенной закономерности в построении человеческой фигуры. Лишь эпоха кваттроченто разовьет эти мысли, подведя под них солидный научный базис, который еще совершенно отсутствует в трактате Ченнини. Он наивно верит, «что у мужчины с левой стороны одним ребром меньше, чем у женщины», за «основу мужского тела» он принимает «кости», мужчине он рекомендует делать смуглым, а женщину светлой (гл. LXX), он не знает анатомии, ему неведомы законы воздушной перспективы (ср. гл. LXXXV), он обладает еще очень приблизительными познаниями в области линейной перспективы (ср. гл. LXXXVII), которую он строит «на глазок», а не на основе точных правил. Именно это отличает его от чисто ренессансных теоретиков, обычно совмещавших в своем лице художников и ученых. Отличает его от них также полное равнодушие к античности. И все же Ченнини, стоящий на грани двух эпох, подготавливает многими из своих теоретических положений почву для реалистической доктрины кваттроченто, в силу чего его «Книга об искусстве» может смело рассматриваться как пролог к трудам Альберти, Пьеро делла Франческа и Леонардо да Винчи.

В культуре треченто наиболее прогрессивной силой был гуманизм. Ему принадлежало будущее, к нему тяготели все передовые умы эпохи, на него ориентировалось молодое поколение. Именно гуманистическое мировоззрение сделало возможной победу реалистического искусства в XV веке. Оно послужило отправной точкой и для Брунеллески, и для Донателло, и для Мазаччо. Наоборот, художники XIV века остались в стороне от гуманистического движения. За несколькими редкими исключениями, они не проявили к нему почти никакого интереса¹³². Увлеченные готикой, они все дальше отходили от античной традиции, которая играла гораздо большую роль в художественной культуре дученто, чем в тречентистском искусстве. Тесно связанное с церковью, оно было весьма

умело использовано последней для пропаганды идей католицизма, постепенно утрачивавших свою популярность. Не случайно в искусстве XIV века такое значительное место занимает аллегория, это типичнейшее порождение схоластической мысли. Новый светский дух почти не нашел себе доступа в искусство, иначе съенские художники не писали бы в 1335 году: «Милостью божией мы являемся для простых людей, не умеющих читать и писать, глашатаями тех чудесных деяний, которые были совершены во имя и силою святой нашей веры»¹³³.

Как было уже отмечено выше, итальянское искусство XIV века не выдвинуло ни одного гениального художника. Это отразилось на темпе его развития, который резко снижается по сравнению с бурными темпами развития дучентистского искусства. Все реже появляются новые идеи, реалистические искания вытесняются декоративными, утрачивается джоттовский этос, мельчает образ человека, тщательной отделке деталей и орнаменту уделяется непомерно большое внимание. К концу XIV века искусство оказывается скованным формулами своеобразного тречентистского академизма. Вместо изучения природы изучают «образцы», превращающиеся в готовые штампы, которые тяготеют над сознанием мастера. Цехотая система образования, имевшая и свои бесспорные достоинства, в эпоху треченто проявляет себя с самой отрицательной стороны: враждебная всякому смелому новаторству, она искусственно задерживает рост реалистических тенденций, стремясь их растворить в традиционном художественном языке, который многими воспринимался как нечто незыблемое и раз навсегда установленное. Если в XIII столетии великие мастера энергично ниспровергали вековые каноны, то в XIV веке никто не решался действовать столь же смело, полагая, что все основное было уже сделано Джотто и его современниками и что остается лишь шлифовать, а не обновлять их наследие.

Одна из главных тем живописи и скульптуры треченто — это аллегория¹³⁴. Когда художники не изображают аллегорий, они дают обычно символическое истолкование своим образам. Нередко бывает очень трудно провести разграничительную линию между аллегорией и символом, настолько тесно они переплетаются в XIV веке. Но в основе своей они в корне друг от друга отличны. Как тонко отметил Гете¹³⁵, «аллегория претворяет явление в понятие, понятие — в образ, в такой, однако, форме, что образ остается вполне адекватным имеющему четкие пределы понятию, которое он выражает целиком; символ же претворяет явление в идею, идею — в образ, причем идея сохраняет и в образе свою безграничность и недоступность, и если бы даже она была выражена на всех языках, все равно она осталась бы невыраженной». Символическое мышление гораздо глубже аллегорического, так как последнее неизбежно приносит с собой оплощение и обесчелование замысла. Аллегория неотделима от персонификации. В ней есть всегда что-то надуманное, школярское, она обрезает крылья у фантазии художника и зрителя, она прибегает к примитивному языку атрибутов, почти как правило, она страдает от худосочия. Когда символическое мышление клонится к упадку, аллегория получает широчайшее распространение. Это мы наблюдаем в Италии XIV века. И было бы принципиальной ошибкой не видеть разницы между

величественным символизмом Данте и упадочным аллегоризмом его тречентистских эпигонов.

«Если лица «Божественной комедии» представляются нам живыми, полными силы и характера, то потому, что, выйдя из средневековой жизни, с ее верованиями в папство и империю, и легенды католичества и разместясь по ступеням дантовской трилогии, они вместе с тем не вышли из своей жизненной роли: для них история еще продолжается, они верят и ненавидят и любят по-прежнему, — воспоминаниями, надеждами, раскаянием. «Божественная комедия» — это необходимое продолжение итальянских средних веков: их идеальное восполнение, народный суд над лицами и событиями, перед которым сами осужденные могли бы преклониться, потому что он отвечал их страхам и надеждам, поделившимся между Раем, Чистилищем и Адом. Это произведение в полном смысле символическое, как и все самобытно развившееся из народной мифической фантазии, на почве которой оно выросло. Говорить о поэме Данте, усиленно указывая на ее аллегории, мы положительно не можем. Аллегория предполагает нечто исключительно личное, она является, когда самобытность народной фантазии замутилась, единство преданий и поверий подалось перед неорганическими вторжениями и чуждыми культурными струями, которые ведут за собою неизбежный разрыв между поэтом и народом»¹³⁶. С известными поправками эти слова А. Н. Веселовского применимы и к творчеству наиболее выдающихся скульпторов и живописцев дученто. И они абсолютно неприменимы к творчеству тречентистских мастеров, у которых некогда высокий символизм вырождается в пустую игру аллегориями, приобретающими чисто внешний и формальный характер.

Христианская символика имеет иное происхождение, нежели античная. Последняя восходит к народным истокам, она сложилась одновременно с мифологией, ее формирование падает на эпоху возникновения греческого эпоса, лирики и искусства. Этим объясняется ее глубокая органичность и естественность. Христианская символика была создана усилиями ученых, давших сложную и весьма абстрактную интерпретацию библии. Она возникла на обломках античной мифологии, когда последняя находилась уже в состоянии полного распада. Она широко черпала материал из эклектических творений Марциана Капеллы и Пруденция, заимствуя из них обветшалые аллегории, давно утратившие свою свежесть. В дальнейшем христианская символика пополнилась отвлеченными аллегорическими понятиями, перешедшими в нее из философии и теологии. Это в еще большей степени усилило ее школярский характер. Продукт схоластического мышления, она все более отрывалась от народной фантазии. Ее образы приобретали настолько большую абстрактность, что они стали нуждаться в пояснительных надписях и ученых комментариях. На протяжении XIII и особенно XIV века этот схоластический элемент выступает все настойчивее в христианской иконографии, приводя к засилью аллегоризма. Любое понятие стремились персонифицировать, из аллегорических фигур создавали сложные композиции, атрибуты превращались в предметы для жонглирования, ни в какой мере не связанные с существом того образа, который они символизировали; переложенные из рук одной фигуры в руки

другой, они без всякого ущерба для художественного замысла изменяли аллегорический смысл, лишенный глубокого идейного содержания. Такому расцвету аллегорического искусства в немалой степени способствовал формализм средневекового мышления, склонного видеть в каждой вещи символ скрывавшейся за ней идеи.

Для средневекового художника типична необычайная свобода ассоциаций, Он наивно и некритически относился к окружающей его действительности. Его фантазия была лишена всяких сдерживающих начал, он не привык считаться с требованиями единства времени и места¹³⁷. Он настолько твердо верил в реальное существование сверхчувственного мира, что все земные явления ставил с ним в непосредственную связь. Не чувственно воспринимаемый мир казался ему реальным, а тот мир, который открывался его духовному оку в откровении. Постепенно он начал рассматривать любой предмет как лишенный всякого смысла, если только от него не тянулись нити в мир потусторонний. Так подготавливалась почва для средневекового символического мышления. Оно предоставляло широчайший простор для установления самых разнообразных отношений между вещами. Ибо каждая вещь могла быть, со своими различными свойствами, одновременно символом многих других вещей; с другой стороны, и каждое из этих свойств в отдельности способно было обозначать различные вещи; некоторые высочайшие вещи имели сотни символов. Ни одна вещь не рассматривалась как настолько низкая, чтобы она не могла возводить мысль к наиболее возвышенному. Грецкий орех обозначал Христа: его сладкое ядро — это божественная природа, его скорлупа — человеческая природа, его деревянистый нутреплодник — крест¹³⁸. События Ветхого Завета предвосхищали и предугазывали события Нового Завета, которые, в свою очередь, преломлялись таинственным образом в фактах светской истории, получивших свой символический смысл. Все символы в конечном итоге группировались вокруг величайшего из чудес — таинства евхаристии. В причастии соответствие было уже не символическим, а фактическим: острая и была телом Христовым¹³⁹. При таком восприятии мира все вещи истолковывались как своеобразные ступени, по которым человеческая мысль восходила к богу. Божественное величие переносилось тем самым на греховный мир, благодаря чему последний получал частичное оправдание: у человека являлась возможность ценить его и наслаждаться им. Символическое мышление наделяло представление о каждой вещи высокими эстетическими и этическими качествами. Драгоценный камень услаждал взор не сам по себе, а потому, что его цвет имел символическое значение. На этом пути ассоциации возникали с предельной легкостью, и любая мысль находила себе разрешение в гармонических аккордах символов.

Символическое мышление было враждебно научному. Причинную связь явлений оно подменяло иррациональным скачком, в котором явление приобретало смысл лишь при символической его трактовке. Символом чего становилась та или иная вещь — это целиком зависело от произвола истолкователя, который не считался с реальной закономерностью. Эмпирическое изучение природы неизбежно должно было привести к кризису, а позднее и к распаду символического мышле-

ния. Это мы фактически и наблюдаем в XV веке, когда флорентинское искусство первым отказалось от символической интерпретации действительности. Но до того как это произошло, символизм расцвел пышным цветом в эпоху треченто. Вместе со своим верным спутником — аллегорией — символизм буквально заполнил литературу и искусство. Утратив свой былой размах, он приобрел чисто формальный характер. Он задерживал рост творческого сознания, засоряя его тысячами символических формул, постепенно превращавшихся в окаменелые цветы. Символами становилось все — вещи, звуки, краски, запахи, числа. В Нидерландах и Франции это увлечение игрой в символы приняло гротескную форму. Двенадцать месяцев стали рассматривать как символ двенадцати апостолов, четыре времени года — как символ евангелистов, весь год в целом — как символ Христа¹⁴⁰. Над этим плоским символизмом издевался еще Лютер, когда он писал: «Аллегорические штудии являются делом досужих людей. Или вы думаете, что мне было бы трудно затеять игру с аллегориями по поводу любого из созданных предметов? Кто настолько беден духом, что он не смог бы испробовать себя в аллегориях?»¹⁴¹. В Италии игра в символы и аллегории никогда не получила такого распространения, как в Северной Европе. Но Италия также отдала значительную дань символическому мышлению. В эпоху дученто последнее было еще полнокровным — символ не утратил своей идейной глубины и той безграничности, о которой говорил Гете. В эпоху треченто символическое мышление выродилось в аллегорическое, в котором персонифицированная аллегория заступила место бывшего символа. Это принесло с собою усиление схоластического начала как в поэзии, так и в искусстве, что привело к оплощению художественного языка и к идейному обеднению образа.

От злоупотребления аллегориями страдает немало поэтических произведений XIV века (как, например, «Dittamondo» Фацио дельи Уберти, «Dottrinale» сына Данте Якопо, «Quadriregio» Фреци, поэма Джованни ди Герардо да Прато и многие другие). Чрезмерное увлечение аллегориями наблюдается почти у всех писателей и проповедников треченто. Даже замечательная проза Катерины Сьенской пестрит символическими и аллегорическими образами, нередко настолько надуманными, что они кажутся теперь мало понятными. Катерина пишет¹⁴²: «оденьтесь в мантию небесной любви», «украсьте себя жемчугом справедливости», «посидите в келью познания самого себя и божественной благости», «поместите перед виноградником вашей души собаку совести, которая лает при приближении врага». В письме к своей племяннице Нанне Катерина пользуется образом пяти мудрых дев: лампада — это наше сердце; кверху она расширяется, книзу сужается; таким же должно быть и наше сердце, расширяясь кверху благочестивыми мыслями и непрерывными молитвами и сужаясь книзу, поскольку оно презирает земные вещи. Христос является в ее глазах мостом, воссоединившим землю с небом, после того как дорога была прервана; на этом мосту находится гостиница (т. е. тайная вечеря) для услады тех, кто восходит вверх. Стремление к богу она рассматривает как голод, приобретение душ для царства небесного — как еду, и она хочет видеть своих учеников «вкупающими и поедающими души во славу господню».

В ее глазах добродетели «сварены на огне божественной любви и поедаются на столе креста», т. е. добродетель приобретается путем лишений и усилий. Не колеблясь, она решается обратиться к Христу со следующими словами: «О, початая бочка вина, напоющая и опьяняющая каждое влюбленное желание». В этом стремлении выражать чисто духовное посредством грубо чувственного и даже вульгарного ярко сказывается склонность эпохи к чисто символическому мышлению, привыкшему видеть за каждой вещью вышестоящую идею. И этот же символизм замысла находим мы в тречентистском искусстве, в котором символ чаще всего подменяется аллегорией, даваемой в сопровождении целого арсенала атрибутов.

Почти все дошедшие до нас от XIV века монументальные композиции перегружены аллегорическими фигурами. Уже среди росписей сводов нижней церкви Сан Франческо в Ассизи встречаются, проникнутые схоластическим духом, аллегории францисканских добродетелей — Целомудрия, Послушания и Бедности. Исполненные последователями Джотто, эти фрески лишены той художественной выразительности и образности, которыми неизменно отличаются все созданные самим мастером аллегории. Джотто обладал великим даром подымать аллерию до уровня символа либо облекать ее в живую плоть непосредственно воспринимаемого характера. Этот дар художники треченто совершенно утратили. У них символ обычно низводится на уровень плоской аллегории. Лучшее свидетельство этому — росписи Амброджо Лоренцетти в Палаццо Пубблико в Сьене (1337—1339)¹⁴³. Представленные здесь аллегории «Доброго и злого правления» крайне интересны для понимания того, как воспринимали люди XIV века аллегорический образ.

В фреске, изображающей «Доброе правление» (табл. 123), Амброджо Лоренцетти дает неорганическое сочетание аллегорических фигур, которые препятствуют созданию целостной композиции. Последняя распадается на ряд частей, неспаянных воедино. Благодаря этому композиционные швы между верхним и нижним регистрами и между отдельными группами выступают слишком ясно, что нарушает единство замысла. «Доброе правление» представлено в виде громадной фигуры, восседающей на троне. В ее правой руке скипетр, в левой — щит, на котором изображена покровительствовавшая Сьене Мадонна с двумя поклоняющимися ей ангелами. Вокруг нижней части лица доброго правителя расположены буквы C. S. C. V. (Comune Senarum Civitas Virginis). Эти буквы наглядно показывают зрителю, что добрый правитель есть не кто иной, как сама сьенская коммуна. По ее сторонам расположились по три добродетели: Мир, Сила и Благоразумие — слева и Правосудие, Умеренность и Великодушие — справа. Каждая из добродетелей держит в руках свои атрибуты: Мир — оливковую ветвь, Сила — меч и щит, Благоразумие — чашу с тремя языками пламени, Правосудие — опираемый о голову осужденного меч, Умеренность — песочные часы, Великодушие — чашу с деньгами. У ног Коммуны два обнаженных ребенка сосут волчицу — эмблема Сьены, украшавшая ее герб. Справа и слева воины — опора могущества города. Часть из них подводит к правителю пленников. Над головой правителя витают в воздухе фигуры Веры, Любви и Надежды. Слева, в верхнем регистре, вторично изображено Правосудие.

Оно прикасается пальцами к чаше весов, стремясь удержать их в равновесии. Весы держит Мудрость, со сводом законов в левой руке. Над головой Правосудия идет надпись «*Diligite justitiam qui judicatis terram*» («Любите справедливость, судии земли» — первый стих из «Книги премудрости Соломона»). На левой чаше весов сидит ангел, который обезглавливает левой рукой правонарушителя, а правой коронует коленапоклоненного. На правой чаше такой же ангел протягивает одному гражданину копьё, а другому деньги. Эти чаши с фигурами олицетворяют *Justitia Distributiva* и *Justitia Computativa*. Под Правосудием, в нижнем регистре, сидит фигура Согласия (табл. 124). На ее коленях рубанок. От весов идут два шнура — красный и белый, которые свиваются в левой руке Согласия в одну веревку. За нее ухватились двадцать четыре съенских гражданина, спаянных в крепкий, дружный коллектив. Веревка соединяет их с фигурой Коммуны; последняя держит ее конец в той же руке, в которой она держит и скипетр. По мысли Амброджо Лоренцетти, согласие объединяет граждан с властью, творящей справедливый суд и утверждающей в жизни христианские добродетели. Таков сокровенный смысл всей этой громоздкой аллегории, которая осталась бы совершенно непонятной, если бы фигуры не сопровождались надписями.

В другой фреске Амброджо изобразил «Последствия доброго правления» (табл. 127, 128). Здесь аллегория играет меньшую роль, вернее, она получает более органическое претворение. Художник разворачивает перед глазами зрителя сценки из городской и сельской жизни Съены. Слева он представил улицы города, справа — его окрестности. Невеста едет на свадьбу, ее подруги ведут веселый хоровод, бойко торгуют лавки, молодые люди отправляются на охоту, крестьяне обрабатывают землю и собирают ее плоды, поселяне и ослики с поклажей приближаются к городским воротам. Все наслаждаются миром, спокойная жизнь полна достатка и уюта. Над воротами парит аллегорическая фигура, олицетворяющая Безопасность. Она держит в левой руке виселицу с повешенным на ней преступником, демонстрируя тем самым, что она находится на страже общественных интересов, казня злодеев и охраняя добрых граждан.

«Злое правление» представлено в образе страшного тирана, восседающего на троне (табл. 126). Увенчанный рогами, косоглазый и зубастый, он держит в руках кинжал и чашу с ядом — главные средства своего господства. У его ног пачистый бозел. Ниже лежит поверженное Правосудие со сломанными весами. Около главы тирана парят Жадность, Гордость и Тщеславие. Каждой из них приданы соответствующие атрибуты — сундук с деньгами, ярмо и зеркало. По сторонам от тирана изображены пороки. Слева мы видим Обман с жезлом в когтистых лапах, Измену с напоминающим ягненка животным и Жестокость, которая принуждает змею обвиться вокруг тела корчащегося от ужаса обнаженного младенца. Справа расположились Ярость с кабаньей головой, телом человека, ногами лошади и хвостом волка, Раздор в одежде, спитой из двух разноцветных кусков ткани, на одном из которых написано «*si*» (да), а на другом — «*no*» (нет), и Война в шлеме и кольчуге, с мечом и щитом в руках. Внизу, по сторонам от поверженного Правосудия, представлены различные сцены насилий и грабежа.

В «Последствиях злого правления» Амброджо изобразил заброшенные пашни, разрушающих дома людей, готовящихся к набегу солдат, грабящих путешественников привратников, разбросанные по земле трупы. Над городом парит гротескная фигура старухи — олицетворение Страха.

Вокруг всех фресок идут орнаментальные обрамления, украшенные аллегорическими фигурами свободных искусств, знаков зодиака и времен года. Расположение этих фигур было отнюдь не случайным. Оно продиктовано содержанием самих фресок. Между этими аллегорическими фигурами наблюдается определенное соответствие. Так, например, аллегория планеты Марса приходится над фигурой войны, аллегория лета — над молотящими пшеницу крестьянами, аллегория планеты Венеры — над едущей на свадьбу невестой. Таким образом передается фатальное влияние созвездий на людей и их поступки. Здесь Амброджо отобразил увлечение своих современников астрологией, которая всегда пользовалась широкой популярностью в Италии.

Вопрос о том, была ли тематика всех росписей в Палаццо Пубблико продиктована Амброджо Лоренцетти или он разработал ее вполне самостоятельно, — этот вопрос, в конце концов, не существен. Гораздо важнее отметить, что мы имеем здесь одну из характернейших для всего тречентистского искусства декоративных систем, которая наглядно демонстрирует засилье аллегорического образа мышления. В этом плане фрески Амброджо Лоренцетти дают особенно богатый материал. Если бы до нас дошли в большем количестве скульптурные и живописные циклы XIV века, без сомнения, в них встретились бы аналогичные аллегории. Но и среди дошедших до нас памятников аллегории занимают настолько видное место, что, строго говоря, они являются главной темой изображения тречентистских художников.

Флорентинская колокольня украшена интересными рельефами, исполненными в 30—50-х годах Андреа Пизано и Франческо Таленти с учениками. Здесь дается сложный аллегорический цикл, повествующий о происхождении «механических искусств», о роли и значении в жизни человека «свободных искусств» и изобразительных искусств, о планетах и их действии на человеческую судьбу, о добродетелях, приближающих людей к богу и делающих их достойными общения к таинствам¹⁴⁴. Цикл начинается с ряда сцен из жизни прародителей (табл. 47, 48). Здесь показано, как после грехопадения Адама и Евы они принуждены были начать работать, т. е. заниматься земледелием и прядением. Затем идут изображения: Ябала — первого пастуха, его брата Юбала — первого музыканта, Тубалкаина — первого кузнеца, Ноя — первого виноградаря, его сына Гионита — первого астронома. Далее следует серия семи «механических искусств»: зодчество (два каменщика выкладывают стену под присмотром главного мастера), медицина (врачи с тремя пациентками), охота (всадник, табл. 50), тканье (ткачиха за ткацким станком со стоящей около нее дамой, которая просит материю для наряда, табл. 49), судоходство (лодка с тремя фигурами), земледелие (пахущий крестьянин), театр (запряженная лошадьми колесница с возницей — любопытный отголосок античности с ее гипподромами!). В цикл «механических ис-

куств» вклинены три привходящих изображения: составителя и распространителя законов — царя Фороней, летящего по воздуху «механика» Дедала и охранителя социальных устоев Геркулеса с трупом убитого им Кака. Каждое из этих изображений поставлено в определенную идейную связь с «механическими искусствами»: царь Фороней представлен рядом с фигурой, олицетворяющей ткань, — намек на то, что и Фороней и ткачиха устанавливают порядок: один — законами (в людских отношениях), другая — руками (в расположении ниток ткани); Дедал представлен рядом с едущими в лодке фигурами, олицетворяющими судоходство, — намек на то, что как моряки плавают по водам, так Дедал летает по воздуху; убивший Кака Геркулес представлен рядом с пахущим крестьянином, олицетворяющим земледелие, — намек на то, что Геркулес был защитником поселян, у которых пожирал стада Как. Эти головоломные сопоставления становятся понятными лишь при наличии соответственного комментария, в противном случае даже самому сообразительному зрителю было бы невозможно разобраться в данных изображениях, являющихся типичным порождением схоластической мысли.

К аллегориям самих «механических искусств» непосредственно примыкают аллегии архитектуры, скульптуры и живописи, которые находят продолжение в несколько позднее возникших аллегориях семи планет (табл. 60, 61), семи добродетелей¹⁴⁵, семи «свободных искусств» (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка), семи таинств (табл. 66—69). В целом, все эти рельефы дают своеобразную историю хозяйственного и нравственного развития человечества, постепенно приобщавшегося к ремеслам, знаниям, искусствам и высоким моральным идеям.

Около 1365 года был исполнен интереснейший цикл росписей в Испанской капелле в Санта Мария Новелла (табл. 142—145)¹⁴⁶. Его автор Андреа Буонайути частично отправлялся от «Зеркала истого покаяния» Пассаванти. По-видимому, это было ему продиктовано доминиканскими кругами, выступавшими его заказчиками (Санта Мария Новелла была главной доминиканской церковью). Основная идея этого цикла фресок — прославление покаяния. Лишь покаяние, по утверждению Пассаванти, очищает людей от греха, открывая им путь к спасению. Сам Христос пришел на помощь своим ученикам, когда они погибли в углу суденышке. Последнее есть символ спасения всего человечества. Явившийся в мир Христос простил покаившуюся Магдалину. Он поручил апостолам проповедовать его именем покаяние и искупление грехов. Апостолы созвали людей со всех концов мира, чтобы приобщить их к учению Христа. Во время тайной вечери Христос выделил среди своих учеников Петра. Однако ни пророки, ни воплотившийся в человека Христос, ни его мученическая смерть, ни апостолы, ни святые не исправили мир. Эта почетная миссия выпала, по мнению Пассаванти, на долю св. Доминика, который был избран богом в качестве главного проповедника покаяния. Именно Доминик, согласно папскому видению, поддержал рушившееся строение церкви. Таким путем утлое суденышко, символизировавшее человечество, было спасено от гибели.

Росписи Испанской капеллы, включающие все эти сюжеты, не только пропагандируют учение св. Доминика, но они прославляют и доминиканского богослова — Фому Аквинского. По мысли вдохновлявших Буонайути теологов, всякое знание является в конечном итоге эманацией св. духа, чудесным образом сошедшего на апостолов. Высочайшее знание, находящее себе венец в божественном учении, воплощено в трудах Фомы Аквинского. Поэтому над его изображением представлена *Divina Sapientia* («божественная мудрость»), держащая раскрытую книгу со словами Соломона о мудрости.

Среди фресок Испанской капеллы наиболее интересны «Триумф покаяния» (табл. 143) и «Апофеоз Фомы Аквинского» (табл. 144). Здесь в особо наглядной форме отразилось увлечение тречентистских художников программной стороной искусства, сотканной из сложнейших символов и аллегорий. В первой из этих фресок Буонайути изобразил воинствующую церковь и триумф покаяния. Окруженный сонмом ангелов, восседает на радуге Христос. Под его ногами расположен алтарь с мистическим агнцем. По сторонам от алтаря представлены четыре символа евангелистов. Приближающаяся к Христу Мария выступает защитницей человечества, взывая о милосердии в страшный судный день. В левой руке Христа виднеются два ключа — намек на то, что он может, по своему усмотрению, открыть либо закрыть доступ к небу. В средней части композиции зритель видит тот путь, который ведет через покаяние к вечному блаженству. Справа, в прекрасном саду, танцуют девушки, одна из которых бьет в тамбурин. Над этой группой представлены четыре сидящие фигуры — играющая на виоле женщина, патриций с соколом, изящная дама с собачкой и задумавшийся мужчина. Все эти фигуры олицетворяют пустую, суетную жизнь, отрывающую человека от религии. Но есть даже и для согрешившего человека средство спасения: это покаяние, представленное в образе коленопреклоненного старика, которого исповедует монах. Рядом св. Доминик указывает на рай группе покаившихся. Несколько левее Петр и два ангела впускают в райские врата чистые души, символизированные облаченными в белые одеяния детьми. В раю находятся святые, вззирающие на Христа. В нижней части изображена воинствующая церковь. Перед зданием, напоминающим флорентинский собор, сидят папа, император и их приближенные. Слева от них расположились лица духовного звания, начиная от кардинала и кончая монахами и монахинями, справа — представители самых различных кругов, начиная от князей и кончая нищими. У ног папы мирно дремлют барашки, олицетворяющие паству. Их охраняют собаки (*domini canes*). Несколько правее эти собаки разрывают волков, т. е. еретиков. С еретиками спорит св. Доминик, повергающий многих из них в величайшее смущение. Справа зритель вторично видит св. Доминика. Он дан победителем в споре с еретиками, один из которых разрывает свои сочинения, другие же представляемы либо раскаявшимися, либо окончательно обращенными на путь истинный.

В «Апофеозе Фомы Аквинского» — «ангельского доктора» — Фома изображен как символ всяческого знания (табл. 144). В этой фреске Буонайути опирался от стихов Данте («Paradiso», XIII—XIV). Фома восседает на готическом троне. Над

ним парят семь добродетелей, у ног его — развенчанные еретики (Сабеллий, Аверроэс и Арий). По сторонам от Фомы сидят пророки и евангелисты, чье присутствие должно придать еще больший вес знаменитому доминиканскому ученому — автору пяти доказательств бытия божьего. Внизу расположились четырнадцать изящных женских фигур, олицетворяющих науки и искусства. Под каждой из этих фигур сидит по одной мужской фигуре; это наиболее характерные представители данной науки или данного искусства. Такое соответствие соблюдено Буонайути с большой педантичностью: гражданское право представлено Юстинианом, церковное право — папой Климентом IV, новый закон (т. е. евангелие) — Петром Ломбардским, теология (или вера?) — Дипонисием Ареопагитом, спекулятивная теология — Боэцием, мистическая теология — Иоанном Дамаскиным, полемическая теология — блаженным Августином (после этой фигуры начинается ряд «свободных искусств»), арифметика — Пифагором, геометрия — Евклидом, астрономия — Зороастром, музыка — Тубалкаином, диалектика — Аристотелем, риторика — Цицероном, грамматика — Присцианом. В фронтонах, увенчивающих троны, даны персонафикации семи планет и семь перасшифрованных аллегорий. По-видимому, эти изображения находились в органической связи с расположенными под ними фигурами. Но какова была эта связь, в настоящее время невозможно установить. Схоластическая мысль прибегала обычно к настолько иррациональным сопоставлениям, что понять последние без соответственного комментария часто является делом заведомо безнадёжным¹⁴⁷.

Другой цикл фресок, перегруженный, как и цикл росписей Буонайути, аллегорическими фигурами, связан с августинскими кругами. Это ныне утраченные фрески Джусто да Падова, украшавшие капеллу св. Августина в падуанской церкви Эремитани¹⁴⁸. Исполненные около 1370 года, они изображали «свободные искусства» и «пороки» с их наиболее характерными представителями, равно как и прославленных деятелей августинского ордена.

Среди аллегорических композиций середины XIV века наиболее видное в художественном отношении место занимает «Триумф смерти» в пизанском Кампосанто (табл. 174), созданный мастерами болонской школы¹⁴⁹. В центре здесь изображена аллегория Смерти — страшная женщина с косой, облаченная в черное одеяние (табл. 175). Под ней виднеются ее жертвы — груды мертвецов самых различных сословий и званий. Ее окружают ангелы и черти, борющиеся между собой за души умерших. Одни души, в образе чистых младенцев, возносятся на небо, другие низвергаются в адское пламя. Калеки, слепцы, старики и старухи молят Смерть о том, чтобы она скорее к ним пришла и избавила их от мучений (табл. 176). Но Смерть не внимлет их мольбам. Она приближается к тем, кто менее всего о ней думает, — к изящным кавалерам и дамам, развлекающимся в прекрасном саду звуками музыки (табл. 177). В левой части композиции зритель видит мирных отшельников, приготовивших себя к приятию смерти, которую они ожидают без всякого страха. Они живут в тиши природы, наслаждаясь ее красотами. Один из них доит козу, другой сосредоточенно смотрит вдаль, третий внимательно читает книгу, размышляя о бренности человеческой жизни. Несколько ниже

представлен св. Макарий. Он держит в руках свиток, на котором имеется стихотворная надпись, порицающая тщеславие и гордыню. Внизу изображены раскрытые гробы с гниющими трупами. К ним приближается кавалькада, состоящая из элегантных, богато разодетых всадников и всадниц (табл. 178). Это представители высшего общества, забывшие о существовании смерти, гордые и тщеславные. Макарий напоминает им о тщете всего земного. Надпись, которую держат два гения, изображенные в центре фрески, дает ключ к пониманию всей композиции — нет от смерти защиты, никто не может от нее уберечься. Она царит и над бедными, и над богатыми, она тихо подкрадывается к тем, кто далек от нее своими мыслями, она отворачивается от тех, кто мечтает о ней и кто подготовлен к ее приятию. Так в «Триумфе Смерти» аллегоризм треченто перерастает в символику высокого стиля.

Насколько популярны были аллегории в эпоху треченто, об этом свидетельствует и светская живопись, в которой видное место занимала политическая сатира¹⁵⁰. К сожалению, такие сатирические изображения до нас почти не дошли, но имеются их описания, а в флорентинской тюрьме (теперь Палаццо дель Академия Филармоника) даже сохранилась сильно попорченная фреска политического содержания, которую Джованни Виллани¹⁵¹ приписывает Томмазо ди Стефано (теперь ее отдают, с большим основанием, Якопо ди Чьоне; табл. 140). Исполненная по случаю падения в 1348 году герцога Афинского, эта фреска изображает гения, который изгоняет из Флоренции тирана; последний держит в руках демона обмана, а св. Анна благословляет гражданское ополчение со знаменами. Более сложными аллегориями были те росписи, при помощи которых Кола ди Риэнцо стремился воздействовать на воображение римлян¹⁵². На одной из них было представлено бушующее море с кораблем без мачт и ветрил. На палубе корабля стояла на коленях облаченная в черное одеяние вдова. Ее волосы были распущены, ее жесты выражали отчаяние, ее взор молил о жалости. Надпись около фигуры вдовы гласила: «Это Рим». Невдалеке зритель видел выброшенные на берег корабли с мертвыми женщинами. Каждый из кораблей имел свое название («Вавилон», «Карфаген», «Троя», «Иерусалим»). В надписи было сказано, что такая же судьба ожидает и Рим, некогда господствовавший над миром. На одном из островов стояла скорбная женщина, олицетворявшая Италию. Обращаясь к Риму, она говорила: «у всех земель ты отнял власть, лишь меня сделал ты своею сестрою». На другом острове расположились четыре женских фигуры — аллегории четырех добродетелей (Умеренность, Правосудие, Благоразумие, Сила). Все они были представлены отчаянно жестикулирующими — намек на то, что они принуждены были покинуть Рим. На третьем острове стояла на коленях и молилась женщина в белом одеянии. Это была аллегория христианской веры. Надпись около нее гласила: «Когда погибнет Рим, где же я останусь?». Сверху, из углов, устремлялись к морю страшные крылатые чудища. Они дули изо всех сил в рога, стремясь усилить волны и тем самым обеспечить верную гибель кораблю. Эти чудища олицетворяли злых баронов, нерадивых правителей, их советников и чиновников, лживых судей, воров, убийц, прелюбодеев. В разверзшемся небе виден был бог, окружен-

ный апостолами. Из его рта исходили два апокалиптических меча. Вся эта сложная аллегория напоминала римским гражданам о необходимости коренных реформ, иначе погибнет Рим, как в свое время погибли Вавилон, Карфаген, Троя и Иерусалим.

Аллегии получили в искусстве XIV века настолько большое усложнение, что они стали действительно нуждаться в сопроводительных надписях, иначе никто не смог бы их понять. Отсюда — любовь к стихотворным либо прозаическим пояснениям, восходящим к традициям античных *tituli*¹⁵³. Без этих пояснений смысл изображенного был бы неясен. Так слово приходило на помощь форме. Но этот контакт между словом и формой лишен был органичности¹⁵⁴. Он был продиктован бедностью формы, которая еще не сумела обрести ту наглядность и пластическую выразительность, которые позволили бы ей обойтись без словесных комментариев. Последние фигурировали и в погибших фресках Гварьенто в Падуе, будучи взяты из «*De viris illustribus*» Петрарки, и в ныне утраченных фресках Джусто да Падова в церкви Эремитани; мы находим их в «*Маэста*» Симоне Мартини в сьенском Палаццо Пубблико¹⁵⁵ и в аллегориях «Доброго и злого правления» Амброджо Лоренцетти; в «Триумфе Смерти» болонского мастера в пизанском Кампосанто и в фрагментах аналогичной композиции Андреа Орканья в Санта Кроче¹⁵⁶; мы встречаем их и во множестве других тречентистских росписей¹⁵⁷. Возможно, что некоторые из этих комментариев сочинялись самими художниками¹⁵⁸. Однако гораздо чаще они принадлежали заказчикам, вкладывавшим в них всю ту церковную премудрость, которая была продуктом схоластической школы. Вместо того, чтобы ориентироваться на новую гуманистическую литературу, тречентистская пластика и живопись плелись в хвосте дидактической поэзии. Она сужала их своими тощими аллегориями, она диктовала им всю программную сторону искусства. Многочисленные словесные пояснения были типичным порождением средневековой культуры, и как таковые они удержались до того времени, пока аллегорический образ мышления не уступил место новому, реалистическому мировоззрению.

Но даже и в XV веке аллегория с сопроводительной надписью еще привлекала к себе внимание. Правда, она влачила жалкое существование, играя уже явно второстепенную роль, однако как пережиток прошлого она продолжала пользоваться известной популярностью. Новый подъем аллегорического искусства нашел себе место лишь в XVII веке, когда католическая церковь сделала аллегорию одним из излюбленных средств пропаганды. И вновь, как и в XIV столетии, засилье аллегорического мышления означало идейное обеднение искусства.

Увлечение тречентистских художников надписями и всякого рода словесными комментариями объясняется не только фактом широчайшего использования аллегорий, но оно имеет под собой и более глубокую почву. В представлении средневековых теологов лишь абстрактное слово, т. е. логос, было раскрыто в откровении¹⁵⁹. Оно было первичным и абсолютно истинным. Всякая попытка иллюстрирования слова рассматривалась уже как его искажение, поскольку всякое

изображение включало в себя либо материальные фигуры, либо материальные вещи. Последние, чтобы возвести мысль к слову, должны были получить символическую трактовку, в противном случае они подвергались полному осуждению. Рабан Мавр¹⁶⁰ писал в IX веке: «Буква значительнее пустой формы картины; она гораздо больше облагораживает душу, чем обманчивое искусство красок, не считающихся с подлинным обликом вещей. Картина увлекает лишь на мгновение, но она вводит в заблуждение наши чувства и не заслуживает веры, так как она искажает истинный смысл явлений; только письмо может быть путеводной нитью спасения». Из этого положения вытекал повышенный интерес к иконографии, типичный для всего средневекового искусства, в котором программная сторона играла всегда исключительно большую роль. Отсюда вытекало также равнодушное, если не пренебрежительное отношение к форме. Поэтому в средневековом искусстве встречаются памятники столь различного качества. Раз иконография была основным для средневекового искусства, то, естественно, главное внимание художника привлекало к себе смысл изображения. А смысл этот был продиктован священным писанием. В погоне за уточнением смысла художники стали прибегать к надписям и пояснениям. Последние не оставляли никакого места для кривотолков. Они вносили необходимую ясность в художественный образ, они точно очерчивали его границы. Без них образ мог получить неверное освещение. Так преломлялся в искусстве примат слова над изображением. Пока изображение не завоевало полной самостоятельности и не было признано ценным само по себе, словесный комментарий являлся неизбежным. Но коль скоро изображение получило самостоятельную ценность, надобность в комментарии миновала. Произошло это лишь в XV веке, когда реалистическая форма приобрела, наконец, ту весомость, которая позволила ей освободиться от узко церковных предпосылок.

Аллегория с пояснительной надписью роднит искусство треченто со средневековым искусством. Будучи изображением абстрактного понятия, она отвращала художников от изучения реального мира. Она приковывала творческую фантазию к миру идей — универсалий, как бы воплощая в себе один из основных тезисов всей средневековой философии — «*universalia ante res*» (т. е. общее представление предшествует отдельной вещи). Своей надуманной отвлеченностью она толкала художника на путь абстракции. Она была враждебна миру индивидуальных явлений и вещей. Когда перед мастером вставала задача изобразить какую-нибудь добродетель или порок, то он отправлялся от идеи, а не от действительности. У него не было стимулов к созданию индивидуального портретного образа. Сама тема склоняла его к отвлеченной трактовке. Нужна была гениальность Джотто, чтобы в этих условиях не утратить чувства конкретного и осязательного. Джотто сумел в своих образах пороков и добродетелей дать живые, художественно убедительные фигуры, всем своим видом воплощавшие ту идею, которую они олицетворяли. Его Непостоянство нельзя спутать с Гневом, его Сила не имеет ничего общего с Верой.

У тречентистских мастеров мы наблюдаем совершенно иное понимание аллегории. Их аллегории внутренне сродни универсалиям схоластов. Кон-

кретные признаки заменены в них атрибутами, воспринятыми крайне внешне и поверхностно. Строго говоря, именно на атрибутах и пояснительных надписях держится основное идейное содержание образа, как правило, имеющего что-то безликое и трафаретное. В силу такого подхода к аллегории последняя явилась немаловажной помехой на путях развития реалистического искусства. Поэтому его победа логически привела к кризису и распаду всего аллегорического образа мышления.

Хотя в искусстве треченто и наблюдается дальнейшее, по сравнению с эпохой дученто, обособление живописи и скульптуры от архитектуры, тем не менее эта тенденция не получила в XIV веке своего завершения. Она натолкнулась на противодействие старых традиций, приучивших рассматривать живописное или скульптурное произведение как органическую часть архитектурного ансамбля. Почти все те тречентистские иконы и статуи, которые теперь хранятся в музеях, в свое время входили в состав полиптихов либо гробниц, украшавших храмы (табл. 112, 141, 146, 42). Они были объединены в тематические циклы, в основе которых лежала какая-нибудь связующая все отдельные части идея. Эти гробницы, проповеднические кафедры, полиптихи были пронизаны не меньшим духом систематики, чем современная им схоластическая философия. Между отдельными изображениями существовало точное соответствие, одни сцены дополняли другие, фигуры располагались в строгом порядке. И нередко композиция, либо вся декоративная система в целом, делилась на несколько частей, число которых имело определенное символическое значение.

Алтарные образы обыкновенно состояли из нечетного количества частей (три, пять либо семь). Особенно были распространены триптихи, в основу которых было положено излюбленное средневековым число. По принципу триптиха строились иногда и системы декоративных росписей. Так, например, в Испанской капелле в Санта Мария Новелла на центральной стене представлено «Распятие», символизировавшее искушение человечества через жертву восторжествовавшего над смертью Христа, на правой стене — торжество покаяния и церкви, на левой — торжество Фомы Аквинского¹⁶¹. Вместе взятые, эти три фрески, в сопровождении других росписей капеллы, образовывали стройную теологическую систему, каждая часть которой имела глубокое внутреннее обоснование.

Не только аллегория задерживала переход тречентистских мастеров на реалистические позиции. Этому в немалой степени содействовало их непомерное увлечение линейной стилизацией, получившей наиболее яркое выражение в чисто декоративной трактовке одеяний (табл. 51, 53, 111). Тречентистский художник шел, в отличие от мастеров античности, не от обнаженной фигуры, а от одетой. Он перенял ее от Никколо и Джованни Пизано, от Арнольфо ди Камбио, от Каваллини и Джотто. Эти дучентистские скульпторы и живописцы умели, несмотря на минимальные познания в области анатомии, передавать строение и округлость тела, подчиняя ему расположение складок драпировок. Никто из них (кроме позднего Джованни Пизано) не рассматривал складки, как нечто самодовлеющее. Для художников дученто складки всегда имели функциональное значение, что

резко отличало их от декоративных византийских асситов. Тречентистские мастера вернулись к этому декоративному пониманию складки, но уже на новой основе — на основе светотеневой моделировки. Светотень позволяла передавать округлость складки, обладавшей в византийской, романской и готической живописи чисто линейным характером. Это бесконечно обогащало декоративные эффекты. И именно по этому пути пошли тречентистские мастера. Утратив то высокое представление о человеке, которое было свойственно великой плеяде дучентистских художников, и не приобретя новых познаний в области анатомии, они перенесли главное внимание с фигуры и лица на одеяние. Ему они уделили исключительное значение. Для них одеяние было не реалистическим, следовавшим за изменениями моды костюмом, а некоей абстрактной схемой, восходившей своими истоками к раннехристианской иконографии. И можно только поражаться их умению варьировать и дифференцировать эту схему (табл. 81). Какие только линейные фиоритуры не извлекали они из складок традиционного плаща! Как замечательно умели они ломать и гнуть эти складки, вытягивать их, закручивать, извивать! Здесь они были великими выдумщиками, вкладывавшими все богатство своей фантазии в то, что совершенно не заслуживало подобного внимания. Особенно к концу XIV — началу XV века это увлечение драпировками сделалось своего рода манией, выдвинув таких замечательных мастеров линии, как Лоренцо Моннако и Парри Спинелли (табл. 161—164, 167, рис. 17—18). Оно знаменовало высшую точку в развитии готики на итальянской почве. Но оно было и логическим следствием всего предшествующего развития. Действительно, в XIV веке мы сталкиваемся с настолько своеобразным культом одеяния, что он неизбежно должен был завершиться широчайшим усвоением готических декоративных мотивов. Однако необходимо заметить, что трактовка одеяния даже в наиболее готических итальянских памятниках всегда имеет свой отпечаток: она менее абстрактна, чем во французских памятниках, и в то же время ей свойственна большая декоративность, благодаря чему она кажется часто неорганичной. Во французской готике головоломная игра складок логически вытекала из спиритуализма замысла, который давал ей внутреннее оправдание. В итальянской готике эта игра сделалась чистой игрой, превратившись в голый формальный прием. Тем самым она утратила свою эмоциональную выразительность.

Художники треченто гораздо больше интересовались одеянием, чем самой фигурой и человеческой психологией. В изображаемых ими фигурах и лицах есть всегда нечто стереотипное. Эти фигуры и лица не имеют, за редкими исключениями, глубочайшего психологизма византийских образов и чисто готического изящества. Но они не приобрели еще и той человечности и волевой направленности, которые нас так подкупают в лучших скульптурах и картинах кваттроченто. В них много условного, безличного, порою даже аморфного (табл. 159). В лицах отсутствует как индивидуальная дифференциация, так и тонкие психологические оттенки, фигурам свойственна известная одеревенелость. И если произведения тречентистских мастеров все же оказывают на нас сильное эстетическое воздействие, то главную причину этого следует искать в той очаровательной

наивности и чистоте восприятия, которая лежит в их основе (табл. 98, 99, 113, 121 и др.). Как бы впервые открылись у этих мастеров глаза на красоту окружающего их мира, которую они пытаются запечатлеть примитивными изобразительными средствами, но которую они чувствуют настолько свежо и непосредственно, что их переживания неизменно передаются зрителю.

Как явствует из всего предшествующего изложения, искусство треченто, по сравнению с искусством дученто, не дало ничего принципиально нового. Оно даже частично задержало нарастание тех реалистических тенденций, которые так четко наметились в художественной культуре XIII века. Будучи тесно связанным с консервативными общественными силами, оно знаменовало известную реакцию на художественную реформу великих мастеров дученто. Снижение общего темпа развития, отсутствие крупных индивидуальностей, засилье символического образа мышления, нарастание готических влияний, вытеснение реалистических исканий декоративными, живучесть старых ремесленных навыков — все это привело к тому, что искусство треченто осталось в стороне от гуманистического движения. Оно не прониклось его реалистическим духом, оно не сумело воплотить в образе человека новые гуманистические идеалы. И все же в итальянском искусстве XIV века наблюдается ряд таких явлений, которые уже готовят почву для будущего. Правда, явления эти остаются разрозненными и не характерными для эпохи, но уже один факт их существования ясно говорит нам о том, что в тречентистском искусстве происходили свои сдвиги, быть может, и не очень глубокие, но достаточно ощутимые, чтобы их следовало отметить.

Почти все художники треченто отходят от строго эпического стиля Джотто. Они снижают джоттовский драматизм, они растворяют его во множестве жанровых деталей, призванных занять и развлечь зрителя. У таких мастеров, как Витале да Болонья, Альтикьеро, Спинелло Аретино и Аньоло Гадди, фрески перегружены вводными эпизодами, не имеющими прямого отношения к основному действию (табл. 189, 150, 158). Это разбивает общее впечатление и лишает художественный язык необходимого лаконизма. Но это свидетельствует и о более светском отношении к искусству, о большем интересе к жизни. Здесь можно усматривать параллель к новелле, с ее отступлениями, вставными эпизодами, внезапными скачками мысли. Правда, этот «панорамный стиль»¹⁶² оваян еще во многом духом средневековой сказочности, но ему присуще и какое-то новое, более острое чувство действительности. Он расширяет круг живописных тем, он отводит место пейзажу, он способствует обогащению и усложнению архитектурных фонов, он толкает на дифференциацию костюмов, лиц, жестов.

Обычно тречентистские художники дают крайне стандартную трактовку лиц, позволяющую говорить о своеобразном «тречентистском» типе. Однако среди северно-итальянских мастеров, отличавшихся более реалистическими вкусами, нежели их тосканские соотечественники, встречается несколько живописцев (Томазо да Модена, Альтикьеро, Аванцо), которые смело порывают с традицией (табл. 182—196). Они вводят в свои фрески портретно трактованные лица, охарактеризованные с такой остротой, что невольно вспоминаются портреты Пизанелло

(табл. 195). Внимательно изучая жизнь, они расширяют рамки реализма, обогащая искусство новыми наблюдениями. Именно в их работах, а не в произведениях тосканских мастеров, чувствуется живое биение художественной мысли, стремящейся преодолеть традиционные тречентистские схемы.

В передаче пространства художники XIV века не делают значительного шага вперед по сравнению с тем, чего достигли Джотто и «Мастер св. Цецилии». Они по-прежнему охотно пользуются золотыми фонами; если они усложняют архитектурные комплексы, то изображают их крайне условно: линейная перспектива приблизительна, распределение теней нередко грешит произвольностью, воздушная перспектива совершенно отсутствует. Никто из них не сумел, как Брунеллески, подвести научный базис под учение о перспективе и тем самым сделать ее математической дисциплиной — точной и не подлежащей никаким кривотолкам. Все они бредут ощупью, наугад. Некоторые из них дают более правильные перспективные изображения зданий и пейзажей, большинство же ошибается в самых элементарных вещах. И лишь одному Амброджо Лоренцетти удалось обогатить живопись решающим для позднейшего времени повествованием: в его «Благовещении» от 1344 года в сьенской Академии и вышедшей из его мастерской «Мадонне со святыми и ангелами» там же (табл. 131, 132), изображается плиточный пол в правильном перспективном сокращении, так что все линии имеют одну точку схода¹⁶³. Правда, это свое повествование он не применил к передаче всего пространства, а использовал его в передаче одной только плоскости. Но этого достаточно, чтобы иметь право его рассматривать как прямого предшественника Брунеллески. Он первым показал на практике несостоятельность мнения Вителло, отрицавшего, как и ряд античных ученых, наличие единой точки схода линий. И не случайно именно он был лучшим пейзажистом треченто, как никто другой умевшим передавать уходившие вглубь дали.

В художественной культуре треченто следует отметить еще одну черту, сближающую ее с кваттрочентистской культурой. Это индивидуальный характер творческого процесса. Система цехового обучения оставалась старой, старым оставался и чисто цеховой уклад жизни художников. Но мастерские становились все более индивидуальными ячейками, выпускавшими такие произведения, на которых неизменно лежит глубоко личная печать. В этом отношении XIV век развил то, что он получил в наследие от XIII. Если в эпоху дученто личность художника впервые выделилась из безыменного ремесленного коллектива, то в эпоху треченто она уже чувствует твердую почву под ногами. Недаром работы тречентистских мастеров предоставляют широчайшее поле деятельности для приверженцев атрибуционного метода. В этих работах уже имеются вполне индивидуальные черты, доминирующие над цеховой рутинной. Это и позволило относительно точно сгруппировать произведения тречентистских художников и определить роль отдельных школ и мастеров.

Если проторенессансное искусство обнаруживает лишь отдаленное сходство с готическим искусством Франции (и притом только с его первой фазой развития), то в искусстве треченто выявляется тенденция к решительному с ним сближению.

Для Италии XIV век — время победы готики, время наиболее широкого ее распространения. С сильнейшими готическими влияниями мы сталкиваемся в это время не только в архитектуре, скульптуре и живописи, но и в области литературы, как светской, так и духовной. Исходная точка этих влияний — позднеготическая культура Франции, основы которой были усвоены итальянскими мастерами. Поэтому необходимо, прежде чем перейти к анализу их работ, дать общую характеристику французской культуры XIII—XIV века, без предварительного знакомства с которой невозможно понять многие из элементов развития тречентистского искусства¹⁶⁴.

Как было отмечено (см. т. I, стр. 11 и сл.), раннеготическая культура претерпела ряд радикальных изменений на протяжении XIII века. В XIV столетии эти сдвиги окончательно закрепились: влияние патрицианских кругов еще более увеличилось, победило спиритуалистическое начало, утонченный рыцарский быт с его тысячами условностей наложил глубокий отпечаток на всю жизнь, искусство пропиталось куртуазными идеалами. Хрупкое, изящное, элегантное, миловидное стали предпочитать сильному и выразительному. Любимые эпитеты эпохи — *doux*, *joli*, *gentil*, *gracieux*, *avenant*, *fin* (нежный, красивый, миловидный, грациозный, приветливый, тонкий). Идеалом этого общества является прекрасный и доблестный рыцарь, чья красота и смелость рассматриваются как признаки знатного происхождения. Уродство оставляется в удел людям низким и беднякам. На лице рыцаря играет вечная улыбка, превратившаяся в своеобразную маску. Быть веселым — это требование, которое придворная среда предъявляет к любому своему сочлену, это общеобязательный жизненный принцип. Выполнение этого принципа столь же необходимо, как и забота о хороших манерах. Печаль и горе должны быть подавлены, во всяком случае о них никто не должен догадываться. Рыцарь должен уметь владеть собою в выражении любого чувства, он должен соразмерять свои поступки, руководствуясь во всем мерой (*mâze*). Более всего он боится быть оригинальным, из опасения нарушить придворный этикет. Гордый, дерзкий, веселый, элегантный, с ясным и радостным челом, любезный и мягкий в обращении с себе подобными, он делит свое время между охотой, турнирами, пирами и служением прекрасной даме. Его быт насквозь искусственен, его понимание чести и любви — глубоко абстрактно и условно, его чувства холульны и претенциозны, его язык перегружен уменьшительными именами и ласкательными эпитетами, его любимый литературный жанр — галантная пастурель. Эти рыцарские идеалы получили в позднеготическом обществе настолько широкое распространение, что они проникли и в религиозную сферу, наложив свой отпечаток на общий характер религиозной жизни.

На небесную иерархию все чаще переносятся представления, сложившиеся в придворно-рыцарской среде. Святые воины приравниваются к рыцарям, бог — к самому куртуазному и галантному правителю, Мария — к элегантной, прекрасной даме. Небесная и земная любовь настолько тесно переплетаются, что между ними почти невозможно провести грань. В религиозных переживаниях появляется своеобразный септиментальный оттенок: мучения Христа призваны возбудить

сострадание. Отсюда — популярность таких тем, как «Бичеванье», «Несение креста», «Пьета». Еще чаще Христос дается в образе прекрасного, изящного, улыбающегося молодого человека. Нередко он изображается в виде очаровательного шаловливого мальчика, либо юношей, доверчиво склонившим свою голову на плечо Иоанна. Мир святых должен быть таким же радостным и куртуазным, как и рыцарское общество. Отношение человека к святому уподобляется отношениям кавалера к даме. Являющийся одной монахине Христос обращается к ней со следующими характерными словами: «Присаживайся, моя любимая, я хочу с тобой понежиться. Моя обожаемая, моя прекрасная, мое золотко, под твоим языком мед... Твой рот благоухает как розы, твое тело благоухает как фиалка... Ты мною завладела подобно молодой даме, поймавшей в комнате юного кавалера... Если бы мои страдания и моя смерть искупили лишь одни твои грехи, я не сожалел бы о тех мучениях, которые мне пришлось испытать»¹⁶⁵. У Готье де Куанси (ум. 1236) Мария укоряет юного клирика в том, что он коварно бросил ее из-за другой женщины, хотя она уготовала его душе богатое ложе в своих небесных чертогах. Она посещает благочестивого пономаря и в ответ на его просьбу разрешить ему поцеловать ее ноги, смеясь, позволяет поцеловать не только ноги, но и лицо¹⁶⁶. Примеры подобного внедрения мотивов светской любовной лирики в религиозную литературу можно было бы без труда умножить. Они ясно нам показывают, насколько сильное влияние оказала поэзия провансальцев с ее рыцарскими идеалами любви на религиозные представления, утратившие былую жесткость и строгость. Недаром так любили мистики (особенно немецкие) сравнения из мира цветов. Они постоянно говорят о «расцветшем отеческом сердце», о «полевых цветах ран нашего господина», о розах и лилиях того тернового венца, который украсит главу Христа в день страшного суда, о «саде роз» Марии; для них избранная богом душа борется со страстями оружием из цветов: ее меч — благородная роза Иисус Христос, ее щит — белая лилия Мария¹⁶⁷. Одна немецкая монахиня следующим образом описывает распятие: «Мы видим множество цветов в струящейся из его ран розовой крови, когда он был возвышен на благородном древе святого креста. Из него произросли розы всех добродетелей... Стоит нам только слиться с этим деревом, как душа наша украсится красивейшими цветами различных добродетелей...»¹⁶⁸.

Нигде с такой наглядностью не отразились рыцарские идеалы, как в любовной лирике. В ней не остается места для простых, искренних переживаний. Она проникнута величайшим интеллектуализмом, она страдает от чрезмерной абстрактности, от переуточенного спиритуализма, от рафинированной казуистики чувств, ей присуща особого рода искусственность и претенциозность. Все взвешено, размерено, расчленено, отточено. В поисках логической ясности поэты настолько абстрагируют свои переживания от действительности, что их образы утрачивают всякую наглядность и чувственную осязательность. Они любят не столько конкретную женщину, сколько прекрасный идеал, вознесенный в надзвездные сферы. Поэтому в нем и нет ни одной индивидуальной черты. Он весь соткан из абстракций, не менее отвлеченных, чем столь излюбленные поэтами персон-

финицированные понятия и бесчисленные аллегории. Отсюда — та глубочайшая искусственность поэтических образов, которая призвана противопоставить миру реальному мир идеальный. В последнем каждодневная жизнь подменена счастливым, безоблачным существованием, с чередующимися любовными утехами, играми, танцами и празднествами. Так рыцарское общество создавало себе прекрасное Эльдorado, куда оно стремилось уйти от всех тревожений реального мира и где царил лишь один закон — закон утопченной стилизации.

Не менее ярко, чем в литературе, отразились рыцарские вкусы и в искусстве. Излюбленный тип позднеготической живописи и скульптуры — стройная, изящно выгнутая фигура, с хрупкими, тонкими членениями, с миловидным лицом, на котором играет вечная улыбка (табл. 51). На этих элегантных фигурах неизменно лежит печать светского лоска (табл. 57). Их движения падутманны и вычурны, они как бы кокетничают перед зрителем, стремясь принять наиболее выигрышную для них позу. Несмотря на все эти черты, понимание человека остается подчеркнуто спиритуалистическим. По сравнению с мастерами XII века позднеготические художники решительно отходят от природы. Античное наследие также утрачивает в их глазах всякую привлекательность. Враждебные реализму тенденции все чаще всплывают в их творчестве, приобретающем, как и литература, абстрактный характер. Фигура скрывается за одеянием, образующим сотни затейливых складок, которые следуют самостоятельному декоративному ритму. Эти складки ломаются и закручиваются самым произвольным образом, то падая беспокойными зигзагами, то располагаясь мягкими параболами, то уподобляясь тонким каллиграфическим линиям. Вместо того чтобы выявлять объем тела, одеяния его маскируют. Они растворяют его пластику в головоломной игре линий, столь же отвлеченной, как схоластическая философия и как поздняя провансальская лирика.

Для позднеготического искусства Франции крайне типична стандартизация художественного образа. Под влиянием утонченного придворно-рыцарского быта скульпторы и живописцы отказываются от передачи бурного движения, повышенных аффектов, страстной взволнованности. Напрасно было бы искать в их произведениях то, что нас так трогает в работах немецких скульпторов XIII века (монументальная пластика соборов Страсбурга, Наумбурга и Магдебурга, кельнское «Распятие» от 1304 года) и Джованни Пизано. Придворный этикет с его тысячами условностей искусственно сужает диапазон художественных средств выражения, сводя последние к общепризнанным канонам. Более всего ценится милое, изящное, грациозное, элегантноe. Отсюда — снижение психологизма, повышенный интерес к мягкому линейному ритму, усиление чисто декоративных тенденций. Отсюда же — своеобразие готической палитры, состоящей из светлых, чистых, прозрачных красок. В пластике широко применяются золото и серебро, в живописи — то же золото в сочетании с празднично светлыми красками, из которых старые кельнские мастера, парижские миниатюристы и сьенские художники создают чудесные цветовые гаммы, уводящие воображение в сказочный мир, вечно юный и прекрасный. Цветовой строй этой палитры не столько восходит

к реальной окраске предметов, сколько противостоит ей, преобразая ее в такой же мере, в какой готические витражи преобразуют дневной свет.

Отличительные свойства позднеготического искусства — абстрактность замысла, утонченный спиритуализм, засилье аллегорий, хрупкость и особое изящество форм, манерная стилизация. Все это должно было задержать нарастание реалистических тенденций. Однако решительно пресечь этот процесс было уже невозможно, поскольку он был в немалой степени связан с укреплением новой бюргерской идеологии.

С конца XIV — начала XV века готический стиль начинает претерпевать ряд существенных изменений. В статуях Клауса Слютера, миниатюрах братьев Лимбурггов, в картинах и миниатюрах Губерта и Яна Ван Эйков этот процесс распада старого строя форм намечается с особой ясностью. В традиционную готическую систему все чаще вплетаются отдельные реалистические наблюдения, указывающие на большую остроту и свежесть восприятия. Однако эти наблюдения мирно уживаются с чисто спиритуалистическим подходом к действительности и с элементами традиционной готической стилизации. Вот почему они не приводят к той революции в области искусства, которую возглавили во Флоренции Брунеллески, Донателло и Мазаччо. Этот «эмпирический реализм» не получает опоры в науке, он не пропизывается гуманистическим духом, он не обобщается на основе опыта античных мастеров. Ему не хватает синтетичности и той п р и н ц и п и а л ь н о новой направленности, которая свойственна всем творениям великих флорентинцев. В конце концов он основывается на отдельно выхваченных из природы деталях, порою поражающих точностью передачи, но всегда даваемых в полуготическом обрамлении. В этом плане его судьбу можно сравнить с судьбой схоластической философии. Хотя в учении о двойной истине и в номинализме содержатся здоровые начала, которые привели к эмансипации научной мысли от теологии и к признанию реального существования единичного явления, тем не менее они не выпадают из рамок средневекового мышления. Их историческое значение заключается скорее в том, что они подготовили почву позднему эмпиризму, сами же они оказались довольно бесплодными. И в такой же мере «эмпирический реализм» был бессилён вывести позднеготическое искусство на широкий ренессансный путь. Он был слишком отягощен готическими пережитками, чтобы перерасти в тот новый художественный стиль, который в классически чистой форме представлен постройками Брунеллески, статуями Донателло и фресками Мазаччо.

Французская культура оказала сильнейшее воздействие на всю культуру треченто. Ее изящество и утонченность немало импонировали итальянскому обществу XIV века, особенно его патрицианским кругам, стремившимся подражать вкусам и образу жизни феодальной аристократии. Рыцарские идеалы систематически просачивались в итальянскую литературу (как церковную, так и светскую), в итальянское искусство, в итальянский быт. Они в не малой степени задерживали развитие нового, гуманистического мировоззрения, поскольку они отвлекали внимание в сторону грациозного, миловидного, внешне привлекатель-

ного. Интерес к человеку они растворяли в глубоко условных канолах стилизации. Они были враждебны всему простому, естественному, величественному, грандиозному. Вот почему под их влиянием унифицируются внешние формы выражения. Для пафоса Данте и Джованни Пизано уже не остается места. Не остается места и для эпического спокойствия Джотто, и для классической ясности проторенессансных зодчих. Требования декоративности снижают идейную глубину замысла. И Андреа Пизано, и Симоне Мартини, и Лоренцо Монако преследуют чисто декоративные задачи, увлекаясь прежде всего линией, которой они придают особую певучесть (табл. 51, 52, 95, 102, 161—163). Их элегантно-камерное искусство в одинаковой мере чуждо и страстной взволнованности Джованни Пизано, и просветленной эпичности Джотто. Аналогичные тенденции к стандартизации художественных средств выражения наблюдаем мы и в литературе треченто. Однако необходимо всячески подчеркнуть, что последняя, в противовес искусству, находит свой оригинальный стиль, который настолько проникается новым гуманистическим духом, что элементы готической стилизации очень быстро перестают играть в нем сколько-нибудь значительную роль. В данном отношении особенно показательно творчество Петрарки и Боккаччо. Хотя оба писателя многим были обязаны французской литературе, тем не менее они уже принадлежат ренессансной, а не готической эпохе. Здесь ярко проявляется несовпадение в темпах развития литературы и искусства: в то время как первая освобождается от засилья готических канонов, второе ограничивается их переработкой.

Было бы, конечно, неверно совершенно отрицать преемственность Петрарки от провансальских поэтов. Его любовь ко всему изящному и грациозному, к подчеркнута элегантной форме, к завуалированным чувствам, утратившим всякую порывистость и резкость, к мягким и нежным эпитетам *dolce*, *soave* (сладостный, нежный) и др., к сложным, абстрактным образам, нередко страдающим от известной надуманности, к певучему, музыкальному стиху — все это сближает его с провансальцами и с поэтами *dolce stil nuovo*¹⁶⁹. Но для Петрарки это не главное. Его лирика передает те тончайшие душевные движения, которые средствами готической стилизации невозможно было бы передать. Эти душевные движения уже не являются ходульными переживаниями влюбленного в прекрасную даму рыцаря, а неповторимо индивидуальными чувствами самого Петрарки, всякий раз находящего пужные слова для их выражения. Так создается то новое поэтическое качество, которое напрасно было бы искать в стихотворениях провансальцев и Гвидо Гвиницелли. Вот почему, несмотря на близость некоторых поэтических приемов Петрарки к приемам его предшественников, нельзя рассматривать великого итальянского писателя как средневекового поэта¹⁷⁰. Искусственный мир готической стилизации уступает у него место настолько конкретному и реалистическому пониманию человека и природы, что в любом стихотворении Петрарки старые эпитеты начинают звучать по-новому¹⁷¹.

Подобно Петрарке, и Боккаччо был многим обязан французской культуре. Его мать была француженка, его отец поддерживал постоянные торговые связи с Францией, сам он родился в Париже. Будучи прекрасным знатоком французской

литературы, Боккаччо широко заимствовал из нее сюжеты для своей лирики и новелл. Особенно сильное влияние оказал на него «Роман о розе»¹⁷². Длительное пребывание в Неаполе (1325—1340) дало возможность Боккаччо близко ознакомиться с рыцарскими нравами и обычаями, которые всегда сохраняли в его глазах большое обаяние. Они подкупали его своей утонченностью и куртуазностью, контрастировавшими с прозаическими сторонами флорентинской жизни. Многие от этих рыцарских идеалов перешло в поэзию Боккаччо¹⁷³. Он охотно пользуется ласкательными эпитетами, он любит употреблять прилагательные и существительные в уменьшительной форме, в описаниях женской красоты он нередко прибегает к стилизации, оттеняя ангелоподобную улыбку, грациозность и веселость, ему нравится пышная, цветистая фраза, порою не лишенная налета искусственности и даже некоторой риторики. И все же Боккаччо, как и Петрарка, в такой мере проникается античными идеалами, что последние, в сочетании с его здоровым реалистическим чувством, заставляют по-новому звучать те старые слова, которыми он, как писатель XIV века, принужден был постоянно пользоваться. К тому же его словесная палитра настолько богаче и разнообразнее палитры провансальских поэтов и авторов фавлио, что он создает на ее основе в тысячу раз более правдивые и жизненные образы. И хотя многие элементы рыцарской культуры были органически усвоены Боккаччо, тем не менее не им принадлежала главная роль в его творчестве, а тому новому и острому чувству действительности, которое сделало его великим писателем¹⁷⁴.

Если в светской литературе треченто, связанной с гуманистическим движением, французские влияния являются фактором явно второстепенным, то в литературе церковной и в искусстве наблюдается совершенно иная картина. Здесь они носят определяющий характер. Можно смело говорить о глубоком внутреннем сродстве итальянских мистиков с французскими и немецкими. В «Цветочках» Франциска Ассизского (середина XIV века) очень много общего с произведениями Бернарда Клервосского. Те же оптимистические настроения, те же отенение любовного аффекта, та же трогательная мягкость и нежность образов, те же стремление приблизить божество к человеку, та же сентиментальная претенциозность чувств и отдельных выражений. У Доменико Кавалька (1270—1342) рыцарский обиход целиком переносится на мир святых. В его сочинении «Зерцало креста» фигурирует следующий характерный заголовок: «Как Христос стоит на кресте в образе влюбленного человека и вооруженного рыцаря»¹⁷⁵. Подобно влюбленному, пришедшему навестить свою любимую, явился Христос к людям. Вместо пестрых одеяний влюбленного и его сплетенных из цветов венков Христос облачился в пурпур и украсил главу свою терновым венцом — знаком любви. Тем померанцам и розам, которые влюбленный кавалер приносит своей даме, соответствуют красные раны Христа; нежным и сладостным песням влюбленного отвечают вздохи и стенания пригвожденного к кресту спасителя — «parole di grande amore e di tanta dolcezza» (слова великой любви и нежности). Вместо открытого кошелька с монетами показывает Христос рану и сердце; изящную обувь ему заменяют пронзенные гвоздями ноги. Ведя с дьяволом борьбу из-за сердца своей

невесты, Христос прибегает подобно рыцарю к помощи оружия. На крест он всходит подобно садыщему на лошадь кавалеру; его острые ногти — это шпоры; трость, с помощью которой подносили к устам его губку, напоенную уксусом, — это копьё; его залитое кровью тело — это красный рыцарский супервест; его терновый венец — это плем; рана в его боку — это меч; его раны на руках — это перчатки. Так образ Христа стилизуется почти до неузнаваемости, уподобляясь образу рыцаря. Подобное уподобление было бы невозможным, если бы средневековое мышление не приучалось столетиями к игре в символы, которая основывалась на самых невероятных сопоставлениях, никого не смущавших своей иррациональностью.

Еще сильнее элементы рыцарской культуры выступают в писаниях Джованни Коломбини (1304—1367). Принадлежа к старому съенскому роду, Коломбини провел бурную молодость; он наслаждался всеми прелестями рыцарской жизни, он занимал высокие посты, активно участвуя в политической борьбе своего родного города. Около 1355 года в нем произошел резкий перелом. Уйдя из мира, он сделался основателем ордена джезуати, во многих отношениях продолжавшего традиции францисканства. Культ прекрасной дамы Коломбини перенес на святых, особенно почитая Марию Египетскую. Христа он называет своим «соратником» и «капитаном», своих братьев по ордену — «рыцарями Христа», святых — «баронами и слугами Христа», образующими его отряд¹⁷⁶. Доброту и любезность Христа Коломбини объясняет, в первую очередь, его куртуазностью¹⁷⁷. Бог уграчивает свой строгий облик и недоступность, становясь близким человеку. Коломбини постоянно подчеркивает любовь Христа к людям, мягкость его характера, его благожелательное ко всем отношение. Религия Коломбини полна изысканности, спокойной созерцательности, особой светскости. Ей свойственна та же куртуазность, которая определяла стиль всей рыцарской жизни.

Рыцарской культуре многим обязана и Катерина Съенская. Подобно Кавалье, она стилизует Христа под рыцаря. Христа она рассматривает как воителя за честь господню, как защитника «града» нашей души, как «valente e verile capitano» («храброго и мужественного полководца»), как «сладостного и влюбленного рыцаря», чью борьбу на кресте она уподобляет турниру¹⁷⁸. Сладостными (dolce) и влюбленными (innamorato) выступают у нее и все святые¹⁷⁹. С этой рыцарской стилизацией Катерина Съенская своеобразно сочетает ту невероятную абстрактность выражений, которая роднит ее с поздними провансальцами. О ее любви к аллегориям и символам уже шла речь. Здесь необходимо отметить ее склонность к глубоко искусственным словесным построениям, порою настолько вычурным, что они поражают своим безвкусием и надуманностью. О «сладостном агнце» она говорит, что он «был поджарен на огне божественной любви и на вертеле св. креста»¹⁸⁰, а в одном послании она высказывает следующее пожелание: «Я хочу, чтобы вы заперлись в раскрытом боку сына господня, являющемся раскрытой бутылкой, настолько наполненной благоуханием, что грех в ней кажется благоуханным; там покоится невеста на ложе огня и крови»¹⁸¹. Подобные образы часто фигурируют в писаниях немецких, французских и нидерландских мистиков.

В них дает о себе знать та же искусственность и отвлеченность замысла, которая типична и для позднеготического искусства.

В XIV веке готика получила настолько широкое распространение в архитектуре, скульптуре и живописи, что она почти растворила в себе проторенессансные традиции. Она господствует в зодчестве и пластике, она играет громадную роль и в живописи (особенно в Сьене). Под ее воздействием мельчают формы, приобретающие налет особой изысканности. Художники Италии также начинают более всего ценить приятное, миловидное, изящное, уделяя главное внимание декоративной игре линий. Так утрачивают они постепенно джоттовский этос и напряженный драматизм Джованни Пизано, хотя и включавший в себя немало готических элементов, тем не менее проникнутый глубокой человечностью. И все же, как ни сильны были готические влияния в итальянском искусстве треченто, как ни велико было внутреннее сродство последнего с искусством Франции, готика была не в силах целиком пресечь проторенессансную линию развития. Работы итальянских мастеров XIV века обнаруживают большую пластичность и монументальность, большую близость к природе, меньшую скованность традицией, они много разнообразнее и индивидуальнее, чем произведения французских художников. И, быть может, самое интересное — это проследить борьбу проторенессансных течений с готическими и показать, как в пределах отдельных тречентистских школ давались различные художественные решения в зависимости от преобладания того или иного направления.

III

АРХИТЕКТУРА ТРЕЧЕНТО

Среди пространственных искусств треченто наиболее готическим, по общему своему духу, было зодчество¹⁸². В его истории XIV век был эпохой победы готических принципов над проторенессансными. Но и в тречентистской архитектуре готика облекается в настолько своеобразные формы, что это позволяет рассматривать итальянское зодчество XIV века как чисто национальный вариант готического стиля. Французские образцы последовательно упрощаются, причем их настойчиво приспособляют к старой романской и проторенессансной основе. Как правило, стенная плоскость тщательно оберегается. Вместо «сквозной стены» французских соборов даются почти лишенные членений плоскости, нередко выложенные из разноцветных мраморов¹⁸³. Подчеркнутый линейизм северной готики уступает место такой трактовке столбов и сводов, когда всячески нейтрализуются тяги и нервюры. Сложные пучкообразные столбы вытесняются гладкими круглыми и восьмигранными, нередко приближающимися по своим формам к колонне. Стрельчатые своды не вырастают непосредственно из подпор, а покоятся на них. Привычка к восприятию колонны как самостоятельного пластического тела приводит к тому, что целиком сохраняется тектоническое разделение между несущими и несомыми частями. При этом воспитанное веками чувство пропорций во многом продолжает определять характер заимствованных с севера деталей. Кубическое пространство остается сравнительно легко обозримым, обладая четкими пределами. Конструктивный каркас обычно маскируется, в силу чего контрфорсы и аркбутаны никогда не находят себе столь широкого применения, как в северной архитектуре. По-прежнему зодчие охотно пользуются, наряду со сводчатыми, плоскими перекрытиями, с открытой двускатной крышей, в куполами над перекрестьем, заменяющими готические башни. Плоские фасады, лишенные башен, выглядят несравненно более спокойными и приземистыми, чем во французских соборах. Колокольня отделяется от здания в виде самостоятельно стоящей башни, что лишает фасады подчеркнутой высотности. Все это, вместе взятое, придает итальянской архитектуре XIV века ярко выраженный национальный отпечаток. И хотя эта архитектура перенимает в эпоху треченто почти весь

реквизит готических конструктивных приемов и готической декорации, тем не менее она сохраняет и в это время свое индивидуальное лицо.

Столь радикальная переработка северной готики была возможна лишь на основе того, что воплотили в своих работах великие проторенессансные зодчие и их последователи в XIII веке — Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и, отчасти,

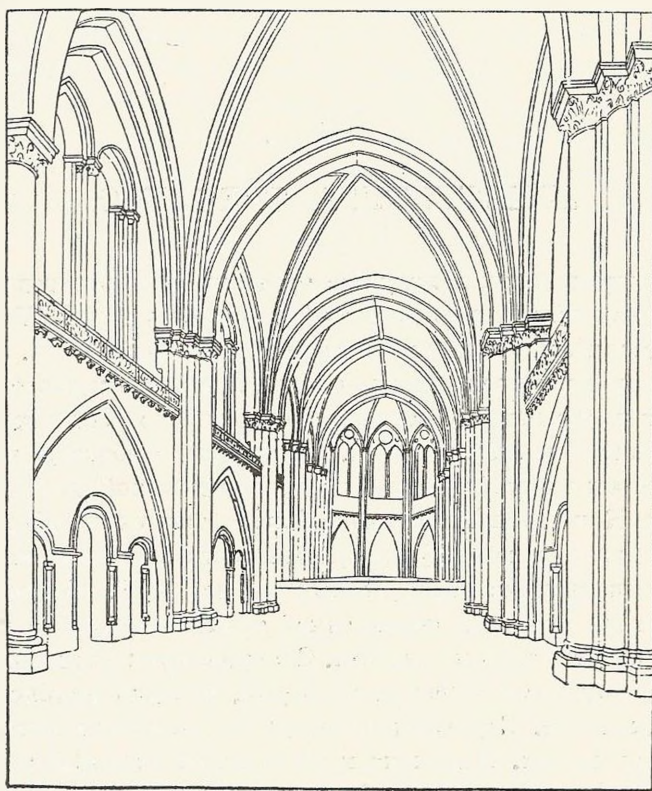


Рис. 1. Собор Сен Морис в Анжере. Продольный корабль.
1150—1170 годы.

Джованни Пизано. В этом отношении итальянская готика имела свою особую предисторию, во многом определившую пути развития готического стиля на итальянской почве. Вот почему в итальянской архитектуре XIV века всегда давали о себе знать не только пережитки проторенессансного понимания формы, но и существовали целые проторенессансные течения, которые ярче всего проявились в гражданском зодчестве и которые влились к началу XV века в мощное ренессансное движение, возглавленное Брунеллески.

Характерным примером того, как итальянцы перерабатывали французские образцы, может служить церковь Сан Франческо в Ассизи, начатая постройкой в 1228 году (нижняя церковь была закончена в 1230 году, верхняя церковь строи-

дась между 1232 и 1239 годами; табл. 1)¹⁸⁴. Нам точно известен тот французский прототип, от которого отталкивался зодчий церкви Сан Франческо. Это здание шеболы Анжу — собор Сен Морис в Анжере (продольный корабль был воздвигнут между 1150 и 1170 годами, поперечный корабль — между 1178 и 1236, хор — в 1274; рис. 1). В Сан Франческо мы впервые встречаем в Италии однонефную, перекрытую стрельчатым сводом церковь. Она имеет, как и собор в Анжере, пять звеньев, с той только разницей, что перекрестье совпадает не с четвертым, а с последним, пятым звеном. Пучкообразные столбы и в Анжере, и в Ассизи состоят из пяти полуколонн. Но в Анжере средняя из полуколонн больше четырех остальных: на нее опирается сильно акцентированная профилированная арка, четко отделяющая одно звено от другого. В Ассизи столбы упрощены: все полуколонны одинаковой формы, обработка профилированной арки ничем не отличается от обработки нервюр. Боковые стены каждого звена охватываются в Анжере двойной аркой, в Ассизи же — одинарной. Тем самым упрощается вся композиция звена. Между отдельными звеньями уже нет той разобщенности, как в Анжере. Они как бы стремятся друг с другом слиться, благодаря чему пространство приобретает более монолитный характер. По-иному трактуется в Ассизи и стена. В каждом звене имеется по одному окну (а не по два, как в Анжере). Под окнами стена дается совершенно гладкой, в то время как в Анжере она членится слепой аркой. К тому же в Анжере стена имеет в нижней части по три проема, что еще сильнее подчеркивает столь типичную для северной готики «сквозную систему», обычно распадающуюся на два слоя. И хотя в Анжере еще нет трифориев, тем не менее обработка стены уже обнаруживает тенденцию к ее дифференцированному членению, уподобляющему ее сквозной решетке. В Ассизи, наоборот, непрерывная плоскость стены тщательно оберегается как в ее верхней, так и в ее нижней зоне. Это позволило широко использовать фреску, для которой в Анжере почти не оставалось места. Это же способствовало укрупнению всей композиции интерьера. Его монолитное, ограниченное четкими пределами пространство целиком охватывается зрителем с одного взгляда. Благодаря своим более приземистым, чем в Анжере, пропорциям оно приближается к форме куба, отдаленно напоминая, несмотря на наличие стрельчатых нервюрных сводов, проторенессансные церкви.

От Сан Франческо исходил строитель церкви Санта Кьяра в Ассизи (1257 до 1265), который дал еще более радикальную переработку французского прототипа (рис. 2)¹⁸⁵. В Санта Кьяра гладкая стена является основой всей архитектурной композиции, определяющей своеобразный стиль этого здания, отличающегося особой строгостью. Обход с идущим под ним консольным карнизом расположен гораздо выше, чем в Сан Франческо; тем самым стенная плоскость оказалась еще сильнее выделенной. Стенные пилястры состоят не из пяти, а лишь из трех полуколонн, массив же самого столба скрыт в стене. Консольный карниз четко отделяет стены от сводов, выявляя их функциональное назначение. В Санта Кьяра трактовка свода очень близка к его ренессансному пониманию. Сводчатое перекрытие выступает как самостоятельная часть, которую можно удалить, не изменяя субстанции здания. Оно подобно «шляпе или крышке, насаженной на строение»¹⁸⁶.

Таким образом, все те черты, которые уже достаточно явственно дали о себе знать в Сан Франческо, проявляются еще сильнее в Санта Кьяра, представляющей характернейший образец итальянской готики. Этих двух примеров вполне достаточно, чтобы стало понятным высокое своеобразие готического

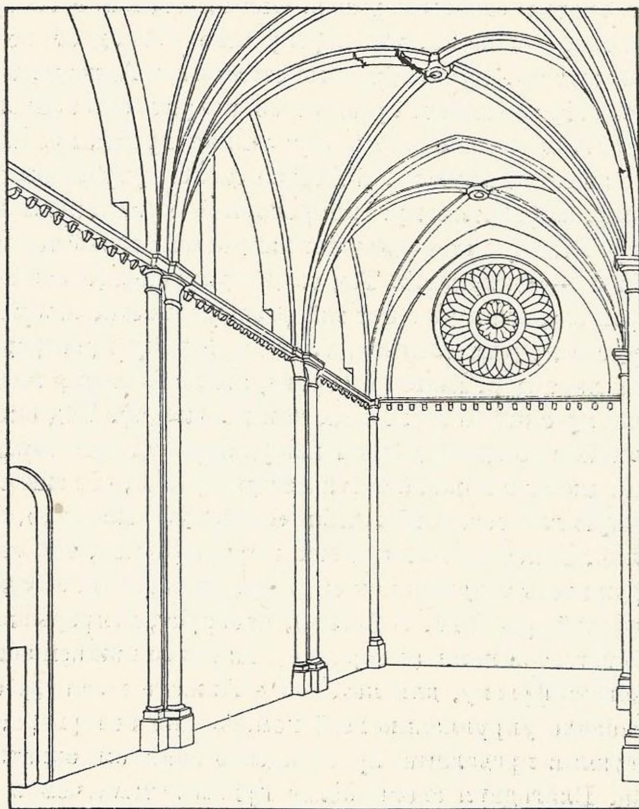


Рис. 2. Церковь Санта Кьяра в Ассизи. 1257—1265 годы.

зодчества Италии, даже на первых этапах своего развития выдвигающего вполне оригинальные решения.

В XIV веке, как и в предшествующую эпоху, преобладающим типом здания была церковь. Именно церковная архитектура задает тон, определяя стиль также большинства светских сооружений. В данном отношении треченто сильно отличается от кваттроченто, когда главная роль переходит к дворцовой архитектуре, на которую начинает ориентироваться и церковное зодчество: жилище божества оформляется в том же духе, как и жилище человека. В XIV веке светское начало еще не получает преобладания в архитектуре. Центром всей общественной жизни по-прежнему остаются соборы, наряду с которыми большую роль играли также

многочисленные церкви нищенствующих орденов. Сюда стекались толпы верующих, чтобы послушать проповедников.

Среди итальянских соборов позднего XIII — раннего XIV века наиболее значительными являются соборы в Сьене (табл. 2—3) и в Орвьето (табл. 4). Обе эти постройки могут рассматриваться как классические образцы итальянской готики. Начатый постройкой уже в третьем десятилетии XIII века, продольный корабль сьенского собора был доведен до хора к 1259 году¹⁸⁷. К 1264 году был закончен купол. Около этого же времени производилась внутренняя отделка продольного корабля, в которой, возможно, принимал участие Никколо Пизано со своими учениками, а с 1284 года приступили к возведению фасада по проекту Джованни Пизано. Верхняя часть фасада была достроена Джованни ди Чекко около 1377 года, причем он внес в проект Пизано ряд существенных изменений, которые привели к сдвигу осей. Новый хор был закончен лишь около 1360 года. В дальнейшем сьенский собор неоднократно перестраивался и реставрировался, что сильно искажило его первоначальный вид. Однако и в теперешнем состоянии он дает богатый материал для суждения об этом выдающемся памятнике итальянской готики.

Внутри собор поражает богатством своих цветовых эффектов (табл. 2). Стены и столбы облицованы черным и белым мрамором. Эта полихромная декорация нейтрализует вертикальные членения, поскольку разноцветные полосы располагаются по горизонтали. Идущий над арками консольный карниз еще в большей степени подчеркивает горизонтальный характер всей композиции, лишенной типичной для северной готики устремленности вверх. Крайне симптоматично, что вместо стрельчатых здесь фигурируют полукруглые арки, опирающиеся на чисто готические по своей сложной профилировке столбы. В результате, несмотря на наличие стрельчатых крестовых сводов, и здесь интерьер сохраняет много такого, что роднит его скорее с романскими и проторенессансными постройками, чем с соборами Франции и Германии.

В фасаде готические черты выступают гораздо сильнее, чем внутри (табл. 3). Общая композиция, бесспорно, навеяна соборами Реймса и Амьена, хотя нельзя отрицать ее преемственности и от старых романо-тосканских традиций (собор в Лукке с его тремя порталами). Все основные элементы готической архитектуры использованы в фасаде — контрфорсы, башни, монументальная пластика, мотив круглого окна, трифории, вимперги, фиалы, краббы. Но они даются в новых сочетаниях, определяющих плоскостной характер архитектурной композиции, отличающейся к тому же настолько большой уравновешенностью и четкостью, что не остается и следа от головокружительного готического порыва и той тонкой живописной вибрации, которая типична для ажурных фасадов французских соборов. Все стало суше, проще, графичнее. Горизонтальные членения (цоколь, темные полосы мраморной инкрустации, imposta зона, карнизы первого и второго этажей) уравновешивают слабо выраженные вертикальные членения, переставшие играть доминирующую роль. Небольшие башенки превратились в чисто декоративный мотив, уже более не определяющий высотный характер композиции. Квадрат вокруг круглого окна воспринимается зрителем как основная часть всего

фасада, которому он придает особую устойчивость. Сильно вытянутые вверх вимперги уступили место фронтонам, приближающимся к форме равнобедренного треугольника. Лишенные скульптурных украшений порталы сделались значительно более плоскими; центральный портал имеет полукруглую (а не стрельчатую!) арку, боковые порталы — двучентровые арки. В силу этого порталы утратили свой динамический, как бы «всасывающий» характер: из энциклопедии средневекового знания они превратились в простые двери, фланкированные пучками полуколонн. Из них исчезла всякая таинственность, фантастика, вся та тончайшая игра изменчивой светотени, которая так подкупает в порталах соборов Реймса и Амьена. Статуарные украшения располагаются лишь над импостной зоной, причем им отведено очень скромное место: Джованни Пизано явно не решился радикально сломать итальянскую традицию. Переняв с севера скульптурную декорацию, он всячески ограничил ее распыление по фасаду, по-видимому, опасаясь нарушить его тектонику. Он встал здесь на путь компромисса, и, как во всяком компромиссе, результат получился довольно плачевный: четкость и строгость проторенессансных зданий оказалась утраченной, очаровательная живописность готического фасада, которую тонко умел почувствовать Клод Монэ, — недостигнутой.

Сьенский собор знаменует явное снижение монументальных тенденций. Его фасад напоминает тщательно разделанную стенку шкатулки из слоновой кости. В членениях есть что-то миниатюрное, подчеркнуто изящное, ювелирное. Не даром Сьена славилась своими ювелирными изделиями и цветными тканями, не случайно иконы ее мастеров напоминают драгоценные эмали. И, быть может, ничто так не привлекает в фасаде сьенского собора, как его изысканная полихромия: к традиционным белым, зеленовато-черным и розовым тонам здесь присоединены нежные оттенки желтого и интенсивный красно-коричневый цвет. Эта гамма красок, не имеющая аналогий в архитектуре Северной Европы, составляет одну из наиболее своеобразных черт сьенского собора, восходящую к традициям инкрустационного стиля.

Сьенский собор во многих отношениях предопределил характер всей позднейшей сьенской архитектуры. Под его непосредственным влиянием был исполнен собор в Орвьето, начатый постройкой в 1285—1290 годах (табл. 4)¹⁸⁸. В 1295 и 1300 годах в качестве главного архитектора упоминается перуджинец Фра Бевиньяте, который придал собору форму романской базилики: полукруглые арки опираются на массивные колонны, над аркадой идет тяжелый консольный карниз, перекрытие плоское, с открытой двускатной крышей. Облицовка стен и столбов состоит из чередующихся горизонтальных полос черного и белого мрамора, которые применены и на боковых фасадах. После неудачной попытки орвьетанца Джованни ди Угучьоне перекрыть центральный неф стрельчатым сводом был призван сьенец Лоренцо Майтапи (ум. 1330), начавший работать над фасадом с 1310 года. Вероятно, именно он является автором второго из двух проектов, сохранившихся в музее при соборе в Орвьето. Хотя оба проекта и отличаются от окончательного варианта, положенного в основу возведенного фасада, тем не менее они

весьма к нему близки по стилю. Первый проект указывает на сильнейшее влияние фасада сьенского собора, второй проект представляет переработку первого в направлении италиянизации готических форм. Майтани руководил постройкой фасада до самой своей смерти (1330). После него в декорировании фасада приняло участие множество мастеров, среди которых фигурирует и Андреа Орканья, исполнивший проект круглого окна.

По сравнению со сьенским собором собор в Орвьето отличается более вытянутыми и изящными пропорциями. В нем гораздо сильнее акцентированы вертикальные членения (башенки, увенчанные стройными фиалами контрфорсы). Все фронтоны круче и острее, чем в Сьене, порталы же глубже и пространственнее, напоминая порталы готических соборов Франции. Все это позволяет говорить об усилении готических тенденций в Орвьето. Однако и здесь бросаются в глаза такие часто итальянские черты, как четко выраженные горизонтальные членения (цоколь, импостная зона, карнизы), плоскостность всей композиции (характерна замена статуарной пластики рельефами!), пластическая замкнутость отдельных декоративных мотивов, высоко развитое чувство пропорций. Все стены покрыты мозаикой, создающей богатые полихромные эффекты. К сожалению, эти мозаики сильно поновлены, но и в теперешнем виде они подчеркивают плоскость стены, при этом сохраняющей свое значение и в этом наиболее готическом фасаде Средней Италии. И хотя последнему свойственна известная сухость, тем не менее есть в нем такая филигранность отделки, которая невольно вызывает в памяти готические дарохранительницы и монстранцы.

Гораздо монументальнее зодчества Сьены архитектура Флоренции. Один из наиболее прославленных ее памятников — это колокольня при соборе Санта Мариа дель Фьоре (табл. 5—6)¹⁸⁹. Начатая постройкой Джотто в 1334 году, она была доведена им лишь до середины первого цокольного этажа. По словам неизвестного комментатора Данте¹⁹⁰, Джотто допустил в своем проекте две ошибки: он сделал слишком маленьким цоколь и слишком узкой всю колокольню. Оба эти упущения будто бы настолько его расстроили, что он заболел и вскоре умер. Если последнее утверждение комментатора является довольно обычным для тридцатистских писателей вымыслом, то указание на допущенные ошибки бесспорно правильно. Оно находит себе подтверждение в рисунке колокольни, исполненном на пергаменте и хранящемся в Опера дель Дуомо в Сьене (табл. 6). Есть серьезные основания полагать, что этот рисунок восходит к проекту Джотто. Он возник, по мнению Паатца, около 1339 года и принадлежит, возможно, сьенскому мастеру Ландо ди Пьетро. Трактовка нижней цокольной части в рисунке буквально совпадает с ее трактовкой в флорентинской колокольне, причем рисунку присущи те же два недостатка, о которых говорил комментатор Данте: башня кажется слишком узкой, а цоколь — недостаточно массивным. В своем проекте Джотто шел от романских традиций, широко используя мраморную инкрустацию. Ему пришлось ориентироваться на боковой фасад собора, в котором Арнольфо ди Камбио прибег к этой же разделке стены геометрическими узорами. Мраморную инкрустацию Джотто собирался применить во всех этажах. Однако, идя навстречу

моде, он принужден был дать в верхних этажах чисто готической формы окна и завершить колокольню остроконечной шатровой крышей, покоившейся на прорезанном готическими окнами тамбуре и окруженной фиалами. Это чисто готическое завершение плохо вязалось с романским массивом самой башни и было, по-видимому, продиктовано той модой на готические формы, которая толкала не одного Джотто на компромиссные и часто мало удачные решения. Вероятно, это поняли уже современники Джотто. После его смерти скульптор Андреа Пизано (между 1337 и 1343) удлинил почти вдвое цокольный этаж и расположил над ним еще один этаж полуцокольного типа, разбив его по вертикали лопатками и украсив ипшами. Это было крайне остроумное решение, так как оно создавало для колокольни необходимую ей тяжелую базу (чего не было в проекте Джотто) и в то же время подчеркивало в этой базе вертикальные членения. Три верхних этажа с окнами были исполнены уже Франческо Таленти (ок. 1300—1369), который отказался от шатрового перекрытия Джотто и дал превосходное горизонтальное завершение всей колокольне с сочным, мощным карнизом.

Колокольня флорентинского собора, законченная постройкой в 1357—1358 годах, своеобразно сочетает проторенессансные традиции с новыми готическими мотивами. Но последним отведено весьма скромное место (окна и их обрамления). Зодчие подчеркивают мраморной инкрустацией плоскость ступы, они оперируют большим монолитным объемом, обладающим четким, замкнутым силуэтом. Ступенчатая композиция готических башен и их экспрессивная динамика уступили здесь место почти классическому по своему духу покою. Нет в флорентинской колокольне и ажурной прозрачности готических сооружений. Ее массивность и монументальность скорее роднят ее с романскими памятниками. Но по сравнению с последними она много изящнее. Этажи не повторяют друг друга по своим размерам, а имеют каждый свою собственную высоту: второй выше первого, четвертый выше третьего, по несколько ниже второго. В сумме же взятые первые два этажа равны сумме двух следующих этажей и вдвое большему пятому этажу (если не считать венчающий карниз). Благодаря столь эластичной системе пропорций колокольня делится на три равных отрезка, из которых верхний отрезок сознательно увеличен путем прибавления к нему тяжелого карниза, превосходно завершающего всю композицию. Тяжесть карниза компенсируется большим тройным окном пятого этажа, имеющим гораздо больший пролет, нежели сдвоенные окна третьего и четвертого этажей. Если учесть, что цокольный и полуцокольный этажи лишены совершенно окон, то сразу делается понятным, как умело Таленти облегчил композицию сверху, что позволило ему завершить колокольню тяжелым карнизом, не производящим, однако, давящего впечатления. Именно Таленти следует рассматривать как главного автора флорентинской колокольни, иначе Антонио Пуччи¹⁹¹ не назвал бы всю работу Андреа Пизано «тщетной», поскольку его сменил Франческо Таленти, построивший те три верхних этажа, которые определяют стиль всего сооружения.

Таленти же играл главную роль в постройке флорентинского собора, начатого Арнольфо ди Камбио¹⁹². К самому Арнольфо восходит лишь незаконченный

фасад и инкрустация нижней части боковых стен (табл. 5). После его смерти (1302) наступил перерыв в работах до 1355 года, когда развернулась оживленная строительная деятельность, возглавляемая рядом комиссий. В эти комиссии входили, помимо обоих Таленти, Таддео Гадди, Нери ди Фиораванте, Андреа Орканья и много других мастеров. Известно, что в обсуждении новых проектов самое деятельное участие принимали флорентинские граждане: собор рассматривался всеми как важнейшая коммунальная постройка, являвшаяся своеобразным символом флорентинской государственности. Комиссии, без сомнения, исходили от модели Арнольфо ди Камбио, в которой перекрытие было намечено плоским (с открытой двускатной крышей) и в которой уже фигурировали купол и мощный консольный карниз. По проекту Арнольфо ди Камбио ширина центрального продольного корабля была не меньше его теперешней ширины, а длина его равнялась длине теперешних трех звеньев. Флорентинцам проект Арнольфо показался недостаточно монументальным, и они захотели увеличить размер всего здания. Между 1355 и 1367 годами были построены, согласно новой модели Франческо Таленти, три первых звена, а в 1367 году принято решение изменить проект Арнольфо со стороны хора. Франческо Таленти исполнил третью модель, на основе которой возвели четвертое звено и купол (до тамбура). Чтобы сделать невозможными какие бы то ни было отступления от проекта 1367 года, все старые модели (в том числе и модель Арнольфо) торжественно уничтожили. Постройка собора затянулась до XV века, когда между 1401 и 1421 годами построили трибуны (т. е. капеллы октогона), в 1412—1413 годах — тамбур купола, и между 1420 и 1436 годами — сам купол, восходящий в основных чертах к гениальному замыслу Арнольфо.

Флорентинский собор в целом производит мало привлекательное впечатление (табл. 7). В нем нет того строгого стилистического единства, которое так подкупает в зданиях, исполненных по проекту одного мастера. К тому же работы 50—60-х годов протекали не на очень высоком уровне: сделанные в это время изменения в проекте Арнольфо не столько улучшили его, сколько ухудшили. Погоня за внешней репрезентативностью и за невиданными масштабами (длина 153,27 метра, высота 40,60 метра) сковывала зодчих, принужденных считаться с пожеланиями флорентинских граждан. И все же собор, особенно внутри, поражает своим пространственным размахом. Огромные стрельчатые арки опираются на столбы, расположенные друг от друга на расстоянии в 18 метров! Столбы имеют приставные пилястры с коринфскими капителями. Эти гладкие пилястры перекликаются с плоскостью стен, строгими архивольтами арок, простыми по форме нервюрами. Идущие над столбами «служебные колонны» также обработаны в виде пилястров. Всюду оказывается подчеркнутой плоскость, лишенная каких-либо украшений. Благодаря введению над аркой тяжелого консольного карниза стрельчатое перекрытие четко отделяется от стен, в силу чего и здесь ясно выступает функциональное назначение несущих и несомых частей: свод можно без труда удалить, совершенно не нарушив композиции аркады с идущим над ней консольным карнизом. Огромные арки дают возможность пространству боковых нефов слиться с простран-

ством центрального корабля, что еще в большей мере усиливает пространственность интерьера. Особенно остро она ощущается под куполом, покоящимся на восьмигранном основании. Здесь ясно чувствуется преемственная связь позднейших ренессансных исканий с работами наиболее передовых тречентистских зодчих. И хотя флорентинский собор формально является готической постройкой, тем не менее в нем так много проторенессансного, что он не в меньшей мере подготавливает почву Брунеллески, чем постройки зодчих XII века. Его спокойное, лишенное всякой напряженности пространство, ограниченное гладкими плоскостями, отдаленно напоминает ренессансные интерьеры. Ему только не хватает их человечности, их теплоты, их гармонии пропорций. В нем нет уже места для переживаний мистического порядка, но он и не согрет высоким гуманизмом. Ему свойственно что-то холодное, чрезмерно строгое, официальное. Громадный размер здания находится здесь в явном противоречии с его простым, сдержанным оформлением, которое производит, в таких масштабах, несколько скучное впечатление, лишний раз свидетельствуя о том, что художественная реформа Брунеллески сводилась не только к созданию новых пропорций и новых композиционных приемов, но и к созданию новых масштабов, ориентированных на меру человеческого тела.

Франческо Таленти был строителем и Хлебного рынка во Флоренции, позднее превращенного в церковь. Это так называемый Ор Сан Микеле, возведенный на месте старой деревянной лоджии, в которой продавалось зерно (табл. 8)¹⁹³. Постройка была начата в 1337 году. Нижний ее этаж, имевший форму открытого портика, был закончен в 1350 году. В 1361 году Бенчи ди Чьоне начал надстраивать верхние этажи. Между 1367 и 1381 годами Симоне Таленти (ок. 1340/45 — после 1381) заложил открытый портик и переделал нижний этаж в церковь. Верхние этажи использовались как зернохранилище. Уже с середины XIV века столбы первого этажа стали украшать художественно оформленными нишами, предназначенными для статуй святых, покровителей флорентинских цехов. Эти табernaкли делались по заказу старших цехов, стремившихся превзойти друг друга в изяществе их отделки. Именно этим табернаклям суждено было сыграть громадную роль в истории ренессансной пластики, поскольку в их декорировании принимали участие такие выдающиеся мастера, как Нанни ди Банко, Гиберти, Донателло, Микеллоццо, Верроккио. Над столбами первого этажа идут медальоны, заполненные рельефами Луки и Андреа делла Роббиа.

В изящном, простом и строгом фасаде Ор Сан Микеле, с его спокойной гладью стены и тонкими, легкими карнизами, есть большая прелесть. Двустворчатые окна второго и третьего этажей завершаются стрельчатыми арками, зато заложённые Симоне Таленти арки первого этажа имеют полукруглую форму. Расположенные по сторонам от них медальоны во многом предвосхищают один из излюбленных Брунеллески мотивов. Крайне характерно, что Симоне Таленти объединил в заполнении арок, исполненных по проекту его отца, три стрельчатых арочки с двумя полукруглыми: он дал изящную трехстворчатую композицию, с опирающимися на полуколонки тремя стрельчатыми арочками, остроумно охватываемыми двумя полукруглыми, из пересечения которых образуется средняя из

стрельчатых арочек. Под последними и в промежутках между ними Симоне Таленти расположил тончайшей работы медальоны с прорезями, а над перекрестием круглых арочек — розы. Для того чтобы придать всей композиции еще более ажурный характер, он вписал в стрельчатые арочки полукруглые. В этой изысканной декорации есть замечательная легкость и прозрачность, которые приобретают особую художественную выразительность от контраста с гладкой стеной.

Весьма своеобразно использовал элементы готической декорации также Андреа Орканья (упом. между 1344 и 1368). В своем табернакле (табл. 9), исполненном для Ор Сан Микеле в 1352—1359 годах, Орканья охотно прибегает к готическим мотивам (вимперги, фиалы, краббы и др.)¹⁹⁴. Но не они определяют стиль этой работы, а то новое чувство пропорций, которое положено здесь в основу замысла. Орканья создаст для изображения восседающей на троне Мадонны богатейшее обрамление, в котором всячески нейтрализуются, преобладающие в чисто готических памятниках, вертикальные членения. Он вводит три сильно акцентированных горизонтальных пояса — цоколь под витыми колонками, покоящийся на них антаблемент и фриз над аркой. Тем самым вертикали колонок, угловых ризалитов и фиалов уравниваются горизонтальными членениями, приобретающими не меньшее, чем они, значение. Традиционную стрельчатую арку Орканья заменяет полукруглой. И хотя он помещает внутри нее сквозной фестонообразный поясок, призванный облегчить арку, тем не менее последняя обладает такой монументальностью, что невольно вызывает в памяти образы римских триумфальных арок. Готический вимперг Орканья превращает в фронтоны, имеющий форму равнобедренного треугольника, причем он центрирует его шестиконечной звездой. Все это, вместе взятое, придает табернаклю особую устойчивость: легкий готический взлет уступает место строго уравновешенной системе вертикальных и горизонтальных членений. Поверхность этого архитектурного костяка Орканья обрабатывает с чисто ювелирной тонкостью: он пользуется и мозаической инкрустацией, и разноцветными мраморами, и орнаментом, и позолотой. И как раз в этой филигранности отделки, с ее вибрирующей красочной поверхностью, особенно ярко проявляется дух средневекового ремесла, поскольку все детали, даже самые незначительные, выполнены здесь с одинаковой тщательностью и любовью.

Почти все готические церкви Флоренции отличаются сравнительно большой строгостью, обнаруживая преемственную связь с традициями проторенессансного зодчества. Это одинаково применимо как к «зальной» церкви Сан Ремиджо (сер. XIV века), с ее восьмигранными столбами, так и к церкви Сан Микеле Веккио (теперь Сан Карло Борromeо), начатой постройкой Симоне Таленти около 1379—1384 годов и законченной в 1409—1410 годах. И эти же проторенессансные черты дают о себе знать в наружной лоджии церкви Санта Кроче (кон. XIV века), с ее полукруглыми арками и приближающимися к колоннам стройными столбами, во дворе церкви Санта Феличита (ок. 1367—1385), с его нарастающим к центру ритмом, и в капитульном зале (1387) при той же церкви, с его зеркальным сво-

дом, наконец в церкви Сант Агостино в Прато (первые годы XV века) с ее, позволяющей уже предчувствовать эпоху Брунеллески, изящной аркадой (рис. 3)¹⁹⁵.

В отличие от Флоренции Сьена развивала готические формы в направлении их орнаментализации. В некоторых сьенских постройках XIV века есть глубокое внутреннее сродство с тем изящным орнаментом, который украшает золотые фоны сьенских икон. В этом отношении особенно характерен незаконченный

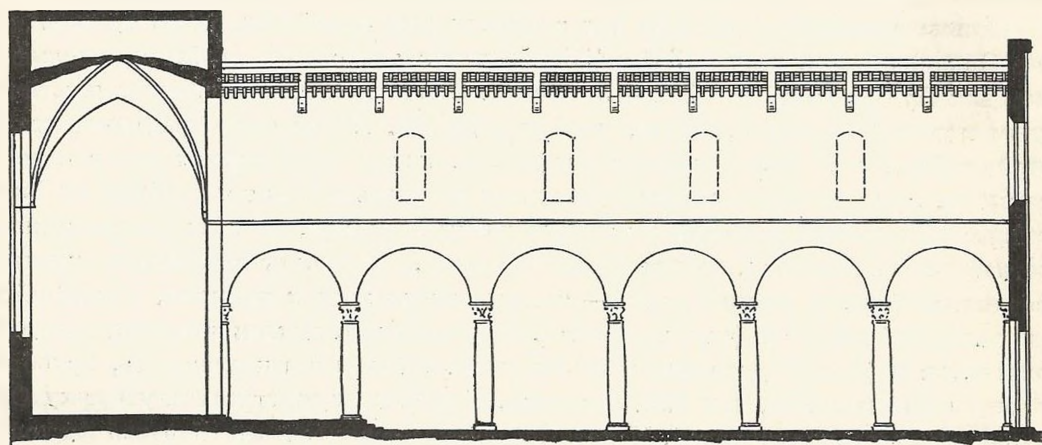


Рис. 3. Церковь Сант Агостино в Прато (продольный разрез). Начало XV века.

фасад крещальни (табл. 10), возведенный в 50—60-х годах XIV века (постройка самой крещальни была начата уже в 1319 году)¹⁹⁶. Декоративные формы отличаются здесь исключительной тонкостью, производя такое впечатление, как будто они вырезаны из слоновой кости. Оформление порталов и окон, отделка аркатурного фриза, украшения контрфорсов — все это выполнено с изысканным вкусом. И хотя плоскость стены целиком сохраняется, тем не менее стена не кажется тяжелой — в такой мере она насыщена орнаментальными мотивами. Последние играют еще большую роль в возникшем около 1350 года проекте фасада крещальни, автором которого мог быть Доменико ди Агостино. Этот проект, хранящийся в Опера дель Дуомо, был лишь частично использован при постройке фасада (в пределах первого этажа). Автор проекта как бы жонглирует готическими формами, нагромождая их самым прихотливым образом. Эти формы растворяются у него в фантастической орнаментальной игре, чуждой всякой конструктивной логики.

Другой типичный образец сьенской архитектуры треченто — построенный около 1376 года нижний этаж Капеллы ди Пьяцца (табл. 11)¹⁹⁷. Капелла представляет собой открытую лоджию, с мощными крестовыми столбами, к лопаткам которых примыкают гладкие коринфские пилястры. Пилястры имеют ниши, в которых стоят статуи. Тем самым столб утрачивает свой конструктивный характер, что еще более подчеркивается кружевным орнаментом на боковых сторонах пилястров,

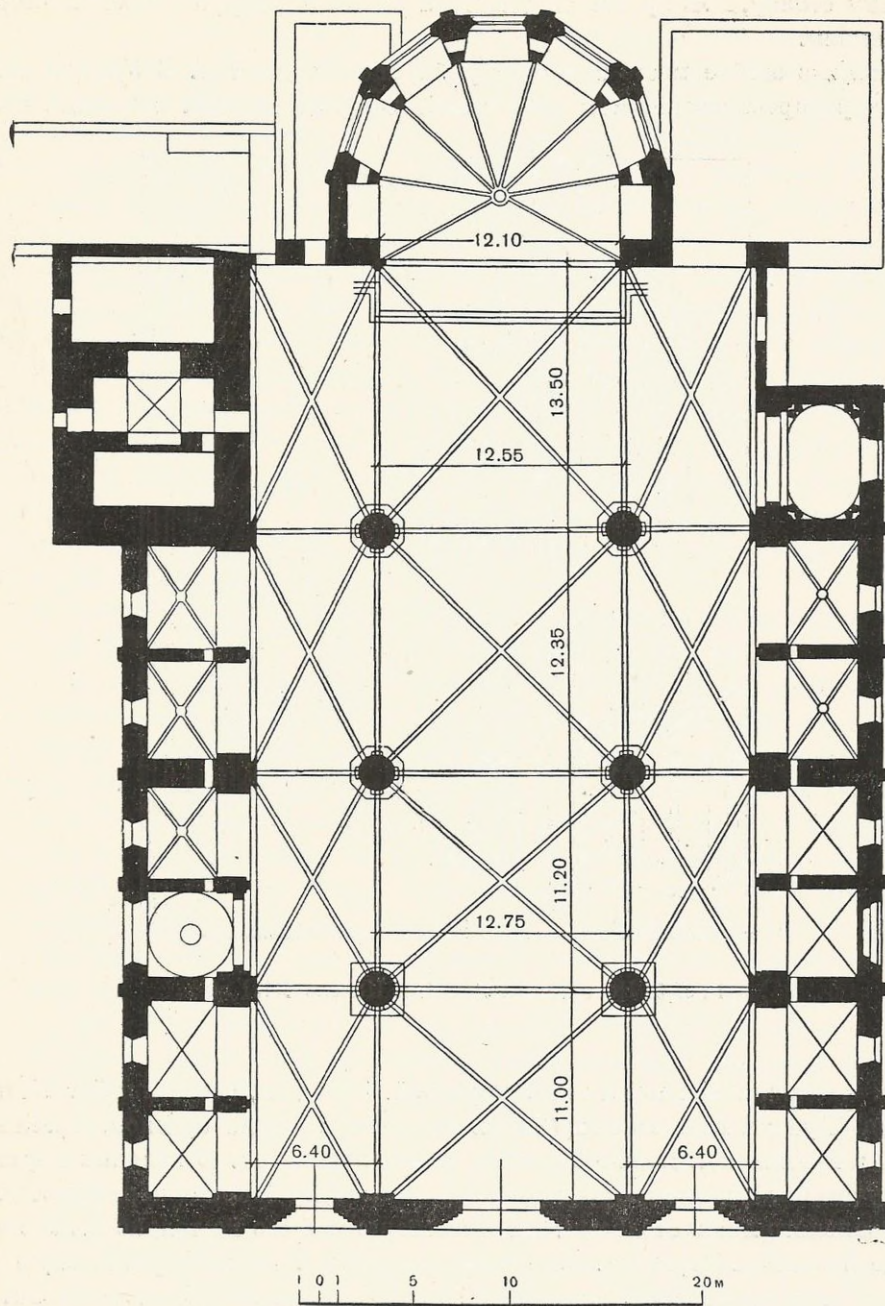


Рис. 4. План церкви Сан Фортунато в Тоди. 1292—1301 годы.

Ни один флорентинский зодчий никогда бы не решился дать столь орнаментальную трактовку столбу, потому что он усмотрел бы в этом нарушение его конструктивной функции.

Несколько особое место занимает умбрийское зодчество. В Умбрии получили широкое распространение так называемые зальные церкви. Их отличительный

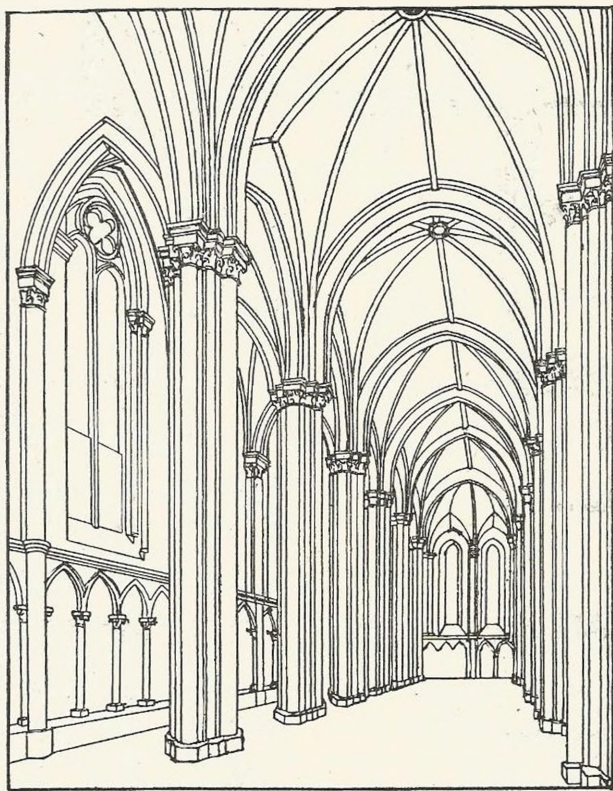


Рис. 5. Нотр Дам в Ле Пюи. Начало XIII века.

признак — одинаковая высота всех кораблей. Этот тип, занесенный в Италию из Франции (Пуату), отвечал потребностям нищенствующих орденов, стремившихся собрать в храмах как можно большие толпы верующих. В зальных церквях гораздо лучше было слышно проповедников, поскольку боковые корабли отделялись от центрального лишь столбами. Их пространство было не только более монолитным, но и более обозримым. Оно было рассчитано на демократическую толпу, в которой сословные различия уже не играли столь значительной роли, как в эпоху раннего средневековья. Особенно типичным образчиком такой зальной умбрийской церкви является Сан Фортунато в Тоди (табл. 12 и рис. 4)¹⁹⁸. Ее постройка приходится на 1292—1301 годы. Церковь, из-за недостатка средств, осталась

незаконченной. Она достраивалась в XIV и XV веках (наиболее оживленным строительным периодом были 1458 — 1465 годы, когда, наконец, вывели все своды).

Сан Фортунато имеет три нефа длиной в четыре звена и готический полигональный хор (см. рис. 4). По сторонам боковых кораблей располагаются прямоугольные капеллы. Французские прототипы Сан Фортунато — собор в Пуатье (с 1162) и церковь Нотр Дам в Ле Пюи (позднее начала XIII века; рис. 5). Но, исходя от Сан Франческо в Ассизи, зодчий Сан Фортунато упрощает всю французскую систему, перерабатывая ее в итальянском духе: всем выступающим тягам пучкообразных столбов придана одинаковая форма, трактовка профилированных арок аналогична трактовке нервюр, массив стенового столба почти скрыт в стене, причем средняя из его тяг не полукруглая, а плоская, благодаря чему еще более бережно сохраняется плоскость стены. Столбы входного звена, исполненные уже в XV веке, несут на себе печать нового ренессансного понимания. Вместо восьмигранного цоколя здесь дается квадратный. Все тяги совершенно одинаковы по форме, что уподобляет столб канелированной колонне. Сверху тяги охватываются кольцом и завершаются единой антикизирующей композитной капителью, на которой покоится абака. Такими средствами готический пучкообразный столб сближается с ренессансной колонной, сохраняя в то же время свой наиболее существенный признак — тяги.

Другой яркий пример умбрийской зальной церкви — это Сан Доменико в Перудже (рис. 6)¹⁹⁹. Постройка этой доминиканской церкви, начатая в 1304 году, затянулась до 1459 года. Вазари приписывает Сан Доменико Джованни Пизано, в пользу чего высказался и Крёниг. Действительно, Сан Доменико обнаруживает не мало точек соприкосновения с бесспорными архитектурными работами прославленного пизанского скульптора. К сожалению, церковь была радикально переделана в XVII веке, так что о ее первоначальном виде дает представление лишь реконструкция. Огромная по размерам церковь, построенная под бесспорным влиянием Санта Кроче и Сан Фортунато, имела трехнефный продольный корабль и трансепт с квадратным хором и капеллами по сторонам. Пучкообразные столбы были заменены восьмигранными, увенчанными антикизирующими коринфскими капителями, консольный карниз и обход располагались очень высоко — на уровне капителей стеновых трехгранных столбов, благодаря чему разграничение между несущими и несомыми частями выступало не менее четко, чем в Санта Кьяра. В Сан Доменико готическая система зальной церкви была подвергнута, по сравнению с Сан Фортунато, еще большему упрощению, что явилось следствием дальнейшей итальянской переработки французских образцов.

К типу церкви Сан Доменико целиком восходит собор Сан Лоренцо в Перудже, построенный на основе проекта начала XIV века, уже в эпоху кваттроченто (работы начались в 1437 году)²⁰⁰. Сан Лоренцо также представляет собой зальную церковь с трехнефным продольным кораблем, трансептом, восьмигранными столбами, высоко расположенным консольным карнизом и стенными пилястрами. Только квадратный хор заменен полигональным. Весьма любопытно, что форма зальной церкви была придана также собору в Пьенце, построенному Бернардо Росселино

для Энеа Сильвио Пикколомини, который потребовал от своего любимого зодчего, чтобы он воспроизвел виденный им в Германии архитектурный тип. Начатый постройкой в 1459 году, собор в Пьенце своеобразно сочетает в себе готические черты (зальная церковь, полигональный хор с капеллами, усеянные звездами стрельчатые нервюрные своды, готические окна) с новыми ренессансными чертами (ордерный импост, четкое разграничение звеньев, акцентировка стены и др.).

По сравнению с архитектурой Средней Италии церковное зодчество Эмилии и Северной Италии не ставит в XIV веке новых проблем. Оно отличается более примитивным и менее творческим характером. В некоторых областях упорно продолжают держаться старые романские традиции, в других — подражают тосканским зданиям, в третьих — почти слепо копируют северные образцы (не только французские, но и немецкие). Однако и здесь итальянские зодчие выдвигают свои собственные решения, которые никогда не позволяют принять их работы за работы немецких и французских мастеров, в такой мере им присущ национальный отпечаток.

Среди построек Эмилии наиболее значительной является церковь Сан Франческо в Болонье (табл. 13), построенная Марко да Брешиа в 1246—1263 годах (фасад был переделан в конце XIV века)²⁰¹. Восходя к французским образцам (полигональный хор, аркбутаны, шестичастное деление сводов, вытянутые пропорции), эта церковь отличается внутри таким спокойствием, которого напрасно было бы искать даже в самых классических из французских соборов: гладкие восьмигранные столбы несут приземистые стрельчатые арки, тяги и нервюры тяготеют к плоскости, имея крайне простую форму; небольшие окна сохраняют массив стены, выступающий как основа всей архитектурной композиции. Гораздо готичнее другая болонская церковь — Сан Петронио (табл. 14), начатая постройкой в 1390 году при ближайшем участии генерала ордена сервитов Фра Андреа да Фаэнца²⁰². Автором проекта и главным архитектором был Антонио ди Винченцо. Идя навстречу честолюбивым пожеланиям болонцев, поставивших себе задачей превзойти флорентинцев, он создал проект грандиозного храма, по своим масштабам еще большего, чем флорентинский собор. По замыслу Винченцо, Сан Петронио должен был иметь форму трехнефного латинского креста (длина продольного корабля 185,54 метра, длина трансепта 132,98 метра); к боковым кораблям примыкали капеллы, а над перекрестьем был намечен покоившийся на восьмиугольном основании купол (высотой 76,25 метра), окруженный четырьмя башнями; вокруг хора с обходом Винченцо собирался расположить венок из двенадцати капелл. Проект этот был осуществлен лишь частично: постройка сильно затянулась, причем возвели только продольный корабль с капеллами и одну из башен в виде колокольни (закончена в 1481 — 1492 годах); фасад остался неоконченным (верхние части лишены облицовки). Фасад решен крайне плоскостно, использованные же в качестве декоративных мотивов вытянутые прямоугольники отдаленно напоминают проторенессансную инкрустацию. Внутри Сан Петронио обнаруживает бесспорное сходство с флорентинским собором, из которого Антонио ди Винченцо заимствовал круглые окна, форму столбов, огромные пролеты между столбами.

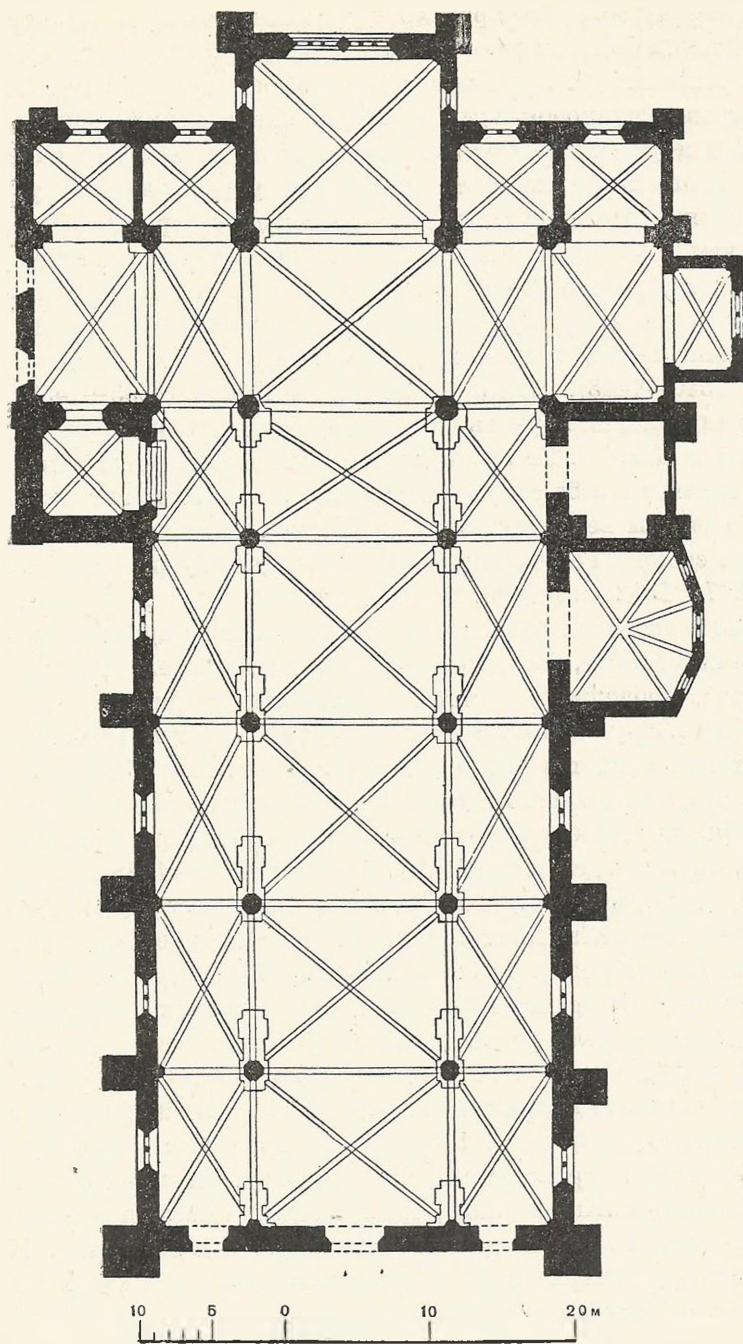


Рис. 6. План церкви Сан Доменико в Перудже. Начало XIV века.

Однако в Сан Петронно, по сравнению с флорентинским собором, все пропорции стали более вытянутыми, что привело к усилению готического принципа. Зодчий прибег не только к более крутым аркам и к более стройным столбам, но он также сознательно отказался от консольного карниза над аркадой. При этом он усложнил профилировку пучкообразных столбов и тяг, заменив прямоугольные формы полукруглыми и усилив тем самым игру светотени. Каждая капелла имеет по громадному готическому окну; эти окна почти уничтожают стену в боковых фасадах, уподобляя последние «прозрачным» стенам северных соборов.

Позднее, чем в Тоскане, и независимо от нее, нищенствующие ордена вырабатывают свой тип церкви в Венеции. Для этого типа характерны широкие арочные проемы, благодаря чему преодолевается разобщенность среднего и боковых кораблей, полигональный хор, круглые столбы [Санта Мария Глорियोза деи Фрари (ок. 1340—1443), Санти Джованни э Паоло (1333—1430)]²⁰³. В Падуе строится шестиугольная церковь Сант Антонио (Иль Санто), начатая в 1232 году и законченная в 1350²⁰⁴. Ее громоздкий и мало гармоничный внешний вид неорганично объединяет в себе старые романские, новые готические и восточные формы (купола навеяны венецианским Сан Марко). Сильные французские влияния обнаруживает собор в Генуе, реконструированный внутри после пожара 1296 года, между 1307 и 1312 годами²⁰⁵. Его, исполненные еще в XIII веке, глубокие порталы и башня (построена лишь одна) восходят к французским прототипам, мраморная же инкрустация, состоящая из чередующихся темных и светлых горизонтальных полос, продолжает местные итальянские традиции.

Без сомнения, крупнейшей и притом наиболее чистой готической постройкой Северной Италии является собор в Милане, начатый в 1386 году (табл. 15)²⁰⁶. Сооружение этого громадного здания было закончено лишь в начале XIX века. В его постройке принимали участие и итальянцы [ломбардцы Симоне да Орсениго, Кампионези, Филиппо делья Органи из Модены (1402—1448), Антонио Аверлино (1452—1454), Джованни Соларио и его сын Гвинифорте (до 1476), и французы (Никола Бонавентюр, Жан Миньо), и немцы (Ганс из Фрейбурга, Генрих из Гмюнда, Ульрих из Фюссингена). В конце XV века Дольчебуоно и Омодео, пользуясь советами Леонардо и Франческо ди Джорджо Мартини, перестроили купол, а в эпоху чинквеченто Пеллегринио Тибальди украсил фасад ренессансными дверями и окнами, которые плохо вяжутся с готическими контрфорсами. Быть может, участие столь большого количества зодчих было главной причиной неудачи всего этого грандиозного начинания. Пятинефный продольный корабль (длиною 148 метров), с трехнефным трансептом, имеет над перекрестьем купол и завершается полигональным хором. Как в плане, так и в отделке фасадов, исполненных из мрамора, формы северной готики нашли себе широкое применение. Но формы эти восприняты крайне поверхностно, в чисто декоративном плане. При этом они не получили, как в Тоскане, органической переработки, а довольно механически сочетаются с итальянскими принципами. Несмотря на обилие контрфорсов, аркбутанов и фиалов, все здание расплзается вширь, лишенное легкости и прозрачности французских соборов. Вертикальные членения утрачивают свой внут-

ленный смысл, превращаясь в чисто декоративный мотив. Из них выхолащивается всякое эмоциональное содержание, в силу чего они производят какое-то однообразное впечатление. Архитектурные формы не поэтизируются, а даются в обнаженно конструктивном виде, причем этот конструктивный скелет наивно маскируется готической декорацией. Внутри пространству недостает динамики и чисто готической текучести. Напоминающие колонны пучкообразные столбы украшены нелепыми капителями со статуями под балдахинами. Эти статуи, в сочетании со слишком «жидкими» базами, искажают пропорции столбов. К тому же столбы существуют изолированно, поскольку их тяги не сливаются с нервюрами. Поэтому здесь отсутствует тот стремительный взлет линий, который обычно придает готическому интерьеру такую эмоциональную взволнованность. Все проникнуто в миланском соборе духом компромисса. Этот дух сковывал творческую волю как готических, так и ренессансных мастеров. Он толкал их на постоянные взаимные жертвы, он требовал от них уступок, отказа от принципов, подмены органических решений решениями, навязанными со стороны. И он обусловил тот глубоко двойственный характер, который присущ миланскому собору, в гораздо большей мере поражающему количеством затраченных на его постройку материалов и усилий, нежели глубиной и совершенством замысла.

Рядом с церковным зодчеством быстро развивается в XIII—XIV веках гражданская архитектура²⁰⁷. В связи с новыми коммунальными потребностями все чаще начали возводить такие сооружения, как ратуши и здания для центральных органов городского управления (*palazzo del comune*, *palazzo della ragione*, *broletto*, *agengario*, *credenza*), лоджии, башни, госпитали, приюты, арсеналы, порты, фонтаны. К ним присоединялись дворцы городской знати, во многом сохранявшие крепостной характер, поскольку их обитатели стремились обезопасить себя от уличных сражений. В эпоху треченто дворец еще не доминирует, как в XV веке, над церковью. Церковному зодчеству по-прежнему принадлежит основная роль. Но дворец и вилла, ранее чем церковное здание, освобождаются от засилья готических канонов. В них настойчиво пробивается светская струя. К концу XIV века этот процесс гуманизации гражданского зодчества выступает особенно явно в ряде тосканских дворцов и вилл, от которых идет прямая линия развития к ранним работам Брунеллески.

Коммунальные палатцо XIII—XIV веков сохраняют еще очень много романских черт. Они массивны и монументальны, обладая суровым обликом. Готические детали (стрельчатые арки, окна) довольно неорганично сочетаются с романской основой, почти целиком определяющей архитектурный замысел. Самые ранние образцы (*palatium comunis* в Бергамо, 1182—1198; Бролетто в Бреше, ок. 1187; Бролетто в Комо, 1215; Бролетто в Милане, 1228—1233) возникли на почве Северной Италии. Для них типичен прямоугольный план и двухэтажный фасад; первый этаж обработан в виде открытой галереи. Эти галереи восходят к традициям византийской и раннероманской архитектуры. Особенно характерным памятником ломбардского зодчества является Палатцо Пубблико в Пьяченце,

начатый в 1280 году (табл. 16)²⁰⁸. Здесь превосходно обыгран живописный контраст между цветной мраморной облицовкой первого этажа и кирпичом второго.

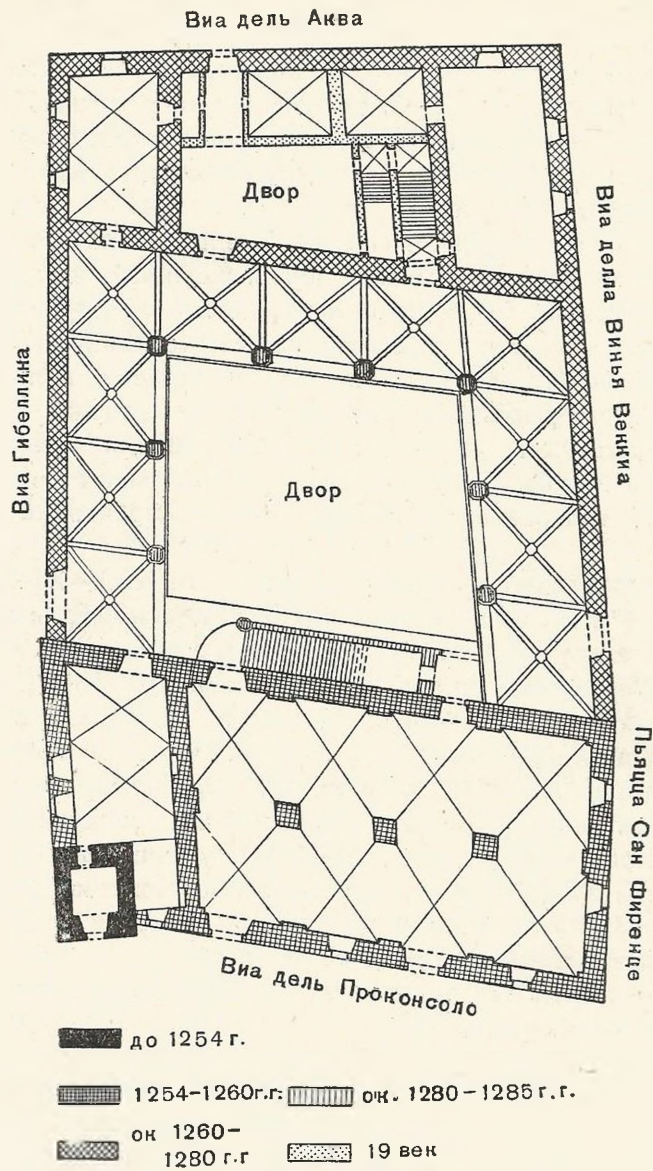


Рис. 7. План Палаццо дель Подеста во Флоренции. 1254—1285 годы.

Неодинаковой формы окна охватываются вписанными друг в друга полукруглыми арками, которые используются как эффектное орнаментальное обрамление. Очень своеобразен карниз с идущим под ним аркатурным фризом. Стена увенчана зубцами

и невысокими башенками. Эти зубцы и башенки, в сочетании с полихромией и орнаментальной обработкой второго этажа, придают фасаду живописный характер.

Гораздо строже и тектоничнее общественные здания Флоренции. Среди них видное место занимает Палаццо дель Подестá (с 1574 года — Барджелло, теперь — Национальный музей), пристроенный между 1254 и 1260 годами к более старой башне, вероятно, принадлежавшей частному лицу (табл. 17, рис. 7)²⁰⁹. Несколько позднее (1260—1285) это здание было расширено вглубь, обогатившись двумя дворами, один из которых был окружен подсобными помещениями, другой — трехсторонней лоджией. Между 1316 и 1320 годами над этой лоджией были возведены лоджии второго этажа, а между 1333 и 1346 в этом же этаже был перекрыт сводами огромный зал. В последней работе принимали участие два молодых зодчих — Нери ди Фиораванте и Бенчи ди Чьоне.

В Палаццо дель Подестá дается новое сочетание представляющего типичную «зальную» постройку романского блоковидного массива, башни и двора с лоджиями. Дворцы в Витербо и Орвьето еще не имели башен, так что Палаццо дель Подестá можно рассматривать как прототип для Палаццо Веккио во Флоренции и Палаццо Публико в Сьене. Еще более существенным новшеством является в нем двор с лоджиями, который следует рассматривать как один из наиболее ранних флорентинских памятников этого рода (табл. 18). Считать ли эти дворы, вслед за Патцакком²¹⁰, восходящими к восточным караван-сараям или, вслед за Бирнбаумом²¹¹, — к римскому форуму, одно несомненно: гражданская архитектура позаимствовала их из церковной, где дворики получили широкое распространение в монастырях. Недаром дворы ранних палаццо обычно называются в старых документах «chiostri». И заслуга зодчих Палаццо дель Подестá заключается в том, что они первыми присоединили к «зальной» постройке двор, подготовив, тем самым, почву для развития ренессансного дворца.

Снаружи Палаццо дель Подестá отличается несколько мрачным характером. Гладкие стены, башня, зубцы, бойницы — все это уподобляет его сооружению крепостного типа, что еще более подчеркивается тяжелым аркатурным карнизом. В свое время фасад был украшен деревянными галереями, шедшими на уровне второго и третьего ряда окон. Окнам второго этажа, равно как и дверям, придана чисто готическая форма. Таким образом, и здесь романский массив сочетается с готическими деталями.

Знаменитый двор с лоджиями имеет еще чисто романские пропорции: короткие восьмигранные столбы несут приземистые арки, крестовые нервюрные своды лишены легкости. При всем том, лоджиям свойственна особая монументальность и подчеркнутая пространственность. Эта архитектура, суровая и мужественная, как и люди того времени, производит сильное впечатление. Превосходен также зал второго этажа, перекрытый двумя крестовыми сводами (рис. 8). Монолитностью своего пространства и спокойной величавостью он напоминает римские перемы. В XV веке ренессансная архитектура, если не считать мантуанских построек Альберти, не создала ничего подобного. Чтобы найти аналогию этому грандиозному залу, надо обратиться к римским постройкам чинквеченто.

Мало нового, по сравнению с Палаццо дель Подеста́, находим мы в флорентинском Палаццо делла Синьория, построенном между 1298 и 1314 годами по проекту Арнольфо ди Камбио (табл. 19)²¹². И здесь дается тяжелый романский блоковидный массив с башней и внутренним двором, обнесенным лоджиями со всех четырех сторон.

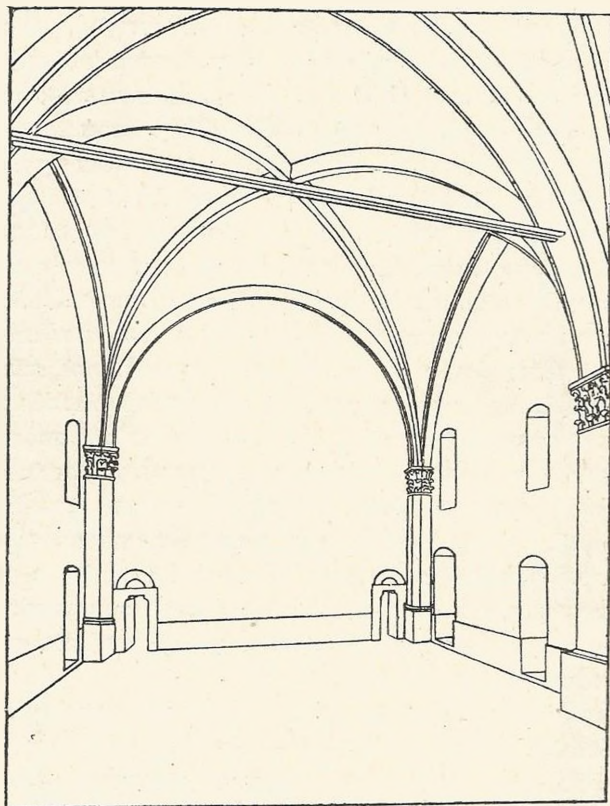


Рис. 8. Зал второго этажа в Палаццо дель Подеста́.
1333—1346 годы.

Этот двор был изменен в 1454 году Микелоццо, переделавшим восьмигранные столбы на колонны. Гораздо изящнее очаровательное Палаццо Пубблико в Сьене (1298—1309; табл. 20) с его эффектной башней (построенной в 1338—1349 годах по проекту братьев Минуччо и Франческо ди Ринальдо из Перуджи)²¹³. Фасад, украшенный тройными готическими окнами, стрельчатыми арками, аркатурным поясом, слегка вогнут, благодаря чему усиливается причудливая игра светотени, которая обволакивает нежной дымкой столь излюбленные сьенцами орнаментальные формы. Весьма красив и дворик Палаццо Пубблико (табл. 21), построенный в 1325—1328 годах Россо, Агостино ди Джованни и Аньоло: восьмигранные столбы несут полукруглые арки, над ныне заложеной аркадой идут тройные окна, увенчанные плоскими стрельчатыми архивольтами, под которыми

располагаются гербы. И в своей главной общественной постройке сеньцы остаются верными своим вкусам. Они прибегают к изящной декорации там, где флорентинцы дали бы гладкую стену, выложенную из тяжелых каменных квадров. В этом отношении особенно характерной флорентинской постройкой является *Порта ди Сан Фреддиано* (1333—1366; табл. 22). Лишенные всяких украшений, эти ворота imponируют монолитным массивом своей стены, прорезанной простой аркой, с гладким, без малейшего намека на профилировку, архивольтом. Так просто и выразительно умели трактовать плоскость одни лишь флорентинцы, чье зодчество сохраняет и в XIV веке органическую связь с романскими и проторенессансными традициями.

Особое место среди коммунальных дворцов *треченто* занимает *Палаццо Дожей* в Венеции^{213а}. Начатое постройкой со стороны мола в 1340 году, оно включало в себя первоначально лишь один зал для заседаний Большого совета (его выходящий на площадь фасад равнялся длине семи арочных пролетов нижнего портика). Отделка растянулась до 1419 года, когда впервые в новом зале собрался высший орган Венецианской республики. С 1424 года началось расширение *Палаццо Дожей* со стороны площади. Дополнения и перестройки захватывают весь XV и часть XVI века.

В декорировании *Палаццо Дожей* принимали участие все выдающиеся венецианские зодчие, скульпторы и живописцы. В частности, пышное обрамление центрального окна на фасаде, обращенном к молу, было выполнено братьями *далле Массење* (1404), а лоджия (так наз. «Лоджия Фоскара») на фасаде, обращенном к площади, и главный вход (так наз. «Порта делла Карта») — *Джованни Бон* (с 1438).

В архитектуре Венеции крайне своеобразно переплетаются византийские, арабско-мусульманские и готические традиции. Они органически сливаются в тот живописный стиль, который отличает все венецианское зодчество XIV века. Особенно широко использовались в Венеции элементы позднеготической архитектуры, переработанные в направлении подчеркнутой орнаментальности.

В сочетании с богатой полихромией, эти готические декоративные черты создают тонкие живописные эффекты, рассчитанные на своеобразие венецианского пейзажа с его обилием воды и испарений, которые смягчают контуры и формы предметов.

В *Палаццо Дожей* получили выражение живописно-атектонические тенденции венецианского зодчества. Внизу идет открытый портик. Короткие, приземистые столбы несут стрельчатые арки, сохранившие в себе еще многое от романских пропорций. Над портиком располагается галерея. Ее стройные колонны, данные в учащенном ритме, несут трехлепестковые арки, над которыми тянется фриз из сквозных розеток с вписанными в них четырехлистниками. Стена выложена из кирпича, образующего коврового типа узоры. Карниз увенчан шпильями и капризной, прихотливой формы зубцами. Эти шпильи и зубцы, в сочетании с узорчатой кладкой, облегчают стену, которая, несмотря на свои большие плоскости, не давит на галерею и нижний портик. При свете яркого южного солнца портик

и галерея воспринимаются резко затененными, контрастируя с пестрым розоватым оттенком стены, узоры которой создают впечатление живописной вибрации. Это тонкое использование световых и цветовых эффектов характерно для венецианской архитектуры и позднейшего времени.

Видное место среди общественных построек занимали лоджии. В них происходили общественные церемонии, выборы должностных лиц, приемы послов, торговые сделки. Обширные лоджии-галереи имели северо-итальянские ратуши, в которых они сделались неотъемлемой частью здания. Но уже в романскую эпоху

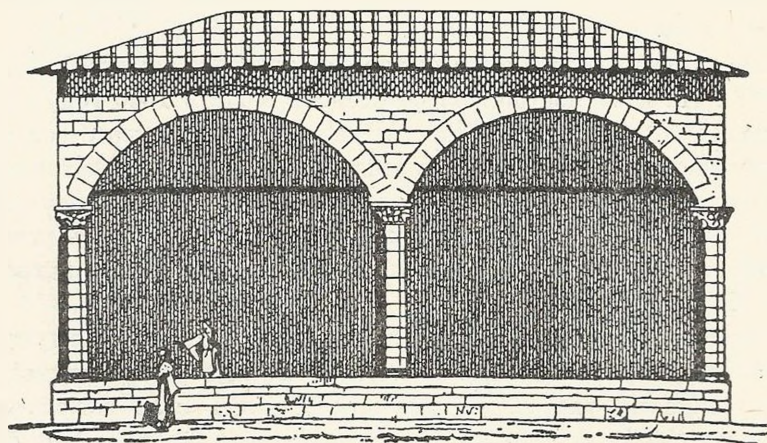


Рис. 9. Семейная лоджия Барди во Флоренции.

были распространены отдельно стоящие лоджии. Не исключена возможность, что они восходили к эллинистическим портикам. Во всяком случае, в Константинополе существовали открытые портики (*stoaí*), в которых встречались для беседы и где совершались торговые операции. Портики-беседки были также известны франкам и провансальцам. В Италии знатные семейства придерживались обычая возводить из камня свои семейные лоджии (*loggie di famiglie*). Здесь отдыхали по вечерам, играли в шахматы и карты, пировали под звуки музыки. Здесь же устраивали свадебные пиршества и занимались делами. Еще до XII века такими семейными лоджиями владели Пульчи, Перуцци, Адимари, Кавальканти, Барди, Буондельмонти, Фрескобальди, Черки и другие представители знати. Все эти постройки безвозвратно погибли, и их можно восстановить лишь на основе старых зарисовок (рис. 9) ²¹⁴. Именно эти семейные лоджии послужили прототипом для знаменитой Лоджии делла Синьория (или деи Ланци) во Флоренции (табл. 23), построенной Бенчи ди Чьоне и Симоне Талепти в 1376—1382 годы ²¹⁵. Выходя главным своим фасадом на Пьяцца делла Синьория, эта лоджия являлась одним из главных коммунальных сооружений Флоренции, в котором происходили все наиболее знаменательные общественные события и торжественные приемы. Этим был, по-видимому, продиктован строгий стиль постройки, формы

которой выделяются классическим спокойствием своих пропорций и замечательной монументальностью. Место, откуда избранники флорентинского народа говорили с самим народом, нельзя было оформить по-иному. Массивные пучкообразные столбы несут четыре величественные полукруглые (а не стрельчатые!) арки — три со стороны площади и одну со стороны Уффици. Громадные пролеты арок (11—12 метров) подчеркивают пространственность архитектурной композиции, лишенной и намека на готическую напряженность. Зодчие всячески акцентируют горизонтальные членения (цоколи и капители столбов, импостная зона, железные скрепы, аттик, карниз, балюстрада). Они сознательно избегают богатой светотеневой игры и с этой целью упрощают профили арок и столбов. Последние состоят из плоских пилястров, между которыми вклинены полукруглые тяги. Эти пилястры оплощают столбы, делая их органической частью стены. Плоскость стены отнюдь не нарушают неглубокие готические нишки с фигурами Добродетелей и гербы аттика. Над аттиком идут консоли, на которые опираются трехлопастные арочки. Этот сочный карниз превосходно завершает стену, поскольку арочки отбрасывают резкие тени, утяжеляющие карниз. Сверху протянута лента сквозной балюстрады, круглые прорезы которой контрастируют с затененной зоной карниза. В Лоджии делла Синьория флорентинские зодчие треченто создали один из своих шедевров. Здесь готика получила настолько творческую переработку, что эта постройка, являвшаяся гордостью Флорентинской республики, может быть смело поставлена в один ряд с проторенессансными и ренессансными зданиями, которым она весьма близка по духу.

От Лоджии делла Синьория бесспорно зависят лоджии деи Мерканти в Болонье (1382—1384; табл. 24) и Сьене (1417—1428; табл. 25). Первая была построена Лоренцо ди Баньомарино и Антонио ди Винченцо²¹⁶. В ней совершались биржевые операции и разбирались торговые тяжбы. Флорентинский прототип подвергнут здесь сильнейшей готизации: столбы несут крутые стрельчатые арки, второй этаж имеет двойные готические окна с орнаментальными обрамлениями и готический балдахин с балконом в центре. Из-за этого балдахина окна сдвинуты несколько в сторону, так что их оси не совпадают с осями расположенных под ними стрельчатых арок. По сторонам от последних даны глубокие круглые ниши с фигурой Правосудия и полуфигурами святых-патронов. Аркатурный пояс, богато орнаментированный карниз и зубцы довершают декорацию фасада, отличающуюся большим изяществом и живописностью. По сравнению с флорентинской лоджией здесь бросается в глаза гораздо меньшая строгость и тектоничность замысла. Много ближе к флорентинскому прототипу сьенская лоджия, которую без достаточных оснований Адольфо Вентури приписывает Якопо делла Кверча²¹⁷. Традиция связывает эту постройку с именем малоизвестного Сано ди Маттео. Достроил лоджию Пьетро ди Минелла (второй этаж относится уже к эпохе Ренессанса). Полукруглые арки, легкие и стройные, покоятся на мощных столбах, имеющих сложную готическую профилировку (преобладают полукруглые тяги). Архивольты арок отличаются еще большей простотой, нежели в Лоджии делла Синьория. В этих арках уже так много ренессансного, что они невольно

вызывают в памяти аркаду Спедале дельи Инчоченти; крайне характерно, что и здесь столбы декорированы нишами, нарушающими их структурность. Таким образом, чисто готические по своим формам и украшениям столбы несут ренессансные по своим пропорциям арки. И самое замечательное, что это сочетание воспринимается зрителем как вполне естественное и органичное.

Между 1352 и 1358 годами во Флоренции была построена еще одна лоджия, являющаяся частью небольшого, чрезвычайно изящного здания. Это так называемая Лоджия дель Бигалло, сооруженная мастерами школы Андреа Пизано (табл. 26)²¹⁸. Она была возведена на средства благотворительного общества, которое покровительствовало покинутым и затерявшимся детям. Таких детей выставляли в угловой лоджии для опознания либо усыновления. Двухэтажное здание имеет совершенно гладкие стены, расчлененные по вертикали лопатками. Первый этаж, с его двумя глухими полукруглыми арками и угловой лоджией, отделен от второго простым аттиком. В этой подчеркнутой глади стены, с ее спокойными плоскими членениями, уже предвосхищена композиция фасада Палаццо Ручеллаи. Стены второго этажа прорезаны двойными готическими окнами, а над лоджией расположены три статуи под готическими балдахинами. Столбы, полукруглые арки и балюстрады лоджии отделаны с чисто ювелирной тщательностью. Их орнаментальные и фигурные украшения, несмотря на свойственную им плоскостность, превосходно контрастируют с гладью стен, приобретая от их соседства особую легкость и ажурность. Очень тонко обыграл здесь зодчий контраст между гладкой стеной и изящной готической декорацией, которая умело вплетена в строгое архитектурное обрамление, уже во многом овеянное ренессансным духом.

Рядом с постройками общественного назначения в XIV веке возводилось большое количество частных палаццо и вилл. Именно в это время сложился в основных чертах тот тип палаццо, который был унаследован эпохой кваттроченто и который получил в XV веке свое окончательное завершение. В тречентистском палаццо встречаются уже все основные элементы позднейшего ренессансного дворца: ярко выраженная этажность, кладка из тесаного камня, окруженные лоджиями внутренние дворы. Правда, эти дворцы сохраняют еще немало от былой мрачности средневековых замков, но на протяжении XIV века они становятся все более приветливыми и праздничными: увеличивается количество окон, открывающих больший доступ свету, укорачиваются либо совершенно отбрасываются башни, широкое применение находят готические формы (стрельчатые арки, двойные и тройные окна), уточняются пропорции лоджий, приобретающих все более легкий и воздушный характер. Однако в эпоху треченто еще не намечился тот решительный перелом, который так четко определился в работах Брунеллески, Микелоццо и Альберти: в основу композиции фасадов не кладется единая система пропорций, античные детали совершенно отсутствуют, между отдельными этажами не проводится достаточно четкая градация, вследствие чего стена лишена эластичности и упругости. Фасадам свойственно известное однообразие, они могут быть укорочены либо удлинены без нарушения основного художественного эффекта. Это и порождает то впечатление некоторой вялости, которое оставляют тречентистские

палаццо, особенно когда их сравниваешь с позднейшими ренессансными постройками: дворцам треченто недостает не только волевой направленности, но и гармонии пропорций.

Почти как правило, дучентистские и тречентистские дворцы имели в первом этаже открытую аркаду, состоявшую из стрельчатых арок. Здесь помещались торговые конторы и склады обитателей палаццо либо сдаваемые в наем лавки. Примыкая друг к другу, такие портики образовывали в городах крытые ходы, которые обрамляли улицы и под сенью которых спасались от дождя и жары. Лишь богатые патриции XV века отказались от расположения в первом этаже служебных и торговых помещений. В их дворцах, по сторонам от центрального портала, идут маленькие окна, прорезывающие глухую стену. В дучентистских и тречентистских палаццо окна являются главными украшениями второго и третьего этажей. В Сьене предпочитают двойные и тройные окна изящной готической формы (палаццо Толомей, табл. 27; Гротанелли; Буонсиньори), во Флоренции — широкое, приземистые окна, завершающиеся низкой аркой (палаццо Моцци; Фрескобальди; Минербетти; Даванцати, табл. 28; левая часть палаццо делла Меркатанца и др.). В Палаццо Гвиниджи в Лукке (третья четверть XIV века) встречаются даже четырехпролетные окна с четырьмя стрельчатыми арочками. Высота этажей обычно убывает кверху. Первый этаж чаще всего выкладывается из тесаного камня, который нередко оставляют необработанным. Верхние этажи штукатурятся и украшаются фресками либо сграффито. В этих этажах лишь обрамления окон делают из камня. В Северной Италии широко применяется кирпич, а для украшений — терракота. В более ранних палаццо фасад завершают зубцы, реже — машикули, в более поздних — сильно выступающая крыша. Крайне характерно, что уже в XIV веке членение фасада не считается с расположением лежащих позади него помещений. Очень часто зодчие пользуются слепыми окнами, приходящимися на стык внутренних стен. Они продиктованы поисками симметрии. В то время как немецкие и французские мастера дают совершенно свободную и часто асимметричную группировку окон, вытекающую из местоположения внутренних помещений, итальянцы стремятся к строгой и уравновешенной композиции, базирующейся на равномерном распределении оконных проемов.

Вероятно, уже в XIII веке в частные палаццо и виллы, как и в ратуши, зодчие начали включать внутренние дворики (*cortili*). Этот мотив получил полное развитие лишь в XIV веке (особенно во второй его половине). К сожалению, эти дворики, как и почти все дучентистские палаццо, сильнее всего пострадали от позднейших переделок, так что весьма трудно восстановить их первоначальный вид. Ранними примерами *cortili* могут служить дворики Палаццо Гамбакорти в Пизе, Спино и Минербетти во Флоренции, Поппи в Казентино²¹⁶. Для всех них типична свободная, асимметричная распланировка, нередко даже подчеркивающая случайности местоположения. На одной из сторон дворика возвышается лестница, лоджии еще не образуют замкнутого прямоугольника. На протяжении второй половины XIV и первого десятилетия XV века эти дворики становятся более крупными по размеру и принимают строго упорядоченную форму. Тяжелые массивные

столбы заменяются изящными, стройными, тонкими столбами, приближающимися к колоннам, полукруглые арки делают более эластичными, в пропорциях появляется та легкость, которая создает настроение какой-то особой просветленности. Под сенью этих лоджий легко дышится, и жизнь кажется прекрасной и радостной.

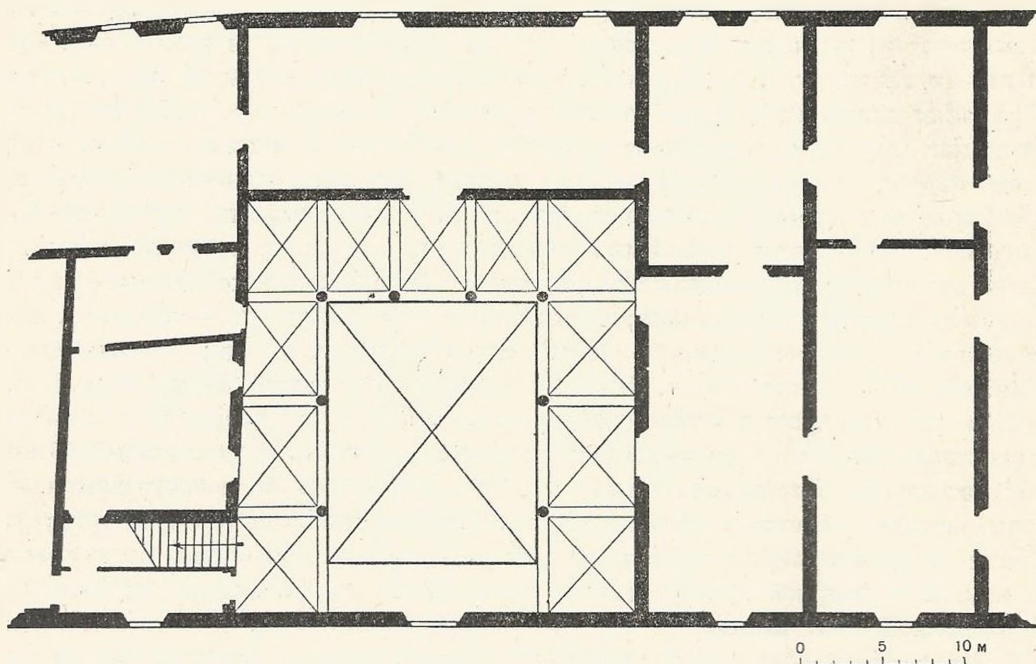


Рис. 10. План виллы делле Перголе в Кареджи.

Среди тречентистских архитектурных мотивов дворики являются наиболее ренессансными по духу, поскольку в их архитектуре впервые отражается новое гуманистическое мировоззрение. Именно отсюда идет прямая линия развития к ранним работам Брунеллески, обострившего свое чувство пропорций на изучении этих замечательных образцов поздней тречентистской архитектуры, в которых готическое наследие растворяется почти без остатка.

В долине реки Арно, около Филлине, Франчези делла Фореста построили себе в 1374 году виллу, дворик которой хорошо сохранился (табл. 29)²²⁰. Двор окружен здесь со всех сторон лоджиями (по пяти пролетов с широких сторон и по три с узких), перекрытыми крестовыми сводами (без нервюр). Со стороны стен пять сводов опираются на консоли. Между колоннами перекинуты полукруглые арки, настолько стройные, что они уже приближаются к аркам Брунеллески. Архивольты совершенно гладкие. Арки опираются на тяжелые и довольно приземистые восьмигранные столбы с очень своеобразными капителями, украшенными двумя рядами «наростов», составленных из пальметт. Пропорции тяжелых столбов обнаруживают еще тесную связь с романскими традициями, во многом определяющими стиль этого точно датированного тосканского дворика.

Вероятно, в последней четверти XIV века возник дворик Палаццо Даванцати во Флоренции ²²¹. Он очень узкий, имеет лоджии (по два пролета) лишь с двух сторон. Столбы, несущие полукруглые арки, остались восьмигранными, но они

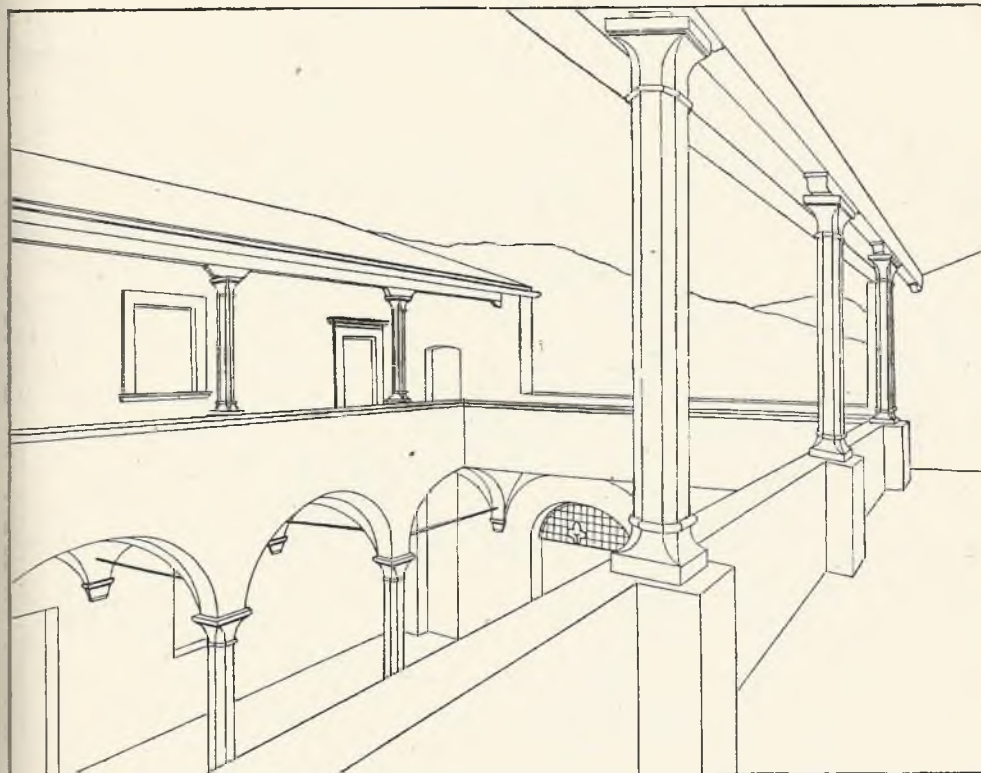


Рис. 11. Дворик виллы делье Перголе в Кареджи.

стались более вытянутыми и стройными. Они уже целиком утратили свой массивный романский характер. Эти же стилистические черты свойственны и восьмигранным столбам одного из очаровательнейших тречентистских двориков — вилле делье Перголе в Кареджи, принадлежавшей до конфискации 1478 года семейству Пацци (рис. 10, 11 и 12) ²²². Превосходно реставрированная, эта вилла имеет дворик, обнесённый лоджиями с трех сторон. Лоджии украшают и второй этаж; меньшие по размерам, но одинаковые по форме восьмигранные столбы поддерживают здесь скат кровли. Капители столбов гладкие, отчего столбы кажутся особенно строгими. И хотя арки довольно широкие и приземистые, тем не менее есть в этих лоджиях ни с чем не сравнимая легкость. Эта архитектура пользуется еще довольно архаическим языком, но, быть может, именно поэтому свойственно ей такое очарование. Она овеяна настроением особой жизнерадостности, в ней нет ничего лишнего, никакого внешнего украшения, она разум-

на и глубоко функциональна. Все жилые помещения виллы располагаются вокруг дворика, который является ее центром. Пережиток этрусского атриума, этот дворик полон такого спокойствия, что невольно вызывает в памяти классические образцы ренессансной архитектуры.

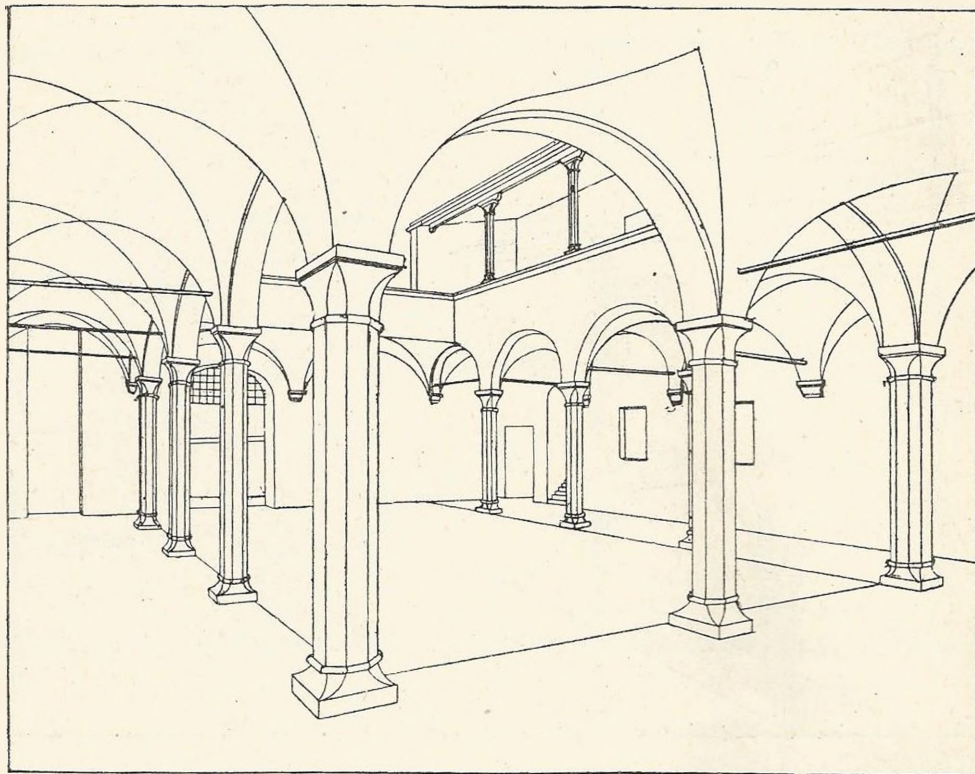


Рис. 12. Дворик виллы делле Перголе в Кареджи.

К концу XIV — началу XV века стройные восьмигранные столбы, украшенные листовыми капителями, становятся крайне популярным мотивом в архитектуре Флоренции. Мы находим их и в прелестной лоджии Палаццо ди Парте Гвельфа (табл. 30), и во дворике виллы в Кареджи (лоджия около колодца; табл. 31), и во дворе Палаццо Капони (Виа де Барди, 26), возможно принадлежавшем в свое время Никколо да Уццано (табл. 32)²²³. Восьмигранные столбы принимают настолько вытянутую и изящную форму, что, строго говоря, их уже нельзя назвать столбами. Это своеобразные восьмигранные колонны, не имеющие в себе ничего готического. Они легко несут полукруглые арки, образуя вместе с ними эластичные пролеты. Именно к этой группе памятников примыкает одна из ранних работ Брунеллески — двор Палаццо Бузини Барди (Виа де Бенчи, 3). Брунеллески складывался как художник в годы создания этих замечательных флорентинских построек, и он не мог равнодушно пройти мимо них, тем более, что они ранее, чем

современная им живопись и скульптура, отразили новые гуманистические вкусы. В то время как флорентинские живопись и пластика целиком еще питались готическими традициями, архитектура оригинально перерабатывает последние, выйдя на самостоятельный путь развития. Повторилась примерно та же ситуация, какую мы уже имели возможность наблюдать в проторенессансном искусстве, в котором зодчество первым заговорило новым языком.

Что флорентинская архитектура конца XIV—начала XV века действительно стремилась порвать с готическим наследием, об этом наглядно свидетельствует и такой факт, как появление в ряде построек этого времени кубовидной капители (трехпролетный портик в Палаццо Барди Каниджани, рис. 13; портик церкви Сант Якопо на Кампо Корболини; дворик виллы Ло Спеккио в Кваракки)²²⁴. Желание во что бы то ни стало порвать с готикой толкало флорентинских зодчих на использование и переработку старых романских форм. Это романское искусство всегда давало им богатую пищу. Они умели не только бережно сохранить его наследие, но и опереться на него в поисках новых стилистических решений. По этому же пути пошел несколько позднее Брунеллески, когда он обратился к изучению проторенессансных построек, давших ему целый ряд живых творческих импульсов.

Романские мотивы фигурируют и в отделке наружных стен среднего корабля собора в Лукке (рис. 14)²²⁵. Эта романская постройка переделывалась и расширялась с 1372 года. Наружные стены среднего корабля декорированы слепой аркадой, возникшей в начале XV века. Плоские пилястры с антикизирующими капителями несут полукруглые арки с очень строгими и изящными профилями. Над капителями расположены изображения человеческих голов — типичная романская реминисценция. Эти головы превосходно связаны с арками и капителями, в которых уже ясно чувствуются ренессансные веяния. Адольфо Вентури не исключает возможности, что архитектурные части этой декорации восходят к замыслу знаменитого сьенского скульптора Якопо делла Кверча (1371—1438). В таком случае мы имели бы здесь убедительный пример того, как новые ренессансные искания перекликались в начале XV века со старыми романскими традициями.

Архитектура треченто, точнее говоря, готическая архитектура Италии, получила самую разнообразную оценку. Одни, как Буркгардт и Геймюллер, рассматривали ее исключительно под углом зрения ренессансного искусства, в силу чего они либо подчеркивали в ней ренессансные черты, либо отмечали ее недостаточно ренессансный характер. Тем самым они, конечно, не отдавали должного ее историческому значению. В частности, для Геймюллера²²⁶ готическое зодчество Италии было не чем иным, как «готизирующей модой Ренессанса», «Ренессансом в готизирующем одеянии», «искусством переходного типа от романского стиля к ренессансному». Другие, как, например, Адольфо Вентури и Фьокко, трактовали

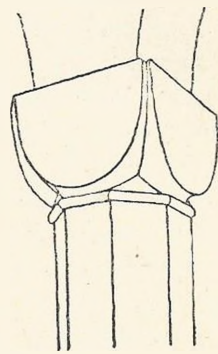


Рис. 13. Кубовидная капитель в Палаццо Барди Каниджани.

всю готику как явно чужеродное явление, случайно вклинившееся в итальянское искусство, которое якобы обрело свое собственное лицо, лишь решительно порвав с готической традицией. Крайне характерно, что Адольфо Вентури, автор капитального труда по истории итальянского искусства, считал даже возможным

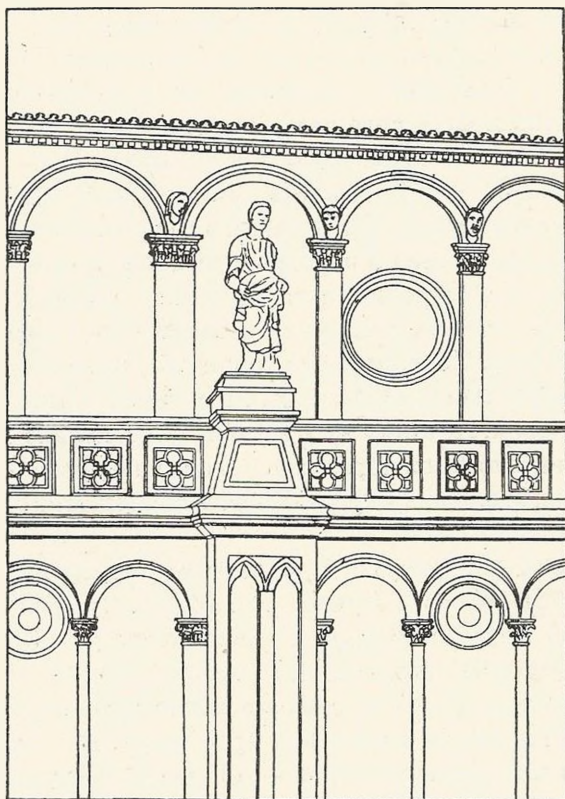


Рис. 14. Наружные стены среднего корабля собора в Лукке.

обойти готическую архитектуру Италии полным молчанием. Третьи, как, например, Арган, проявляли совершенно некритическое отношение к зодчеству дученто и треченто. Они находили в нем все одинаково ценным, восторгаясь его декоративностью и изящной полихромией. Наконец, четвертые, как, например, Паатц, Крёниг, Келлер, поставили себе задачей вскрыть историческое своеобразие этой архитектуры, причем они стремились охарактеризовать ее корни и ее составные элементы. На пути детальных монографических исследований они, однако, настолько увлеклись своими выводами, что утратили общую перспективу развития.

Было бы, конечно, совершенно неверно отрицать высокое своеобразие итальянской готики и применять к ее оценке чисто ренессансные критерии. Итальянская архитектура XIII—XIV веков имеет вполне самостоятельное значение. У нее

есть свои достижения, своя целеустремленность, свое лицо. Но из этого, однако, не следует, что между нею и проторенессансным и ренессансным зодчеством можно и должно ставить знак равенства. Их объективное художественное значение различно. Как бы высоко ни оценивать готическую архитектуру Италии, одно несомненно — она не создала ничего такого, что могло бы быть поставлено рядом с французскими, немецкими и английскими соборами. Ей недостает какого-то внутреннего порыва, она лишена глубокой органичности, нередко на ней лежит печать компромисса, в ней часто чувствуется зависимость от французских образцов. И потому ей не суждено было стать столь же почвенным явлением, каким было проторенессансное и ренессансное зодчество. И все же готическая архитектура Италии обладает большим очарованием. Ей осталась чуждой переутонченная декоративность пламенеющей готики. Она носит гораздо более материальный, гораздо более земной характер. Сохранив органическую связь с романскими традициями, она впитала в себя и многое из проторенессансного течения. На этой основе итальянские зодчие XIV века сумели создать ряд прекрасных произведений, в которых изящная готическая декорация крайне своеобразно сочетается с романским массивом и проторенессансными членениями. И если в пылу полемики позднейшие ренессансные теоретики сделали все возможное, чтобы очернить «варварскую готику», то ренессансные художники отнеслись к ней несколько иначе: такие мастера, как Кверча и Гиберти, бережно сохранили и органически освоили ее художественное наследие; а такой смелый новатор, как Брунеллески, отгнул из последнего все ему чуждое и взял из него все то, что помогло ему выработать новый стиль.

IV СКУЛЬПТУРА ТРЕЧЕНТО

По сравнению с живописью итальянская скульптура XIV века носит гораздо более ремесленный характер²²⁷. Традиции старого цехового мастерства держатся в ней крайне долго, поскольку все крупные скульптурные работы выполнялись артельным способом. В эпоху треченто станковая скульптура еще не получила распространения, по-прежнему безраздельно господствовала монументальная пластика (гробницы, алтари, обрамления порталов), требовавшая участия целой группы мастеров, перед которыми стояла задача создания больших ансамблей (табл. 33, 42). Эти алтари и гробницы включали в себя десятки, а иногда и сотни стагуй и рельефов, многие из которых были позднее разрознены и попали в музеи, где они впадают в одинокое существование. Современный зритель часто воспринимает эти скульптурные работы треченто как станковую пластику, в действительности же любая из подобных музейных статуй являлась органической частью скульптурного ансамбля, в котором она занимала свое место, обусловленное соображениями чисто церковного порядка. Иконографическая сторона этих памятников была не только точно фиксирована, но и наполнена сложным символично-аллегорическим содержанием, облекавшимся в форму строгих «соответствий», когда одна фигура логически дополняла другую, когда любая из изображенных на рельефах сцен входила в состав строго продуманного цикла.

В XIV веке главную роль среди изобразительных искусств играла живопись. Она выдвигала новые композиционные решения, она вырабатывала оригинальный художественный язык, она указывала пути пластике. Живописцы сплошь и рядом поставляли скульпторам рисунки, на основе которых скульпторы выполняли свои статуи и рельефы. Так, Джотто снабдил, возможно, Андреа Пизано набросками для рельефов Кампаниле; так, Аньоло Гадди помогал своими рисунками работавшим над украшением Лоджии деи Ланци мастерам; так, тот же Гадди, вместе с Лоренцо ди Биччи и Спинелло Аретино, выполнял наброски для статуй флорентинского собора, высекаемых из мрамора Пьеро ди Джованни Тедеско. Это подчинение пластики живописи объясняется тем, что главным средством выражения в руках тречентистских скульпторов являлась линия, перед которой

пластический объем отступал на второй план. Недаром мастера того времени так увлекаются изображением одеяний. Это предоставляло им возможность воспроизводить скульптурными средствами тончайшие линейные фиоритуры, пронизанные мягким готическим ритмом. Этот повышенный интерес к одеянию и к его орнаментальной трактовке представляет характерную для всего позднеготического искусства черту. Он способствует широкой ассимиляции французских влияний, сыгравших крупную роль в формировании таких мастеров, как Тино ди Камаино, Лоренцо Майтани, Андреа и Нино Пизано, Джованни ди Бальдуччо, Пьетро Паоло и Якобелло да Массенье, Никколо ди Пьеро Ламберти. Как и во французской позднеготической пластике, в итальянской скульптуре XIV века мельчают формы, приобретающие особое изящество и хрупкость. Более всего ценится грациозное, миловидное, элегантное; для пластической силы Никколо Пизано и для драматического пафоса его сына Джованни не остается места. Расцвет ювелирного искусства накладывает свою глубокую печать и на монументальную пластику, в которой появляется типичная для серебряных реликвариев, крестов, чаш и епископских посохов тщательность отделки. Мрамор полируют, наващивают, раскрашивают, комбинируя золото и серебро с глубокими синими и красными тонами. Эта полихромия сближает раскраску статуй и рельефов с украшающими серебряные и золотые изделия эмалевыми сплавами. Фигурам придают изящные повороты, подчиняя основной мотив движения готическому изгибу. Одни и те же композиционные формулы повторяются бесчисленное количество раз. Утрачивается чувство пропорций, зато обостряется понимание декоративной стороны художественного произведения. Алтари и гробницы призваны поразить воображение зрителя не столько четкостью своего композиционного построения, сколько живописным нагромождением многочисленных статуй, рельефов, ниш, пинаклей, зампергов, витых и гладких колоннок. Сильно выработанные фигуры, уподобляющие пространство рельефа готическому «ящику», отбрасывают резкие тени, контрастирующие с освещенными частями, на которых нередко поблескивает золотая и серебряная раскраска. Все это создает впечатление беспокойного живописного мелькания, в корне отличное от того впечатления ясности и уравновешенности, которое оставляют ренессансные гробницы. К этой утопченной, вибрирующей живописности тречентистские скульпторы стремились вполне сознательно: она не только усиливала декоративные эффекты, но и служила средством сильнейшего эмоционального воздействия.

Как ни готична тречентистская пластика, можно все же и в ее пределах наметить своеобразную проторенессансную линию развития. Она тянется от Никколо Пизано и особенно Арнольфо ди Камбио к Орканье, Альберто Арнольди и мастерам, участвовавшим в украшении Порты делла Мандорла флорентинского собора. Эта линия тесно связана с традицией джоттовского искусства, которая также во многом определила манеру Андреа Пизано.

Среди отдельных тречентистских школ пластики одно из самых видных мест занимает сьенская школа. Она сыграла громадную роль в процессе сложения того изящного тречентистского стиля, который пришел на смену величественному

стилю проторенессансных мастеров. Сьена всегда особенно чутко реагировала на французское искусство. Последнее привлекало внимание не только живописцев, но и скульпторов, которым оно imponировало своей изысканностью. Отличительные черты сьенской пластики XIV века — особая мягкость, живописность, грациозность, тонкий лиризм. Обработка мрамора достигает порою настолько большой виртуозности, что есть полное основание говорить о нежнейшем *sfumato*, воздушной пеленой окутывающем лучшие из сьенских статуй.

Исходная точка сьенской пластики треченто — творчество Джованни Пизано, точнее говоря, та скульптурная декорация фасада сьенского собора, которая была им исполнена, с помощью учеников, на протяжении последних пятнадцати лет XIII века. В этой декорации Джованни исходил от образцов французской монументальной пластики, но по сравнению с французскими мастерами он дал гораздо более свободную трактовку статуе. Он освободил ее от слепого подчинения архитектуре, он отказался от чрезмерно жестких требований «серийной» пластики, сохранив за каждой из фигур самостоятельное значение, он свободно ставил свои статуи на карнизах и в окнах, не связывая их с нишами и балдахинами. Полные пафоса и страсти, эти статуи принадлежат к лучшему, что было создано Джованни. Они живут интенсивной пластической жизнью, их смелые контрапосты выражают глубокое внутреннее волнение. Последователи и ученики Джованни Пизано очень быстро обезличили его великое искусство. Не поняв грандиозности замысла мастера и свойственного его творениям трагического пафоса, они взяли от Джованни лишь внешние формы, композиционные приемы, поставив главный акцент на эффектах чисто декоративного порядка. Вполне четко эта тенденция выступает в работах Тино ди Камаино (ок. 1280—1337/38; табл. 34—35), вероятно, являвшегося прямым учеником Джованни Пизано²²⁸.

Тино вышел из той мастерской, которая декорировала фасад сьенского собора. Он должен был хорошо знать произведения современных ему сьенских живописцев — Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти. Их картины развили его вкус и научили ценить красоту мягко извивающейся линии. Но он стремился также сохранить унаследованный от Джованни интерес к пластической массе, о чем свидетельствует ряд его ранних произведений (алтарь Сан Раньери в Пизе; статуи Мадонны в Пизе, Лукке, Турине, 1306—1315; гробница императора Генриха VII в Пизе, 1315). В своих Мадоннах Тино следует по стопам Джованни, но он еще более усиливает готический изгиб фигуры и прихотливую игру складок (табл. 35). Изумительная эластичность формы Джованни уступает у него место какой-то аморфности и вялости. Будучи крайне продуктивным мастером, Тино аккуратно выполнял многочисленные заказы на гробницы, в композициях которых он проявлял богатую выдумку (гробницы кардинала Риккардо Петрони в сьенском соборе, 1318; патриарха Аквилей Гастоне делла Торре в Санта Кроче, 1318—1319, табл. 34; епископа Антонио дельи Орси в флорентинском соборе, 1321). Саркофаг второго из этих надгробных памятников украшен рельефами со сценами из жизни Христа; фигуры едва возвышаются над фоном, целиком тяготея к плоскости. Это тот тип низкого рельефа, который несколько позднее будет разрабатывать и Андреа

Пизано, без сомнения, знавший произведения Тино. С 1323 года до самой своей смерти Тино жил в Неаполе. Он сделался здесь излюбленным скульптором анжуйской знати, для которой он выполнил много гробниц (Екатерины Австрийской в Сан Лоренцо, 1323—1324; Марии Венгерской в Санта Мария ди Допна Реджина, 1325—1326; маленькой Марии Апжу в Санта Кьяра, 1329; Карла Калабрийского, там же, 1332—1333; Марии Валуа, там же, 1335—1337, и др.). В Неаполе Тино вплотную соприкоснулся с французской пластикой, очарованию которой он не мог не поддаться. С каждым годом скульптурные формы его работ делаются мягче и изящнее, поверхности становятся более округлыми и гладкими, в выражении лиц появляется подчеркнутая женственность, одеяния падают все более пышными и витиеватыми складками. Мастер особенно охотно прибегает в этот период к богатой раскраске. Из французской готики Тино заимствует те черты, которые были ближе всего его лирическому дарованию. Как, однако, ни изящны неаполитанские произведения мастера, и им свойственен налет известной ремесленности, от которой Тино никогда не мог избавиться. Работая быстро и легко, он не столько стремился к тщательности отделки, сколько к достижению чисто декоративных эффектов. К тому же ему было отказано в понимании конструктивности формы и в чувстве пропорций. Их отсутствие обычно искупается тонкой живописной обработкой мрамора и той лиричностью мироощущения, которая отличает большинство сьенских художников.

Гораздо крупнее Тино другой сьенский скульптор — Лоренцо Майтани (ум. 1330)²²⁹. Майтани можно смело рассматривать как одну из центральных фигур всей тречентистской пластики (табл. 36—39). Он подготовляет почву Андреа Пизано, а через него и Гиберти, чей «живописный рельеф» восходит к традициям сьенской скульптуры 20-х годов XIV века.

О молодости Майтани нам ничего неизвестно. Без сомнения, он знал произведения Джованни Пизано, но прямым учеником последнего Майтани не был. В конце второго и в третьем десятилетии он работал наездами в Перудже и Сьене. Однако основная его деятельность протекала в Орвьето, куда он был призван в качестве главного архитектора собора в 1301 году. Как известно, по его проекту был построен фасад. Документы свидетельствуют о том, что он исполнил в 1325 году отлитые из бронзы фигуры ангелов над главным порталом и в 1329 году четыре символа евангелистов над карнизом первого этажа. Эти работы позволили приписать Майтани и часть знаменитых рельефов, украшающих столбы по сторонам от порталов (табл. 36—39). Рельефы эти были высечены Майтани между 1310 и 1330 годами с помощью четырех помощников. Самому мастеру принадлежат рельефы трех нижних поясов крайнего левого столба (от сцены «Сотворения животных» до «Изгнания прародителей из рая») и двух нижних поясов крайнего правого столба («Воскресение мертвых», «Ад» и группы избранных и грешников). Эти рельефы дают наглядное представление о том, каким выдающимся художником был Лоренцо Майтани.

Рельефы четырех столбов образуют стройную теологическую систему. Сценам из Ветхого Завета противопоставлены такие сцены из Нового Завета, которые

явились осуществлением ветхозаветных пророчеств. Изображения располагаются по принципу «соответствий». Цикл начинается слева («Сотворение животных» и «Сотворение людей») и находит себе завершение справа, в сцене «Страшного суда». На двух средних столбах представлены ветхозаветные и евангельские сцены, фигуры пророков и сивилл, полуфигуры ангелов. Все изображения обрамлены побегами плюща, аканфа, либо виноградной лозы, которые образуют ритмически повторяющийся рисунок. Этот растительный орнамент умело используется для объединения разнообразных сюжетов, выполненных в чисто миниатюрной манере.

Поверхность каждого из столбов может быть легко уподоблена странице готической рукописи. Растительные побеги, как во французских манускриптах, обрамляют отдельные сцены и фигуры, лишённые всякой монументальности. Композиция в целом носит легкий, ажурный характер, невольно вызывая в памяти воспоминания о готических миниатюрах, столь же хрупких и изящных. Не подлежит никакому сомнению, что Лоренцо Майтани исходил в общем композиционном замысле от миниатюр, и притом миниатюр французской работы. Более внимательный анализ его стиля целиком подтверждает это первое впечатление, свидетельствуя также о том, что мастер должен был прекрасно знать французские изделия из слоновой кости.

Майтани любит изображать грациозные, хрупкие, сухие фигурки, с тонкими членениями и миловидными лицами. Он умеет по-разному охарактеризовать более пухлые женские и более мускулистые мужские тела, он обладает замечательными для его времени познаниями в анатомии, давшими основание Кавальказелле сравнить его с Верроккио и Поллайоло. Ему не составляет никакого труда представить фигуру в самом необычном повороте, в самом сложном движении. Но он всегда стремится подчинить фигуру плоскостному ритму, как подчиняет он этому ритму и неглубокие струящиеся складки одеяний. В отличие от Никколо и Джованни Пизано Майтани избегает высокого рельефа. Все свои изображения он ориентирует на плоскость, пользуясь сравнительно низким рельефом, в пределах которого он дает богатейшую градацию объемов.

Майтани интересуется не только человеческая фигура, но и окружающая человека природа. С невиданным для человека XIV века реализмом изображает он различные породы деревьев, кусты, скалистые уступы, реки, светила. Исходя от современной ему живописи, он даже решается прибегать к перспективным сокращениям²³⁰. Правда, последние доставляют ему еще немало трудностей, но уже один тот факт, что он вводит их в рельеф едва ли не первым, позволяет рассматривать его как родоначальника «живописного рельефа», достигшего такого блестящего расцвета в творчестве Гиберти и Донателло. Но не только людей и природу умеет изображать Майтани. С большой правдивостью передает он и фигуры животных. В его реках плещутся рыбы, на скалистых берегах сидят птицы (одна из них взвилась под самое небо), перед богом-отцом стоят овцы, козел, бык, лошадь, лев и верблюд, охарактеризованные с большой точностью (табл. 36).

Искусство Майтани знаменует огромный рост наблюдательности художника, значительное расширение его кругозора. Но все же было бы ошибкой приравни-

вать это к перевороту принципиального значения. Реализм Майтани — это еще чисто «эмпирический реализм» готического толка. Отдельные, иногда необычайно верно схваченные детали действительности влетают в условную декоративную схему: по-прежнему фигуры изящно изгибаются, по-прежнему анатомическая структура тела передается крайне суммарно, по-прежнему одеяния образуют складки, подчиненные орнаментальному ритму, по-прежнему лица сохраняют несколько безличное выражение. Если образы Майтани все же кажутся нам несравненно более реалистическими по сравнению со всем тем, что было создано его предшественниками, то объяснение этому следует искать в его исключительно высоком мастерстве и прирожденном чувстве формы. Так чеканить фигуры, как чеканил их Майтани, не умел ни один другой скульптор треченто. В этом отношении с ним может сравниться, пожалуй, один лишь Андреа Пизано, который должен был знать и любить работы сьенского скульптора.

Хотя Майтани немало заимствовал от Джованни Пизано, тем не менее он никогда не был его слепым приверженцем. Искусство Майтани, тонкое и завершенное, обнаруживает уже иную направленность. В нем много такого, что сближает его с современной ему сьенской живописью (Дуччо и особенно Симоне Мартини). Вероятно, именно живописцы привили Майтани вкус к миниатюрным формам и к изящной линии. Однако один этот источник не в состоянии нам объяснить происхождение стиля Майтани. Последний должен был вплотную соприкоснуться с французским искусством. Конечно, ему были хорошо известны французские изделия из слоновой кости и миниатюры. Но не исключена даже возможность, что он, подобно Рамо ди Паганелло и Джованни Пизано, побывал сам во Франции, где ознакомился с произведениями монументальной пластики. Во всяком случае, его искусство свидетельствует о проникновении в Италию, ко второму — третьему десятилетию XIV века, новой широкой волны французских влияний.

Если Лоренцо Майтани — самый крупный из сьенских скульпторов, то Джованни д'Агостино (ок. 1311—1347) — самый изящный²³¹. Его лучшие работы овеяны редкой поэтичностью [статуя Марии (табл. 40) и ангела из скульптурной группы «Благовещение» в Лувре и Музее Виктории и Альберта, ок. 1337; рельеф с изображением восседающей на троне Мадонны и двух стоящих ангелов в Оратории ди Сан Бернардино в Сьене, 1336 (табл. 41); три люнеты нового собора в Сьене с полуфигурами Мадонны и Христа и восседающим на троне Христом между двумя коленопреклопенными ангелами, 1340—1345]. Грациозные фигуры скрываются за одеяниями, которые ниспадают ритмичными складками, на нежных лицах лежит печать мечтательности, мрамор обработан с такой мягкостью, что он как бы тает в окружающей его световой среде. Это тонкое искусство пользовалось большим успехом у сьенцев. Близкое по общему своему духу к искусству Симоне Мартини и Лоренцо Майтани, оно является одним из наиболее характерных проявлений художественной жизни Сьены.

Сьенские скульпторы были крайне популярны в XIV веке. Они работали во Флоренции, Неаполе, Пистойе, Казоле, Пизе, Вольтерре, Прато, Кортоне, Перудже, Масса Маритима (знаменитая гробница Сан Чербоне от 1324 года работы

Горо ди Грегорио), Мессине, Ареццо (гробница епископа Гвидо Тарлати от 1330 года работы Агостино ди Джованни и Аньоло ди Вентура; табл. 42). Всюду они выступали пропагандистами того изящного готизирующего искусства, которое подкупало своей доступностью и декоративными красотами. Среди этих скульпторов, исключая Майтани, мы не находим ни одного выдающегося художника. Все это типичные «маленькие мастера», которые не устают шлифовать свое ремесло, но которые крепко держатся за традиции и боятся опасных новшеств. И лишь в самом конце XIV века Сьена выдвигает двух замечательных художников — гениального Якопо делла Кверча и очаровательного Франческо ди Вальдамбрино. Если первый частично проникается ренессансными идеями, то второй продолжает культивировать старые тречентистские традиции, которые у него своеобразно сочетаются с тем новым, что принесло с собой творчество Гиберти и Кверча.

Другая крупная тречентистская школа пластики — это пизанская школа, уже в XIII столетии игравшая направляющую роль. И в XIV веке Пиза продолжала оставаться значительным художественным центром, с которым была связана деятельность двух талантливейших скульпторов — Андреа Пизано (табл. 43—52) и его сына Нино (табл. 53—55). Последний оставил после себя большую школу, подвизавшуюся вплоть до начала XV века. Из этой школы вышло немало прекрасных вещей (особенно резанных из дерева статуй), которые можно смело причислить к шедеврам тречентистской пластики (табл. 56—58).

Об Андреа Пизано (ок. 1290—1348)²³² отсутствуют какие-либо сведения до 1330 года, когда он получил заказ на бронзовые двери для флорентинского баптистерия, законченные лишь в 1336 году (табл. 43—46). В этой работе Андреа выступает уже вполне сложившимся мастером. Его учителя нам неизвестны. Во всяком случае, можно определенно утверждать, что он не являлся не только учеником Джованни Пизано, но и его прямым последователем. Андреа примкнул к более молодому течению, возглавляемому Лоренцо Майтани. Он должен был хорошо знать работы сьенского круга, воспитавшие в нем вкус к миниатюрному и изящному. Вероятно, все свои молодые годы он занимался не столько монументальной пластикой, сколько ювелирным искусством, влияние которого сильнейшим образом чувствуется в его флорентинских дверях.

Когда Андреа Пизано был вызван во Флоренцию, скульптура последней влачила жалкое существование. Арнольфо не оставил после себя талантливых учеников, и флорентинцы обращались для выполнения гробниц к сьенским либо пизанским скульпторам. Поэтому было бы неверно трактовать Андреа как флорентинского мастера. И все же Флоренция многое ему дала. В лице Джотто пизанский скульптор вплотную соприкоснулся с гениальным художником, научившим его жертвовать несущественным. В своих рельефах, украшающих двери баптистерия, Андреа Пизано неоднократно отправлялся от джоттовских композиций («Посещение Марией Елизаветы», «Наречение Крестителя», «Танец Саломеи», «Саломея приносит главу Иоанна Крестителя Иродиаде»). Он отбрасывает все ненужное, строго ограничивает число фигур, предельно упрощает пейзажные и архитектурные кулисы. Он ставит себе задачей достичь ясности и четкости ком-

позиционного построения. В этом плане он немало позаимствовал от Джотто. Но величественный, монументальный стиль флорентинского живописца он переводит на язык легких, изящных форм, подчиненных плавному готическому линейному ритму.

Двери разбиты на 28 прямоугольников (по 14 в каждой створке). В двух нижних рядах изображены восемь изящных фигур, олицетворяющих добродетели (табл. 44), в следующих рядах разворачивается цикл сцен из жизни Иоанна Крестителя (табл. 45—46). Иконография этого цикла находится под прямым воздействием мозаик купола баптистерия. Каждая из сцен и фигуры добродетелей имеют сложное готическое обрамление, в котором острые треугольнички чередуются с упругими выгнутыми линиями. Эти обрамления в форме квадрифолия были навеяны Андреа французскими образцами (вероятнее всего, резанными из слоновой кости рельефами), откуда он заимствовал данный декоративный мотив, контрастирующий своим капризным ритмом со спокойными прямоугольниками. С громадным искусством вписывает Андреа в эти готические обрамления свои фигурные изображения. Он пользуется, подобно Тино и Майтани, относительно невысоким рельефом, умело подчиняя его плоскости. С чисто ювелирной тщательностью обрабатывает он фигурки, легкие и хрупкие. Он придает им готический изгиб, он облачает их в изящные одеяния, ниспадающие настолько красивыми и ритмичными складками, что у зрителя при виде их неизменно рождаются музыкальные ассоциации. В этих линиях есть не меньшая певучесть, чем в линиях Гиберти, являвшегося величайшим поклонником тонкого искусства Андреа Пизано.

Рассказ Андреа лишен драматизма. Ему недостает той внутренней напряженности, которая отличает все творения Джотто. Подобно Петрарке, Андреа прирожденный лирик. Он без усталости шлифует свои формы, он стремится к мягким ритмам, он умеет замечательно выявить силуэт фигуры, он избегает всего резкого, грубого, экспрессивного. В его идеальном мире отсутствуют сильные страсти и борьба. Все события, сколь бы драматичны они ни были, протекают без всяких коллизий. Но рассказ ведется настолько ясно, что ему всегда свойственна высокая художественная убедительность. Зритель воспринимает трагическую историю Иоанна Крестителя как прекрасную сказку, в которой все кровавые эпизоды выглядят как нечто случайное и скоропреходящее, чему приходит на смену неизменный счастливый конец.

Между 1337 и 1343 годами Андреа Пизано руководил постройкой флорентинской колокольни. Его предшественником был Джотто, который воздвиг, по свидетельству Пуччи, лишь ту часть Кампаниле, где расположен первый ряд рельефов. Гиберти утверждает, что первые два рельефа были не только задуманы Джотто, но и выполнены им самим. Гиберти даже привелось видеть джоттовские наброски к рельефам Кампаниле. Стиль самих рельефов скорее опровергает, чем подтверждает свидетельство Гиберти. В нем мало общего со стилем монументальных росписей Джотто. Ему присуще то же подчеркнутое изящество, которое отличает бесспорные работы Андреа. В сценах «Сотворение Адама» и «Сотворение Евы» (табл. 47—48) одеяние бога-отца образует тонкие линейные складки, чисто готи-

ческие по своему ритму. Как этим складкам, так и хрупким фигурам Евы и Адама напрасно было бы искать аналогии в фресках и картинах Джотто. Поэтому есть полное основание думать, что все рельефы были выполнены Андреа и его учениками. Конечно, не исключена возможность, что они пользовались оставшимися им в наследство джоттовскими набросками, но если это даже так и было, то данные наброски ими сильно видоизменялись.

Среди 21 рельефа пизанской зоны (о их содержании см. стр. 78—79) трудно выделить собственноручные работы Андреа. Он подвизался здесь с целым штатом помощников. Ближе всего к нему по стилю такие сцены, как «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», аллегория тканья, аллегория охоты (табл. 49—50). Остальные рельефы были высечены под его непосредственным присмотром, причем их авторами были не флорентинские, а пизанские мастера. Между своими пребываниями во Флоренции и Орвьето Андреа продолжал держать мастерскую в Пизе. Флоренцию он был принужден покинуть после изгнания в 1343 году герцога Афинского, с которым скульптор был довольно тесно связан. Дальнейшая его деятельность протекала в Пизе, Сьене и Орвьето, где он состоял в 1347—1348 годах *capomaestro* (главным архитектором) собора. Умер Андреа от чумы, унесшей в страшном 1348 году множество людей, среди которых было немало выдающихся художников.

С именем Андреа Пизано могут быть связаны три статуи: это «Благословляющий Христос» (табл. 51) и «Св. Репарата» в Музео дель Опера флорентинского собора, и некогда входившая в группу «Маэста» Мадонна в Опера дель Дуомо в Орвьето (табл. 52). Если первые две вещи возникли еще в 30-х годах, то статуя Мадонны была закончена, согласно документальным данным, в 1348 году. Андреа, в отличие от его сына Нино, любит приземистые фигуры, что отнюдь не идет в ущерб их изяществу. Слегка улыбающимся лицам свойственна большая миловидность и какое-то особое очарование. Одевания образуют красивые складки, не столько обрисовывающие тело, сколько его маскирующие. Андреа превосходно умеет обыгрывать складки одеяний, в струящемся ритме которых есть ни с чем не сравнимая мягкость. Давая сложную линейную композицию, Андреа тем не менее всегда приспособляет ее к первичной каменной глыбе. Кажется, что его резец почти не удаляет материала, в такой мере все части фигуры тяготеют к плоскости камня. При этом контуры обладают большой замкнутостью. Все это делает статуи Андреа Пизано очень устойчивыми и по-своему пластическими, что довольно сильно отличает их от статуй Нино Пизано, в которых фигура получает не только сильный готический изгиб, но гораздо более пространственный разворот (ср. табл. 53—58).

Изящное искусство Андреа Пизано целиком подготавливает почву искусству Нино Пизано (ум. 1368)²³³. Последний учился у своего отца и работал в его мастерской, по-видимому, до самой его смерти (с 1348 по 1353 год Нино состоял *capomaestro* собора в Орвьето). Крайне, однако, симптоматично, что в наиболее раннем из дошедших до нас произведений Нино — в гробнице умершего в 1342 году Симоне Сальтарелли (церковь Санта Катерина, Пиза) — дает о себе знать не столько его преемственность от Андреа, сколько его связь с поздним Джованни

Пизано и его близость к французским скульпторам второй четверти XIV века. Андреа Пизано также прекрасно знал французскую пластику, но, как верно замечает Вейнбергер, он отпирывался от ее более ранних образцов, примыкавших еще к классическим традициям Реймса. Творчество Нино Пизано представляет уже более поздний и менее «классический» этап развития, для которого характерно нарастание декоративных тенденций, все большая утрата чувства органического и усиление иррационального линейного ритма.

Среди скульптур, украшающих гробницу Сальтарелли, наиболее интересна статуя Мадонны. Фигуре придан сильный изгиб. От этого она не становится, однако, эластичной. В ней есть что-то тяжелое и напряженное. Одевание, образующее отвлеченные, чисто декоративного типа складки, совершенно не позволяет почувствовать скрывающееся за ним тело. Оно оплощает фигуру, лишая ее округлости. Аналогичное понимание одевания можно встретить в ряде французских статуй так называемого «оппенгеймовского типа» [Мадонна Оппенгейм в Берлине, статуи в Пюизё, Рампийон, Лувре (ок. 1330), Урте Аракиль в Испании (1349) и др.], в которых складки трактуются столь же абстрактно и плоско.

В следующей по времени возникновения работе Нино — в состоящем из трех фигур (Мадонна, Креститель, Петр) алтаре в пизанской церкви Санта Мария делла Спина — чувствуется уже определенная преемственность мастера от Андреа (табл. 53). Этот алтарь, который Вазари приписывает Нино, имеет ренессансное обрамление в виде фланкированных пилястрами ниш с конхами. Фигура Марии в значительной мере утратила свою абстрактность. Она сделалась более округлой и ритмичной. Композиция складок осталась той же, но ткань приобрела гораздо более органичный характер, а складки сделались более глубокими и мягкими. В лице появилась очаровательная женственность. Эту черту последователи Нино унаследуют от своего учителя, причем они доведут ее до предельного заострения.

Подписной работой Нино, исполненной около 1360 года, является его статуя Мадонны в флорентинской церкви Санта Мария Новелла (табл. 54). Эта статуя совершенно случайно украшает гробницу Альдобрандини Кавальканти, для которой она не была предназначена. В статуе Мадонны из Санта Мария Новелла с первого же взгляда бросается в глаза большая близость к произведениям французской скульптуры. Фигуре придан S-образный изгиб, получивший широкое распространение во французской пластике второй половины XIV века (один из самых ранних примеров такого рода трактовки — отлитая из серебра статуэтка Мадонны в Лувре, пожертвованная в 1339 году церкви Сен Дени французской королевой Жанной д'Эврё). На лице Марии играет улыбка, улыбка оживляет и лицо младенца. Очень ритмичны полукруглые складки, опять ставшие более плоскими и абстрактными. Это одна из самых изысканных и в то же время одна из самых «французских» статуй треченто. В ней есть какая-то отвлеченность, в ней сильнейшим образом дает о себе знать природа камня. В этом сочетании кристалличности фактуры с иррациональным ритмом движения и складок одевания следует искать объяснение того, почему данная вещь воспринимается скорее как произведение французского мастера.

Возникшая между 1365 и 1368 годами статуя Мадонны гробницы дожа Марко Корнаро в венецианской церкви Санти Джованни э Паоло может рассматриваться как самая поздняя из дошедших до нас работ Нино (табл. 55). По сравнению со статуей в Санта Мария Новелла мы не находим в ней ничего принципиально нового: тот же S-образный изгиб фигуры, та же утонченная игра складками одеяния, те же улыбающиеся лица. Но все стало здесь еще более изящным, еще более отточенным. Чувствуется рука опытного ювелира, привыкшего чеканить форму²³⁴. По-видимому, именно позднейшие произведения Нино явились предметом настоячивых подражаний его многочисленных учеников и последователей, которые подвизались на протяжении всей второй половины треченто и которые занесли традиции его искусства в XV век. Среди работ последователей Нино следует упомянуть очаровательную Мадонну дель Латте в пизанской церкви Санта Мария делла Спина (ок. 1360; табл. 56), поэтичное «Благовещение» в пизанской церкви Санта Катерина (ок. 1370; табл. 57), прелестную статуэтку Мадонны в Музее Детройта. Во всех этих вещах стилистический ригоризм Нино уступает место несравненно большей жизненности. Благодаря тонкой полировке мрамора поверхность его играет сотнями бликов, оживляющих и согревающих камень. Этот прием дал основание Вазари²³⁵ трактовать Нино Пизано, с именем которого он связывал множество работ его последователей, как мастера, «преодолевшего жесткость мрамора и уподобившего его мягкой человеческой коже».

Особого расцвета достигла во второй половине XIV века скульптура из дерева²³⁶. Ее относительная дешевизна, в связи с возможностью богатой раскраски, привела к ее широкой популярности. Наиболее крупные мастерские по изготовлению резанных из дерева статуй находились в Пизе и Сьене. Исходной точкой их деятельности было творчество Нино Пизано. Они выпускали сотнями раскрашенные статуи Мадонн, парные группы «Благовещения», фигуры святых. Их тонкое, миловидное, поэтичное искусство нередко бывает проникнуто такой человечностью, что оно позволяет уже предчувствовать приближение Ренессанса. Но гораздо чаще оно остается готичным не только по форме, но и по духу, и тогда авторы этих статуй дают изысканные линейные фиоритуры, пронизанные мелодичными, мягкими ритмами. К числу таких работ можно отнести группу «Благовещения» в Музее Чивико в Пизе (ок. 1370), фигуру ангела в Отеле Клюни в Париже (90-е годы), поразительную по чистоте и поэтичности образа фигуру Марии из «Благовещения» в Лувре (табл. 58). К пизанскому кругу памятников тяготеет и ряд резанных из дерева статуй, вышедших из сьенской школы (как, например, «Благовещение» в Сант-Антонио-Абате в Монтальчино [или «Благовещение» в одном частном собрании, оба конца XIV века]). К этому направлению непосредственно примыкают в XV веке Франческо ди Вальдамбрино и Якопо делла Кверча, чье «Благовещение» в Сан-Джиминьяно (от 1421 года) является одним из последних и самых поэтичных созданий этой позднеготической пластики, своеобразно сочетающей старые рыцарские идеалы с новым пониманием человека.

В лице довольно посредственного художника Джованни ди Бальдуччо (упом. 1317—1349) пизанская скульптура оказала сильнейшее влияние на скульптуру

Северной Италии. Бальдуччо долго работал в Милане, где он выполнил, с помощью каменщиков, огромную гробницу Петра Мученика в Сант Эусторджо (1339). К Бальдуччо примкнули местные ломбардские мастера, так называемые Кампионези. Это семейство каменщиков и скульпторов происходило из местечка Кампильо, неподалеку от Лугано. Уже с XII века члены этого семейства выполняли с подрядом большинство скульптурных работ в Ломбардии. Так, Джованни да Кампионе украсил в 1351 году порталы Санта Мариа Маджоре в Бергамо; Бонино да Кампионе изваял в 1375 году гробницу Кансиньорио в Вероне, с ее эффектной воинской статуей над шатровым перекрытием; Маттео да Кампионе принимал в 1396 году участие в декорировании фасада собора в Монце; Якопо да Кампильо отделывал в 1391—1395 годах северные двери сакристии в миланском соборе. У северно-итальянских мастеров мы находим смесь пизанских, старых романских и готических традиций. Иногда им удается создать крепкие, реалистические вещи, но, как правило, им недостает тонкости и артистизма. Их искусство — это искусство грамотных ремесленников, которые никогда не умеют дать новый синтез на основе заимствованных со стороны элементов.

В Северной Италии работало немало немецких мастеров, выступавших проводниками готических влияний. Известно, что немецкий скульптор Ганс из Фернаха украсил в 1393 году люнету над южной дверью сакристии миланского собора. Его произведение показалось итальянцам слишком замысловатым, и они потребовали от него упрощения композиции. Другой немецкий скульптор, Ганс Феррабех, подвизался в последнем десятилетии XIV века в Болонье, где он пытался приспособиться к местным итальянским вкусам (рельеф с изображением апостола на цоколе Сан Петронио и Мадонна делла Паче от 1393 года в одной из боковых капелл этой же церкви). Между этими заезжими северными скульпторами и местными итальянскими художниками происходил живой обмен опытом, который способствовал расширению художественных горизонтов. Пожалуй, наиболее творчески эти северные влияния были переработаны венецианцами — Пьетро Паоло (упом. 1383—1403) и Якобелло (упом. 1383—1409) далле Массенье²³⁷, являющимися самыми одаренными среди северно-итальянских скульпторов.

Далле Массенье работали в Мантуе, Болонье, Венеции и Милане. Они вышли из школы венецианского скульптора Андриоло де Санктис (ум. 1377). Сильное впечатление оказала на них Мадонна Нино Пизано, исполненная для гробницы Корнаро. Оба брата должны были также хорошо знать готическую пластику. Если Пьетро Паоло более привлекали французские памятники, то Якобелло отдавал предпочтение немецким. Братья работали не только вместе, но и порознь. Главные их произведения — полиптих в болонской церкви Сан Франческо (1388) и статуи на алтарной преграде в Сан Марко в Венеции (1394). Недавно сделанная попытка распознать их индивидуальный стиль позволяет охарактеризовать каждого в отдельности. Пьетро Паоло далле Массенье был наделен высоко развитым декоративным чутьем. Он умел вести рассказ в мягких, сказочных тонах, он любил поверхность камня, из которого он извлекал тонкие живописные эффекты. Его искусство более тяготеет к прошлому, оно является чисто венецианским ответ-

лением «интернациональной готики». Якобелло много монументальнее Пьетро Паоло. Он предпочитает солидные, устойчивые, компактные формы. Но и он очень близок к скульпторам северной Европы. И хотя в работах обоих братьев можно отметить нарастание реалистических тенденций, тем не менее от этого «эмпирического реализма» трудно провести прямую линию к позднему ренессансному реализму, сложившемуся на совершенно иных основах.

В Болонье, где братья далее Массенье имели многих последователей, венецианская пластика пустила глубокие корни. Возможно, что прямые ученики далее Массенье исполнили рельефы боковых фасадов Сан-Петронно²³⁸. Под пятым и шестым окнами слева и третьим, четвертым, пятым и шестым окнами справа здесь расположены прямоугольной формы рельефы с изображением полуфигур пророков и святых (табл. 59). Лучшие из этих образов пронизаны таким пафосом и полны такой силы, что невольно заставляют вспомнить о творениях Клауса Слютера и Якопо делла Кверча. Полуфигуры даны в резких поворотах, энергичные, костястые лица дышат смелостью, волосы как бы развеваются от ветра. Неизвестный мастер этих рельефов, возникших в самом конце XIV века, подготавливает непосредственно почву Кверча. Его мужественное, смелое искусство, при всех готицизмах, обнаруживает уже такие черты, которые знаменуют приближение новой эпохи.

Среди всех тречентистских школ пластики флорентинская школа оказала наиболее сильное противодействие готике. Джоттовские традиции были здесь настолько крепкими, что они определили на многие десятилетия пути развития всего флорентинского искусства. В отличие от Сьены и Пизы Флоренция тяготела к более тяжелым, к более устойчивым и пластическим формам. Лишь в виде исключения пользовались здесь успехом художники типа Тино ди Кампино и Андреа Пизано. Статуи Нино Пизано, вероятно, казались флорентинцам слишком изысканными и слишком стилизованными. Их демократические вкусы были воспитаны на джоттовской живописи. И их любимым скульптором был Андреа Орканья, в чьем творчестве идущие от Джотто традиции своеобразно переплетаются с новыми исканиями.

Один из первых памятников флорентинской пластики XIV века, в котором сказывается специфически флорентинское понимание формы, это рельефы с изображением семи планет, украшающие колокольню (табл. 60—61)²³⁹. А. Вентури склонен их приписывать Франческо Таленти, достроившему кампаниле. Кто бы ни был их автором, одно несомненно — он отразил в них местные вкусы. По сравнению с рельефами Андреа Пизано этот цикл планет, возникший около 1350 года, привлекает к себе внимание прежде всего массивностью фигур. Приземистые и широкоплечие, все эти Аполлоны, Венеры, Меркурии и Сатурны как бы приросли к тому месту, на котором они сидят. Их грузные тела скрываются за одеяниями, но последние не образуют мелких линейных складочек, а падают тяжелыми, широкими складками. Это искусство приносит с собой известное огрубение. Однако в нем уже таятся силы к грядущему преодолению готики.

Самый крупный флорентинский скульптор XIV века — Андреа Орканья (упом. 1344—1368)²⁴⁰. В своем лице он совмещал архитектора, скульптора, мозаичиста,

живописца и поэта. Как и Джотто, он представлял собой тип всесторонне развитого художника, предвосхищающий альбертиевского «uomo universale» (всесторонне развитая личность). Орканья пользовался во Флоренции всеобщим признанием. Он состоял неоднократно членом строительных комиссий собора, а с конца 50-х годов работал в качестве саромаестро собора в Орвьето, где принимал участие в отделке собора и в декорировании его мозаиками. Свой знаменитый табернакль в Ор Сан Микеле (о его архитектурной композиции см. стр. 107) Орканья украсил многочисленными рельефами и статуями, над которыми он работал, с целым штатом помощников, с 1352 по 1359 год (табл. 62—65). Эти его скульптурные произведения дают богатый материал для суждения о стиле его пластики, в наиболее чистом виде представляющей проторенессансную линию развития.

Табернакль декорирован рельефами с изображением аллегорических фигур добродетелей и сцен из жизни Марии, а также статуям ангелов и святых. Наиболее интересны рельефы, частично выполненные самим Орканьей (табл. 62—65). Мастер любит тяжелые, приземистые, подчеркнута телесные фигуры, которым в высокой мере свойственно то, что Бернсон называет *tactile values* (осязательные ценности). Все эти фигуры задрапированы в одеяния, но Андреа никогда не трактует последние как нечто самостоятельное, ведущее независимое от скрывающегося за ним тела существование. У него одеяние носит структурный характер, оно тесно связано, как и у Джотто, с движением фигуры. Мы не найдем у Орканьи столь типичного для готизирующих мастеров увлечения декоративными эффектами. Его складки тяжелые, крупные, рельефные. Они не ложатся мягкими параболлами, а либо падают отвесно, либо ломаются, образуя острые углы²⁴¹. Это совершенно иное и несравненно более материальное понимание ткани, чем у Нило Пизано, для которого драпировка являлась лишь поводом к тончайшей линейной игре. Для Орканьи драпировка — это ткань, прикрывающая фигуру и следующая ее ритму. Так воспринимали одеяние лучшие из проторенессансных мастеров и так воспринимает его Орканья.

В цикле сцен из жизни Марии мастер еще следует традициям готического «ящикообразного» пространства. Он располагает над рельефами навесы в виде раздвинутой портьеры, он дает сильно выработанные фигуры, порою приближающиеся к округлым телам. Но самое интересное, как параллельно с этим старым пониманием рельефа у него пробивается совершенно новая струя. Подражая живописи, Орканья вводит в ряд сцен («Рождество богородицы», «Введение Марии во храм», «Сретение», «Возвешение Марии ее грядущей смерти») сложные архитектурные кулисы. Строго говоря, это уже не простые кулисы, т. е. не задники, как у Андреа Пизано, а окружающая человека архитектура, которая в к л ю ч а е т его в свою пространственную среду. Чтобы так трактовать архитектурные фоны, надо было широко использовать перспективные ракурсы. И действительно, Орканья дает им богатое применение (в этом отношении особенно интересны сцены «Рождества богородицы» и «Возвешения смерти», в которых изображены интерьеры с представленной в ракурсе мебелью; табл. 62, 64). Без сомнения, эти работы Андреа хорошо знали и Гиберти, и Донателло, сделавшие из них свои выводы. Они отбросили

последние пережитки системы готического «ящика», прибегнув не только к более низкому, но и к более живописному рельефу.

Лучшим из украшающих табернакль рельефов является большая монументальная композиция на его оборотной стороне — «Смерть Марии и ее вознесение на небо» (табл. 65). Это изображение, распадающееся на две зоны, обнаруживает особенную тщательность отделки. Очень тонко во второй зоне использована мозаичная инкрустация, призванная окружить фигуру Марии мерцающим цветовым ореолом. Фигуры отличаются изумительной точностью пропорций. И хотя в их обобщенности еще много готического, тем не менее они лишены хрупкости и изощренности готических образов. Они крепко стоят на ногах, просто и человечно выражают свои переживания, в них нет ничего иррационального. Далеко не случайно решился Орканья ввести в подобное окружение свой автопортрет (крайняя фигура справа). Этим фактом он не только продемонстрировал рост самосознания художника, но и лишним раз подтвердил реалистическую направленность своего искусства.

Некоторые ученые склонны были рассматривать Андреа Орканья как архаизатора, в век расцвета готики вернувшегося к до-джоттовским традициям²⁴². Действительно, у Орканьи наблюдается отход от готического понимания формы. Но это еще отнюдь не означает, что он был архаизатором. Он сознательно опирался на великое наследие проторенессансных мастеров (и в первую очередь Джотто), чтобы крепче почувствовать под ногами реальную почву. Используя это наследие, он облегчил себе разрыв с изящным, хрупким, уже выдававшим тенденцию к манерности готическим искусством с его культом линии. Он противопоставил сказочному миру Андреа Пизано свой собственный мир, несравненно более материальный и реалистический. В середине XIV века он подхватил тонкую нить проторенессансного развития, которая оборвалась вскоре после его смерти и во Флоренции из-за усилившейся готической реакции. И если между его скульптурными и живописными работами наблюдаются существенные различия (первые значительно реалистичнее вторых), то это только показывает, насколько извилистыми и противоречивыми были в XIV веке пути развития искусства.

Андреа Орканья не оставил после себя настоящей школы. Его направление довольно быстро заглохло. С ним можно связать лишь тех мастеров, которые украсили кампаниле рельефами с изображениями аллегорических фигур добродетелей и семи свободных искусств. И к этому же направлению отчасти примыкает Альберто Арнольди (упом. 1351—1364), чей творческий облик приобрел сравнительно четкие очертания только в результате недавних исследований²⁴³.

Альберто Арнольди принимал участие в отделке колокольни и собора во Флоренции. Он вышел, вероятно, из школы Орканьи. Его работы обнаруживают также хорошее знакомство с произведениями Андреа Пизано и его пизанских помощников, декорировавших цокольный этаж колокольни. На протяжении пятого десятилетия XIV века должен был возникнуть тот цикл рельефов с изображением семи таинств, который теперь приписывается Арнольди (табл. 66—69). Эти рельефы, украшающие вторую зону той же колокольни, подкупают своими простыми,

выразительными композициями и особой конструктивностью форм, имеющей в себе что-то романское. Современник Боккаччо, Арнольди изображает коренастых, жизнерадостных людей, крепко стоящих на ногах и с такой деловитостью занимающихся таинствами, как будто это была для них самая обычная процедура. Некоторым сценам даже свойственен известный оттенок юмора (например, сцены «Крещения» и «Бракосочетания»). Эта жанровая трактовка таинств отнимает у них всякую таинственность и наполняет их новым реалистическим содержанием. Упрощая композиции и обобщая моделировку фигур, Арнольди сознательно отказывается от изысканной линейной стилизации, в чем он следует по стопам Орканьи.

Между 1359 и 1364 годами Арнольди выполнил для алтаря капеллы Бигалло статуи Мадонны и двух ангелов (табл. 70). Заказчики предписывали ему ориентироваться на какую-то знаменитую статую Мадонны в Пизе (вероятно, работы Нино Пизано). Арнольди создал такие образы, которые по всему своему духу глубоко враждебны утонченному искусству Нино. Как вкопанная, стоит Мария. Ее приземистая фигура лишена эластичности, она массивна и даже несколько неуклюжа. Спящий на левой руке Мадонны Христос ничем не напоминает шаловливых bambini Нино. В его застылых движениях есть какой-то автоматизм, его руки, как и руки Марии, отличаются грубоватым характером. Одевание Мадонны образует однообразные складки, в которых напрасно было бы искать той изумительной ритмичности линий, которая так привлекает в лучших произведениях пизанских и сьенских скульпторов. Конечно, многое из только что отмеченного следует отнести за счет малой одаренности Арнольди. Он не был большим художником. Но в его искусстве проявляются чисто флорентинские вкусы. Он идет путем упрощения и сознательно заменяет аристократический тип готической Мадонны гораздо более простоватым типом флорентинской горожанки; он крепко ставит на ноги фигуру, подчеркивает цилиндрический объем ее тела и делает замкнутым контур.

Если в статуях Мадонн в Сан Франческо в Фильине Вальдарно и в Сан Лоренцо во Флоренции (так наз. «Бенторната») Арнольди создает близкие к статуе в Бигалло образы, то в статуях в пизанском Кампосанто (табл. 71) и в Музее Виктории и Альберта он явно становится на путь подражания пизанским либо сьенским образцам. Ставшие более изящными и хрупкими фигуры получают готический изгиб, головам придается наклонное положение, плащи спадают мягкими складками, тело как бы утрачивает значительную долю своего объема, скрываясь за одеянием. К 60-м годам Арнольди начал все более решительно отходить от традиций Орканьи. Он оказался вовлеченным в готизирующее течение, целиком заполонившее все флорентинское искусство конца XIV века.

О том, в каком направлении развивалось последнее на протяжении 80-х годов, дают прекрасное представление аллегорические фигуры добродетелей, украшающие Лоджию деи Ланци²⁴⁴. Благодаря сохранившимся документам мы имеем возможность не только точно определить имена авторов этих фигур, но и составить себе представление о методах работы тречентистских скульпторов. Наброски для

рельефов Лоджии деи Ланци, возникших между 1383 и 1386 годами, были выполнены живописцем Аньоло Гадди. Скульптору Джованни ди Франческо Фетти (упом. 1355—1386) принадлежат фигуры Силы и Умеренности (табл. 72), законченные Якопо ди Пьеро Гвиди; другому скульптору, Джованни д'Амброджо (упом. 1366—1418)²⁴⁵, — фигуры Правосудия и Благоразумия, третьему скульптору, Якопо ди Пьеро Гвиди (упом. 1379—1406), — фигуры Веры и Надежды (табл. 73); последняя фигура была высечена при помощи Джованни д'Амброджо. Фигура Милосердия прошла через руки трех скульпторов: она была начата Лука ди Джованни да Сьена, затем дана для доработки Якопо ди Пьеро Гвиди (1391) и, наконец, завершена не отказывавшимся ни от каких заказов Пьеро ди Джованни Тедеско (упом. 1386—1402). Раскраска всех рельефов была поручена живописцу. Этот артельный способ работы ясно нам показывает, как сильны были традиции цехового мастерства. В то же время, они крайне затрудняют распознавание индивидуальной манеры каждого из участвовавших в декорировании Лоджии деи Ланци художников. Строго говоря, все они стремились к тому, чтобы как можно меньше друг от друга отличаться. Только таким путем сохранялась целостность декоративного ансамбля. И если сопоставить их фигуры с образами Орканьи и даже Арнольди, то придется в них отметить решительное усиление готических черт. В этом отношении особенно характерна фигура Умеренности (табл. 72). Ее автор, как и его соотарищи, все свое внимание уделяет линейному рисунку складок, отличающемуся изумительным изяществом. Эти складки то ложатся мягкими параболами, то прихотливо извиваются, то образуют легкие изломы. Сам Гиберти мог бы позавидовать этому искусству ритмизировать линию. Однако в погоне за чисто декоративными эффектами утрачивается структурированность фигуры, пропадает интерес к индивидуальности человека, к его лицу, к его психологии. И рельефы Лоджии деи Ланци наглядно говорят нам о том, как решительно направление Орканьи было вытеснено к 80-м годам во Флоренции готизирующими течениями.

Почти все из вышеназванных скульпторов принимали также участие в декорировании фасада флорентинского собора²⁴⁶. Начиная с 80-х годов во Флоренции наблюдается оживленнейшая деятельность скульпторов, которые группируются в мастерских по отделке собора. Долго стоявший заброшенным фасад Арнольфо ди Камбио вновь привлекает к себе внимание общественности. Скульпторам даются многочисленные заказы на статуи и декоративные обрамления порталов. Поскольку отсутствовал строго продуманный план украшения фасада, заказы поступали к художникам в несколько анархическом порядке, от случая к случаю. При этом следует заметить, что до появления Нанни ди Банко и Донателло, выступающих в первом десятилетии XV века, Флоренция не выдвинула ни одного большого скульптора. Все эти Джованни д'Амброджо, Якопо ди Пьеро Гвиди, Пьеро ди Джованни Тедеско, Лука ди Джованни да Сьена были типичными эпигонами готизирующего направления. Ни один из них не подготовляет непосредственно почвы для Донателло. Лишь в решительном разрыве с их традициями обрел последний ту необходимую для него свободу, которая дала ему возможность встать на новый путь. Все же его предшественники, за исключением одного Нанни

Банко, крепко были связаны с художественной культурой тречинто. И далеко не случайно находим мы в их кругу одного съенского мастера и одного северянина (Пьеро ди Джованни Тедеско). Факт их появления к этому времени во Флоренции недвусмысленно свидетельствует о засилье консервативных вкусов, ни в какой мере не желавших считаться с теми сдвигами в области общественной мысли, которые были обусловлены быстрыми успехами гуманизма.

Как доказал Кауфман, наибольшее количество статуй для фасада было выполнено Пьеро ди Джованни Тедеско (фигуры двух ангелов, один из которых держит органчик, другой — мандолину, 1385—1386, Опера дель Дуомо; фигуры шестнадцати апостолов, 1387—1390, Барджелло и Опера дель Дуомо; фигуры мучеников Лаврентия и Стефана в Лувре, Виктора в Палаццо Медичи и восьми сопровождающих их ангелов в Каstellо Винчильята, Джардино Боболи и Опера дель Дуомо, 1390—1396; фигуры Амвросия и Иеронима в Поджо Империаале около Флоренции, 1395—1399)²⁴⁷. Уроженец Рейнской области либо Восточной Франции (Шмарзов расшифровывает его итальянизированное имя как Петер Ганзен), Пьеро ди Джованни Тедеско был не только консервативным, но и довольно топорным мастером, отнюдь не игравшим той революционной роли, которую пытались ему приписывать некоторые ученые²⁴⁸. Он компоновал свои статуи в виде монолитного блока, к которому тяготели все выступавшие места. Он избегал сильного рельефа, оплощая поверхность камня. Его массивные коренастые фигуры лишены тонкого ритма и эластичности. Готический изгиб не спасает их от застылости, и на фоне флорентинского искусства позднего XIV века они кажутся почти историческим анахронизмом. Тем более знаменательно, что такому мастеру строительная комиссия собора считала возможным давать настолько большие заказы, что этот трудолюбивый ремесленник становился, вероятно сам того не ведая, главной фигурой.

В декорировании фасадов собора принимали в 80—90-х годах участие также: Якопо ди Пьеро Гвиди, получивший между 1383 и 1388 годами заказ на четыре фигуры ангелов, три из которых сохранились (ангел с кимвалами, ангел с виолой да гамба, оба в Опера дель Дуомо, и ангел с псалтырью в берлинском музее, переделанный в позднейшее время, как доказал Кауфман, в статую Давида путем добавления мужской головы взамен утраченной)²⁴⁹; Лука ди Джованни да Съена, исполнивший для этой же серии ангелов три фигуры, две из которых хранятся в Национальном музее во Флоренции (ангел со скрипкой и ангел с волынкой); Джованни д'Амброджо (статуя Варнавы [?] в Палаццо Медичи, 1396); Никколо ди Пьеро Ламберти (фигуры двух отцов церкви в Поджо Империаале, 1395—1401); сын Джованни д'Амброджо Лоренцо ди Джованни д'Амброджо (Мадонна между двумя ангелами в люнете над Порта деи Каноничи, 1397—1402). Их искусство, при всех индивидуальных оттенках, не ставит никаких новых проблем. Якопо ди Пьеро Гвиди дает, как и в своих рельефах Лоджии деи Ланци, виртуозную обработку одеяния, края которого плавно извиваются; изящный Лука ди Джованни да Съена стремится к особой мягкости в трактовке мрамора, извлекая из него нежные живописные эффекты; Джованни д'Амброджо и Ламберти высекают стан-

дартного типа вещи, интересуясь преимущественно драпировкой; Лоренцо ди Джованни д'Амброджо следует по стопам Нино Пизано и французских скульпторов, создавая эффектную группу с тонким линейным ритмом. Но ни один из этих мастеров не пытается обогатить старый репертуар форм привнесением в него каких-либо новых черт. Все они выступают сознательными традиционалистами, для которых бесконечно дорого наследие их отцов.

В самом конце XIV века в флорентинской пластике, как и в современной ей флорентинской архитектуре (ср. стр. 127), намечается тяга к старым романским формам, свидетельствующая о пачале кризиса готического стиля. Не пройдет и десятилетия, как это обращение к романским формам уступит место обращению к античности. С этого момента начнет оформляться мощное ренессансное движение. Но ему непосредственно предшествуют два интереснейших памятника, в которых элементы романской декорации находят себе широкое применение. Это — Порта деи Каноничи (табл. 74—75) и Порта делла Мандорла (табл. 76—79) флорентинского собора.

Порта деи Каноничи ²⁵⁰ имеет богатое орнаментальное обрамление, выполненное между 1395 и 1397 годами Лоренцо ди Джованни д'Амброджо и законченное в верхней своей части все тем же вездесущим Пьеро ди Джованни Тедеско (последний работал в 1398 году, причем ему принадлежат лишь средняя и правая плиты горизонтальной полосы). Между дубовыми листьями здесь помещены фигурки амуров, кентавров, нимф, собак, оленей, волков, зайцев, быков, верблюдов, а также изображения змеи и различных птиц (табл. 74—75). Исполнение всех орнаментальных и фигурных мотивов отличается большой примитивностью, граничащей с грубостью. Изображения распластываются по плоскости, напоминая порою кустарную резьбу по дереву. Этот примитивный художественный язык, сочетающий в себе гротескную экспрессивность образов с последовательной геометризацией всех форм, явно восходит к романским традициям. Из романских же памятников заимствован и мотив растительного побега, обрамляющего декоративные фигурки. У нас уже была возможность изучать этот мотив в рельефах фасада собора в Орвьето, где он имел, однако, иное происхождение. Он встречается в XIV веке также в обрамлении южного портала собора в Ареццо, в обрамлении главного портала Палаццо Пубблико в Перудже, на гробнице Барончелли в Санта Кроче и на боковых стенках кунели флорентинской крещальни. И этот же мотив широко использован в оформлении Порты делла Мандорла, где он только получил гораздо более сочную и художественную трактовку (табл. 76, 77).

Отделка Порты делла Мандорла ²⁵¹ растянулась на тридцать с лишком лет (1391—1422). Здесь один из пионеров Ренессанса Нанни ди Банко (ум. 1421) работал бок о бок с представителями старого направления, которым принадлежала ведущая роль. Обрамление этого портала восходит к проекту Джованни д'Амброджо (табл. 77—79). Между 1391 и 1397 годами возникло обрамление самого порталного пролета (до верхнего среза импостной зоны). В его выполнении принимали участие Джованни д'Амброджо, Никколо ди Пьеро Ламберти, Якопо ди Пьеро Гвиди и Пьеро ди Джованни Тедеско. Было сделано множество попыток распреде-

лить между ними отдельные части обрамления, состоящего из полуфигур ангелов, сочных растительных побегов и декоративных фигурок антикизирующего типа (Геркулес, табл. 78; Купидон; гении; тритон; Меркурий; Марс; Аполлон с виолой; Абунданция; дискобол, табл. 79, и др.). Но все эти попытки не дали положительных результатов. Подвизавшиеся здесь мастера сознательно стремились к тому, чтобы как можно больше походить друг на друга.

После 1397 года наступил перерыв в отделке Порта делла Мандорла. Работа возобновилась в 1404 году и продолжалась до 1409 года. За это время было выполнено обрамление люнеты. Документы упоминают трех мастеров, декорировавших это обрамление, — Никколо ди Пьеро Ламберти, Антонио ди Банко и его сына Нанни ди Банко. И в отношении этой части портала было высказано множество догадок о принадлежности тому или иному художнику различных частей обрамления. Однако и здесь не удалось договориться до каких-либо положительных выводов. По-видимому, главную роль играли Антонио ди Банко (правая часть) и Ламберти (левая часть), Нанни ди Банко, вероятно, ограничивался лишь помощью своему отцу (ему, возможно, принадлежат «Пьетá» и фигурки путто и Геркулеса).

Третий период в отделке портала захватывает промежуток времени между 1414 и 1422 годами. В этот период был выполнен большой рельеф, заполняющий фронтон портала. Эта сложная композиция (так наз. «Мадонна делла Чинтола») является бесспорным произведением Нанни ди Банко. О нем пойдет речь позднее, когда будет затронута группа вещей, связанных с этим замечательным мастером, несколько ранее, чем Донателло, порвавшим с готикой и заложившим основы нового ренессансного стиля.

Скульптурная декорация Порта делла Мандорла примечательна, главным образом, своими антикизирующими фигурками, которые свидетельствуют о пробудившемся интересе к античности (табл. 78, 79). Вполне возможно, что мы имеем здесь первый отдаленный отголосок гуманистических штудий Никколо Никколи и его ревностных приверженцев. Но художники, которые изображают посредственных побегов всех этих представителей Олимпа, не прониклись еще античными идеалами. Они воспринимают последние в полуроманском-полуготическом обрамлении, для них античный образ является не столько мощным стимулом к проникновению в его существо, сколько простым декоративным мотивом. Все эти художники были, в конце концов, не более как одаренными ремесленниками, и им, вероятно, хотелось блеснуть перед своими современниками «познаниями» в области античной мифологии, которыми они фактически не обладали. Только так (если не требованием приобщившихся к гуманистическим кругам заказчиков) можно объяснить это широкое использование в украшении церковного портала антикизирующих мотивов. И если задать себе вопрос, на кого больше похожи эти Геркулесы и Аполлоны — на аллегория Мужества Никколо Пизано или на позднейшие ренессансные образы, — то придется бесспорно отметить их преемственную связь с романским и проторенессансным искусством, которое все больше начало привлекать к себе внимание с конца XIV века.

Среди мастеров, принимавших участие в декорировании фасада собора и Porta делла Мандорла, наиболее одаренным был Никколо ди Пьеро Ламберти, по прозвищу Иль Пела (ок. 1370—1451)²⁵². Этот скульптор был последовательным приверженцем старины и ярким пропагандистом готики уже в те времена, когда Брунеллески и Донателло выступили как смелые новаторы.

Имя Ламберти впервые встречается в флорентинских документах от 1388 года. Он работает для собора и Ор Сан Микеле, где хранится его статуя Мадонны делла Роза (1399). В этой изысканной вещи (табл. 80) Ламберти дает тончайшую игру складок, образующих графически острые линии. Как в лицах Марии и младенца, так и в трактовке их изящных рук бросается в глаза эта же любовь скульптора к точной, острой форме. В 1402 году он принимает участие в конкурсе на вторые двери баптистерия. Между 1404 и 1406 годами Ламберти выполняет статую стоящего Луки для Ор Сан Микеле (теперь в Национальном музее). Фигура апостола с ее готическим изгибом и скрывающим тело одеянием недвусмысленно свидетельствует о том, что Ламберти продолжает идти по старому, проторенному пути, мало чем отличаясь даже от такого ретроградного мастера, как Пьеро ди Джованни Тедеско. Но особенно характерным его произведением является статуя апостола Марка (табл. 81), предназначенная для украшения собора (1408—1415). Почти не верится, чтобы в середине второго десятилетия могла быть создана во Флоренции столь готическая вещь. Все внимание скульптора поглощено головоломными линейными фиоритурами. Складки плаща самым прихотливым образом извиваются, закручиваются, изгибаются. Эти линейные складки настолько оплощуют фигуру, что зрителю остается неясным, как и на чем она сидит. Изящная голова и руки отделаны с исключительной тщательностью: в них, как и в складках, есть что-то граненое. Это изощренное искусство, близкая параллель к живописи Лоренцо Монако, доводит тречентистский культ линии до предельного декоративного напряжения. Подобного рода вещи создавались в большом количестве еще довольно долго в южных и северных городах Италии, где готическая традиция держалась необычайно крепко. Во Флоренции же, городе Брунеллески и Донателло, это искусство начало быстро утрачивать успех.

Поколение, к которому принадлежал Ламберти, стало сходиться со сцены к первому — второму десятилетию XV века. Уже работы Ламберти по отделке Porta делла Мандорла вызвали неодобрительное к себе отношение. Его Марк, заказ на которого хотели аннулировать в 1411 году, определенно не понравился — статуям Донателло и Чуффаньи было оказано предпочтение. Переданный ему же заказ на другую статую Марка (для Ор Сан Микеле) был впоследствии переуступлен им Донателло, не без давления со стороны. Не лучше обошлись флорентинцы и с единомышленниками Ламберти: в 1406 году был отстранен от должности сармаestro собора Якопо ди Пьеро Гвиди, в 1404 году Джованни д'Амброджо был привлечен к ответственности за допущенные им ошибки при возведении контрфорсов собора, в 1418 году он был отпущен на покой («considerata senectute et eius inettitudine») ²⁵³. Все эти факты знаменуют резкий перелом во вкусах. Реалистическое искусство Донателло нанесло смертельный удар эпигонам треченти-

стских традиций. В этих условиях Ламберти не оставалось ничего иного, как покинуть Флоренцию и искать себе заработка в других городах, где его готизирующее искусство не казалось бы историческим анахронизмом.

Последние десятилетия своей жизни Ламберти работал в Прато, Венеции и Болонье. Он выступал здесь отнюдь не пропагандистом новых ренессансных форм, как это думает Фьокко, а мастером «добрых старых традиций». Вероятно, старость свою Ламберти провел во Флоренции. Всеми забытый, он должен был с удивлением и внутренним недоброжелательством взирать на все то, что делалось в это время в флорентинском искусстве, воспринимавшемся им как нечто глубоко ему чуждое.

Личная трагедия Ламберти была трагедией всех тех флорентинских мастеров, которые на пороге XV века не смогли или не захотели перейти на новые ренессансные позиции. К концу первого — к началу второго десятилетия ренессансный стиль получает быстрое развитие. Происходит диалектический скачок — поколение Нанни ди Банко и Донателло, т. е. поколение людей, родившихся примерно между 1375 и 1385 годами, сменяет более старое поколение мастеров, увидевших свет в 60-х — начале 70-х годов. Но эта смена отнюдь не означает, что тречентистские традиции утратили к началу XV века всякое значение. Наоборот, они еще долгое время давали о себе знать: они противодействовали укреплению реалистического движения и искусственно задерживали его рост. То, что было передовым в XIV веке, перестало быть таковым в XV. И все же были мастера, которые, не отказываясь от ренессансных новшеств, в то же время с любовью относились к художественной культуре треченто. Им было жалко с ней порывать столь же резко и решительно, как это сделали Брунеллески и Донателло. Они хотели сохранить поэтичность и чистоту ее образов, свойственный последним изысканный линейный ритм, присущую им ювелирную тщательность отделки. Они не желали поступиться красотами тречентистского искусства, они стремились смягчить реализм Донателло. Для них наследие XIV века обладало тем большей привлекательностью, что оно во многом определило сложение их собственного мировоззрения, в котором новое еще не победило, а продолжало сосуществовать со старым. И тот факт, что среди этих мастеров мы находим Якопо делла Кверча и Гиберти, служит лучшим доказательством безотносительной ценности тречентистской пластики: если последняя и пресекла, благодаря широкой ассимиляции готики, развитие проторенессансной скульптуры, то она также обогатила итальянское искусство целым рядом таких решений, которые способствовали обособлению статуарной фигуры от архитектурного обрамления и послужили отправной точкой для деятельности некоторых из крупнейших мастеров Ренессанса.

V

ЖИВОПИСЬ ТРЕЧЕНТО

Своеобразие итальянской готической архитектуры в немалой степени обусловило широкое распространение в XIV веке фресковой живописи²⁵⁴. В готических зданиях северной Европы почти отсутствовал массив стены. Преобладал конструктивный скелет, «сквозная система» базировалась на широком использовании высоких аркад, ярусов трифориев и громадных окон. В какой-то мере витражи заменяли фреску, поскольку последняя не могла находить себе применения из-за недостатка стенных плоскостей. В итальянских постройках XIV века эти плоскости имеются в изобилии, предоставляя живописцу огромные возможности для создания монументальных композиций (табл. 142). Фресками украшали и широкие простенки, и пандативы, и своды, и купола. Сохранение преемственной связи с традициями романского и проторенессансного зодчества обеспечивало достаточное место для росписей даже в наиболее готических по стилю постройках. Поэтому фреска получила такую исключительную популярность в эпоху треченто. Она играла ведущую роль, нередко на нее ориентировалась станковая живопись, с ней были тесно связаны искания нового монументального стиля. В этом, равно как и в чисто технологическом плане, стенные росписи XIV века подготовили почву для фресковой живописи кваттроченто. Но от последней их коренным образом отличает засилье аллегорических и дидактических элементов (ср. стр. 72—76). Основная цель этих фресок сводилась к поучению зрителя, к укреплению в нем веры, к пробуждению его чувства патриотизма. Сцены из священной истории призваны были ознакомить граждан с жизнью и деяниями святых, аллегии должны были наставить их на путь истинный, иллюстрации исторических хроник — закалить их гражданский дух. Таким образом, эти тречентистские фрески поучали и воспитывали зрителя в желательном для церкви и коммуны направлении.

Когда изучаешь итальянскую живопись XIV века, то приходится иметь дело преимущественно с произведениями станкового искусства, которые к тому же хранятся в музеях. Отсюда рождается столь часто встречающаяся у современных критиков недооценка тречентистской фрески. Этим фрескам отводится не только второстепенное место, но они трактуются наподобие станковых картин, поскольку

их произвольно вырывают из декоративного ансамбля и рассматривают как само-
стоятельные изображения, никак не связанные с архитектурой и с иконографиче-
ской системой в целом. Нередко подобный подход объясняется фрагментарностью
тречентистских фресковых циклов, большинство которых дошло до нас в непол-
ном виде. Но гораздо чаще эта недооценка монументальной живописи бывает
спровоцирована тем, что фресок XIV века сохранилось сравнительно мало, а картин
этой же эпохи до нас дошло огромное количество.

Понятие «картина» не совсем применимо к станковой живописи треченто.
Иконный принцип по-прежнему во многом определяет строение художественного
образа. Хотя иконография получает весьма свободную трактовку и старые типы
утрачивают свою каноничность, тем не менее они все же продолжают господство-
вать в творческом сознании мастера, который лишь с трудом преодолевает косную
традицию. Треченто — это эпоха борьбы старого иконного принципа с новым
картинным. Станковые тенденции стихийно нарастают в живописи, способствуя
постепенному перерождению иконы в картину. Однако процесс этот не получает
своего завершения в XIV веке. Любой работе тречентистского художника всегда
присущ налет известной ремесленности. Он дает о себе знать и в пунктирной орна-
ментике золотого фона, и в тисненых украшениях одеяний, и в сохраняющих отго-
лоски иконных прорисей силуэтах, и в известной стандартности композиционных
приемов, и в порою утомительной повторяемости типов. Все это препятствует
индивидуализации художественных средств выражения и преодолению иконного
начала. Препятствует этому также то обстоятельство, что почти все ныне хра-
нящиеся в музеях тречентистские иконы представляют не самостоятельные карти-
ны, а являются частью разрозненных полиптихов. «Картинами» они стали лишь
с момента их искусственного выделения из строго продуманной системы поли-
птиха, которая отличалась не меньшей идейной целостностью, чем ансамбль тре-
центистской гробницы. И поскольку полиптих был алтарным образом, иконное
начало должно было настойчиво давать о себе знать в любой его части, будь то
центральная композиция или украшающая пределлу небольшая сценка из жизни
святого. Как, однако, ни сильно проявляет себя это иконное начало, оно уже не
в состоянии задержать рост враждебных ему тенденций — проявление инди-
видуальных чувств, интерес к миру, реалистические искания.

Хотя живопись треченто была сильнейшим образом переоценена историками
искусства, тем не менее лучшим из ее произведений нельзя отказать в
большом очаровании. В них подкупает какая-то особая чистота, наивность
и непосредственность восприятия. На своем примитивном языке художник
превосходно выражает свои мысли и переживания. Он не форсирует выразитель-
ные возможности формы, он не ставит себе таких задач, которые были бы выше
его сил. Спокойно, без оглядки, идет он своим путем, абсолютно уверенный в доб-
ротности практикуемого им ремесла. Этот облик тречентистского мастера был
тонко почувствован Анатоном Франсом, когда он вложил в уста одного из своих
героев следующие слова: «Для того, чтобы должным образом прославить этих
людей, которые с таким усердием работали со времен Чимабуе до эпохи Мазаччо,

я хотел бы, чтобы хвала моя была скромной и точной. Надо мысленно перенести их в обстановку мастерской, где они жили как ремесленники. Представив себе их за работой, мы сможем лучше оценить их непосредственность и их гений. Они были людьми невежественными и суровыми. Они мало читали и мало видели. Окружавшие Флоренцию холмы замыкали их зрительные и душевные горизонты. Они знали лишь свой город, священное писание и несколько фрагментов античной скульптуры, изученных ими и обласканных с любовью... Более всего их занимало использование наилучшей рецептуры. Их внимание было заострено на приготовлении лаков и на добротном растирании красок. Кто наклеивал холст на доску, чтобы предохранить живопись от высыхания дерева, тот слыл за волшебника. Каждый мастер имел свои рецепты и свои формулы, оберегаемые им в строгой тайне... Счастливые времена, когда никто не помышлял об оригинальности, к которой все мы теперь так жадно стремимся. Ученик старался работать как мастер; его единственным желанием было походить на учителя, и если он отличался от других, то это происходило помимо его воли. Все они работали не из-за славы, но чтобы прокормить себя; жажда бессмертия не смущала их покоя. Они не знали прошлого, они не задумывались над будущим, они не мечтали о неосуществимом. Все свои силы они сосредоточивали на том, чтобы делать хорошие вещи. Будучи простодушными, они редко ошибались и всегда видели ту правду, которую заслоняет от нас наш обостренный интеллект»²⁵⁵.

Часто всех мастеров XIV века называют джоттесками. Какая-то доля истины в этом есть, потому что влияние Джотто на художников треченто было действительно очень сильным. Джотто создал ту живописную систему мышления, которая сделалась исходной точкой всех позднейших творческих исканий. От него тянутся нити буквально ко всем школам Италии. Но это все же не дает нам права пользоваться без всяких ограничений термином «джоттески». Это понятие, перенесенное на всю живопись треченто, приводит к искажению исторической перспективы²⁵⁶. Оно обедняет и схематизирует живой художественный процесс, оно делает его одноплановым. В XIV веке работали и джоттески, т. е. бесчисленные подражатели великого мастера. Но не им принадлежала главная роль. Не поняв существа джоттовского искусства, они встали на путь усвоения чисто внешних приемов, а не творческого метода прославленного художника. И на этом пути они очень быстро сделались джоттесками, т. е. вялыми эпигонами. Творчество джоттесков, всех этих бесчисленных Никколо ди Пьетро Джерини, Лоренцо ди Никколо Джерини, Биччи ди Лоренцо, являет безотрадную картину упадка, свидетельствуя о своеобразном застывании живописи в формулах тречентистского академизма. Но бок о бок с такими эклектическими художниками в XIV веке работает и много других, гораздо более талантливых мастеров. Если они отираются от Джотто, то никогда не довольствуются слепым ему подражанием. Они ставят новые проблемы, они обогащают и усложняют язык искусства, они обращаются к изучению природы, из которой черпают ряд живых наблюдений. К числу таких мастеров принадлежат Мазо, братья Лоренцетти, Витале да Болонья, Томазо да Модена, Альтикьеро. И, наконец, в XIV веке работает еще одна большая группа худож-

Яков («Мастер св. Цецилии», Пачино ди Бонагвида, Якопо дель Казентино, многочисленные представители школы Римини, Джусто да Падова и др.), которая не столько примыкает к Джотто, сколько к традициям до-джоттовского искусства. В их творчестве сохраняется немало романских пережитков, порою их работы выдают определенное сходство с произведениями Каваллини и его последователей. Эти мастера не являются джоттесками хотя бы уже потому, что они остались почти незатронутыми джоттовскими влияниями.

Против слишком широкого толкования термина «джоттески» говорит и общий характер тречентистской живописи. В последней готика играет настолько значительную роль, что джоттовские традиции оказываются сплошь и рядом вытесненными готическими. Искусство Джотто было антитезой готике, оно явилось последним звеном проторенессансной культуры. Искусство большинства тречентистских живописцев (особенно съенцев и ломбардцев) знаменует своеобразную готическую реакцию на джоттовскую реформу. Эта готическая реакция достигает своего апогея к концу XIV — началу XV века, когда работают такие мастера, как Лоренцо Монако, Джованни дель Понте, Парри Спинелли, Джованнино де Грасси, Микелино да Безоццо, Стефано да Верона. Но и в творчестве позднего Дуччо и Симоне Мартини мы сталкиваемся с решительной оппозицией против джоттовского искусства. Правда, влияние последнего все время противодействует широкому распространению готических форм, но пресечь этот процесс оно не в силах. Из столкновения и борьбы джоттовских, джоттистских и готических течений рождается столь характерное для треченто многообразие художественных школ и направлений. И быть может тот факт, что флорентинская школа живописи не выдвинула в XIV веке ни одного мастера, который мог бы сравниться с Симоне Мартини, Амброджо Лоренцетти или Альтикьеро, служит лучшим свидетельством глубокого кризиса живописной системы Джотто, на протяжении XIV века постепенно выродившейся в академическую доктрину. Лишь Мазаччо сумел, несмотря на многочисленные тречентистские наслоения, почувствовать и понять все высокое своеобразие великого джоттовского искусства. Но этот момент знаменовал уже начало новой эпохи, когда ренессансный реализм пресек не только джоттистско-тречентистскую, но и готическую линию развития и когда наследие проторенессансных мастеров было впервые по-настоящему оценено и использовано.

Среди живописных школ треченто самой привлекательной является съенская школа. Съенской живописи присуща редкая поэтичность. Ее художники тонко чувствуют цвет и его эмоциональную природу, они являются великими мастерами линии, которая становится в их руках мягкой и податливой, они увлекаются изящными орнаментальными построениями, как бы сотканными из тончайших ниток паутины и мелких, как бисер, точек. Их нежное, мечтательное искусство отмечено печатью сентиментальности. Византийское наследие приобретает в нем небывалую умиленность, готика же утрачивает присущую ей рассудочность и сухость.

Сьена — эта «l'amorosa madre di dolcezza» (возлюбленная мать мягкости)²⁵⁷ — была искони гиббелинским городом. Старые аристократические семейства, ланго-

бардского и франкского происхождения, играли в ней всегда исключительно большую роль. Они не были физически уничтожены, как во Флоренции, что позволяло им оказывать влияние даже тогда, когда они утратили политическую власть. Их утонченная рыцарская культура обладала неотразимым очарованием и в глазах гвельфского правительства «девяти», и в глазах мелких ремесленников, наиболее радикальные элементы которых были объединены в политические партии «*ritornatori*» и «*monte del popolo*». Эта рыцарская культура задавала тон на протяжении всего XIV и большей части XV века. И хотя история Сьены изобилует беспрестанными переворотами, давшими основание одному итальянскому летописцу охарактеризовать ее как «*guazzabuglio di repubbliche*» (сумятицу республик)²⁵⁸, хотя высшее торговое сословие никогда не переставало бороться за власть со средним, мелкие ремесленники не переставали вздорить с крупными, простолюдины с аристократами и аристократы между собой, хотя ничто не могло примирить Толомеи с Салимбени, «партию девяти» (*noveschi*) с «партией двенадцати» (*dodiceschi*) и обе эти партии с партией «реформистов», тем не менее преемственность рыцарской культуры никогда не нарушалась в Сьене. Пылкие, легко увлекающиеся, чувствительные сьенцы проявляли какое-то сентиментальное отношение к своему прошлому. И они долго не решались им пожертвовать даже в эпоху кватроченто, когда Ренессанс уже настойчиво стучался в ворота их города.

Эта живучесть феодальных традиций многое нам объясняет в истории Сьены. Становится понятной ее тяга к Франции, ее склонность к мистицизму, ее длительная оппозиция против гуманистических штудий. Сьенские купцы поддерживали активные торговые связи с Парижем, Монпелье и Марселем, откуда они записали французские моды и привычки, французские цистерцианцы имели свой монастырь под Сьеной, в Сан Гальгано. В Сьене всегда пользовались большой популярностью французские писатели, особенно провансальские поэты. Сьенцы чутко откликались на все новшества готического искусства, произведения которого они охотно приобретали. Их религиозные деятели любили стилизовать свои образы в рыцарском духе, перенося на святых атрибуты куртуазного быта. Ни в одном другом городе Тосканы мистицизм не получил такого широкого распространения, как в Сьене. Джованни Коломбини, Катерина Сьенская, Бернардино Альбицекки собирали своими проповедями огромные толпы народа, пробуждая в них экзальтированные чувства. Они умели пользоваться поэтическими сравнениями, умели воссоздавать в слове трогательные по своей мягкости и нежности образы, которые художники претворяли живописными средствами, изготовляя бесчисленное количество икон с изображениями святых и Мадонны. Мадонна — это центральная тема всего сьенского искусства. Мария была не только покровительницей города, но она была также символом вечно женственного начала. В поклонении ей слились пережитки неоплатонизма, средневековый культ «прекрасной дамы», тяга к сказочно-прекрасной форме. Этот образ Мадонны приобретал то палет нежной задумчивости, то оттенок безотчетной грусти, то печать неприкрытой чувственности. Для художников он был излюбленным образом: в нем они воплотили все свои самые сокровенные мечты.

Первым самобытным сьенским живописцем был Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255—1319), которого по праву рассматривают как основателя всей сьенской школы живописи (табл. 82—92)²⁵⁹. Старший современник Джотто, Дуччо прошел равнодушно мимо реформы флорентинского мастера. Его привлекали иные идеалы, все его симпатии были на стороне византийского искусства, он находил особую прелесть в мягком, мелодичном ритме линий и в сияющих, как драгоценные камни, красках. На фоне римского и флорентинского искусства конца XIII — начала XIV века живопись Дуччо представляется великим историческим анахронизмом. Она могла сложиться лишь в своеобразных условиях сьенской культуры, развивавшейся несравненно медленнее, чем культура передовой Флоренции.

Дошедшие до нас архивные документы обрисовывают Дуччо как богемную натуру. Он был человеком крайне непрактичным, медлительным и неупорядоченным. Постоянно приходилось ему платить штрафы, он вечно нуждался в деньгах, он не вылезал из долгов, которые были настолько велики, что его жена и дети отказались от оставленного им наследства. По своим политическим симпатиям Дуччо должен был примыкать к гибеллинам, хотя и разгромленным после битвы при Колле, но тем не менее остававшимся внушительной силой. Далекое не случайно отказался художник принести в 1299 году присягу «капитано дель popolo», представлявшему народную партию. Еще менее случайно его уклонение от выполнения своих воинских обязанностей: в 1302 году Дуччо приговаривается к высокому штрафу за отказ от участия в походе против владельцев феодальных замков Мареммы. В своих политических убеждениях Дуччо был, по-видимому, столь же последовательным традиционалистом, каким он выступает и в своем искусстве.

Впервые имя Дуччо упоминается в документах от 1278—1279 годов по оплате росписей ларей и крышек переплетов. Это должны были быть кассоны и миниатюры. Навыки миниатюриста были настолько органически усвоены мастером, что они целиком определили стиль и его позднейших работ, с их филигранной тщательностью отделки. Вероятно, учителем Дуччо был автор замечательной житийной иконы Иоанна Крестителя в сьенской Академии (№ 14). Он приобщил Дуччо к сьенской «*maniera bizantina*» (византийской манере), представлявшей своеобразный сплав из романских, византийских и готических элементов, он привил ему вкус к изящной линии и способствовал развитию его изумительного колористического дара. Наряду с работами своего учителя Дуччо пристально изучал произведения ранненалеологовской живописи, которые бытовали в Италии. Эти утонченные византийские образцы зрелого XIII века ознакомили мастера с творческими исканиями тех греческих живописцев, которые стояли в преддверии «налеологовского Ренессанса». Из этих образцов Дуччо почерпнул немало для себя нового: они натолкнули его на оригинальные пространственные решения, научили его мягкой живописной трактовке формы и бесконечно обострили его чувство цвета. Можно без преувеличения утверждать, что среди итальянских художников Дуччо наиболее органически усвоил византийское наследие, которое обладало в его глазах совершенно особой притягательной силой.

У такого консервативного мастера, как Дуччо, очень трудно проследить эволюцию стиля. Выработанная художником манера подвергалась с течением времени лишь незначительным изменениям. И все же есть возможность наметить среди произведений Дуччо более раннюю и более позднюю группу вещей. В раннюю группу следует включить недавно открытую Мадонну с шестью ангелами в Музее изящных искусств в Берне, Мадонну с тремя францисканцами в съенской Академии (табл. 82), Мадонну из Креволе в Опера дель Дуомо в Съене и так называемую Мадонну Руччеллаи в Санта Мария Новелла во Флоренции (табл. 83). Первые две иконы, крохотные по размеру и исключительно тщательно выполненные, напоминают драгоценные миниатюры. Карнация хрупких, изящных фигур имеет характерный для византийских ликов зеленоватый оттенок, золотые борты плаща Марии прихотливо извиваются, обнаруживая большое сходство с аналогичными краями одеяний на раннепалеологовских иконах, в которых встречается и очень близкая система высветления ликов. На картине в Берне Мария и Христос даны в типе «Умиления», без сомнения, также восходящем к византийским образцам: младенец стоит на левом колене матери и, обнимая ее шею правой ручкой, прижимается к ее щеке. В качестве фона на обеих иконах используется узорная ткань, которую придерживают ангелы. Эта деталь явно навеяна Дуччо готическими миниатюрами. Таким образом, уже в своих ранних работах, возникших, вероятно, около 1280 года, художник черпает как из восточных, так и из западных источников, синтезируя заимствованные со стороны элементы в свой индивидуальный стиль, для которого характерна такая чистота и мягкость эмоционального звучания, что все произведения предшественников Дуччо кажутся скованными и жесткими.

В совершенно ином размере выполнена «Мадонна Руччеллаи», к которой теснейшим образом примыкает Мадонна из Креволе. «Мадонна Руччеллаи» представляет большой алтарный образ (табл. 83). Она может быть отождествлена с упоминаемой в документе от 1285 года «Мадонной», написанной Дуччо для церкви Санта Мария Новелла. Хотя атрибуцию этой картины Дуччо пытались оспаривать многие ученые, приписывавшие ее то Чимабуе, то анонимному «Мастеру Мадонны Руччеллаи», тем не менее она не вызывает сомнений²⁶⁰. Отказ от миниатюрной манеры письма был продиктован Дуччо большим размером иконы, определившим во многих отношениях более монументальную трактовку форм. Однако в медальонах обрамления очень ясно чувствуется связь с миниатюрной техникой ранних вещей. О последних заставляют вспомнить и золотые борты одеяния Марии, извивающиеся в мягком, струящемся ритме. Вся икона проникнута настроением глубокой умиленности; его созданию немало способствуют теплые краски, среди которых преобладает чистый розовый тон одеяния Марии, тонко сопоставленный с голубыми, сиреневыми, розовыми и нежно-зелеными цветами хитонов ангелов.

«Мадонна Руччеллаи» произвела сильное впечатление на флорентинских художников до-джоттовского поколения (в частности, на «Мастера св. Магдалины» и на автора Мадонн в Сант Андреа в Мошано и в соборной Гюалино в Турине). Самому Джотто она должна была показаться слишком архаической. Действительно

все ранние работы Дуччо остались совершенно незатронутыми проторенессансными веяниями. Последние почти не дают о себе знать и в произведениях художника 90-х годов (поясная Мадонна — табл. 84 — в собрании Стокле в Брюсселе; триптих в Лондонской Национальной галерее; Мадонна в Пинакотеке в Перудже). Однако отдаленные отголоски каваллиниевской реформы все же докатились до Дуччо. Он заменяет византийскую систему высветления более мягкими светотеневыми переходами, благодаря которым форма приобретает большую округлость и осязательность. Вместо легких византийских деревянных тронов тонкой столярной работы Дуччо изображает теперь массивный монументальный трон, глубокий, широкий и устойчивый. Под поясной фигурой Марии (в картине из собрания Стокле) он располагает карниз на кронштейнах, которые даются в перспективном сокращении (табл. 84). В дальнейшем эти и подобные им новшества сделаются немаловажным фактором в стиле позднего Дуччо. На данном же этапе его развития они играют второстепенную роль, паглядно свидетельствуя о весьма сдержанном отношении художника к реформе Каваллини. Гораздо сильнее должно было привлекать Дуччо готическое искусство, которое, подобно искусству Византии, было ему ближе по духу. Под воздействием готической пластики либо французских миниатюр он вводит в свои картины новый мотив — младенец играет с платком, прикрывающим голову Марии. Этот очаровательный жест передан с подкупающей непосредственностью и теплотой в Мадонне из собрания Стокле (табл. 84), которая является подлинной жемчужиной в творчестве мастера: никогда Дуччо не создавал более мягкого и лиричного образа, никогда его палитра не достигала большей утонченности. Зеленовато-синие, серо-фиолетовые, розовые (с оранжевым оттенком) и серовато-зеленые тона даются здесь в таких изоциренных цветовых сочетаниях, что краска приобретает характер драгоценного материала.

Без сомнения, Дуччо имел большую мастерскую, в которой работало немало учеников. С помощью последних мастер исполнил между 1300 и 1308 годами два полиптиха, хранящихся в съенской Академии (№ 28 и 47). В первом кисти Дуччо принадлежит лишь Мадонна, во втором, сильно пострадавшем от записей, наиболее качественными частями являются полуфигуры Агнесы и Иоанна евангелиста, которые были, вероятно, написаны самим художником. Оба полиптиха вплотную подводят нас к главной работе Дуччо — к знаменитому алтарному образу съенского собора, возникшему между 1308 и 1311 годами (табл. 85—92). Эта огромная двусторонняя икона, ныне хранящаяся в музее при соборе, к сожалению, утратила свой первоначальный вид (рис. 15—15а). Преждевременная порча рамы привела к тому, что ансамбль оказался разрозненным: распались пределлы с фигурами пророков и со сценами из жизни Христа (некоторые из них попали в Лондон и в американские собрания), распались верхние части алтаря, включавшие в себя сцены из жизни Марии и Христа, а также полуфигуры апостолов и ангелов.

На лицевой стороне иконы представлена покровительница Съены — Мадонна (табл. 85). Торжественно восседает она на широком троне, окруженная сонмом ангелов и святых. Это тот тип парадной композиции, который итальянцы называют «Маэста» (т. е. «Величество»).

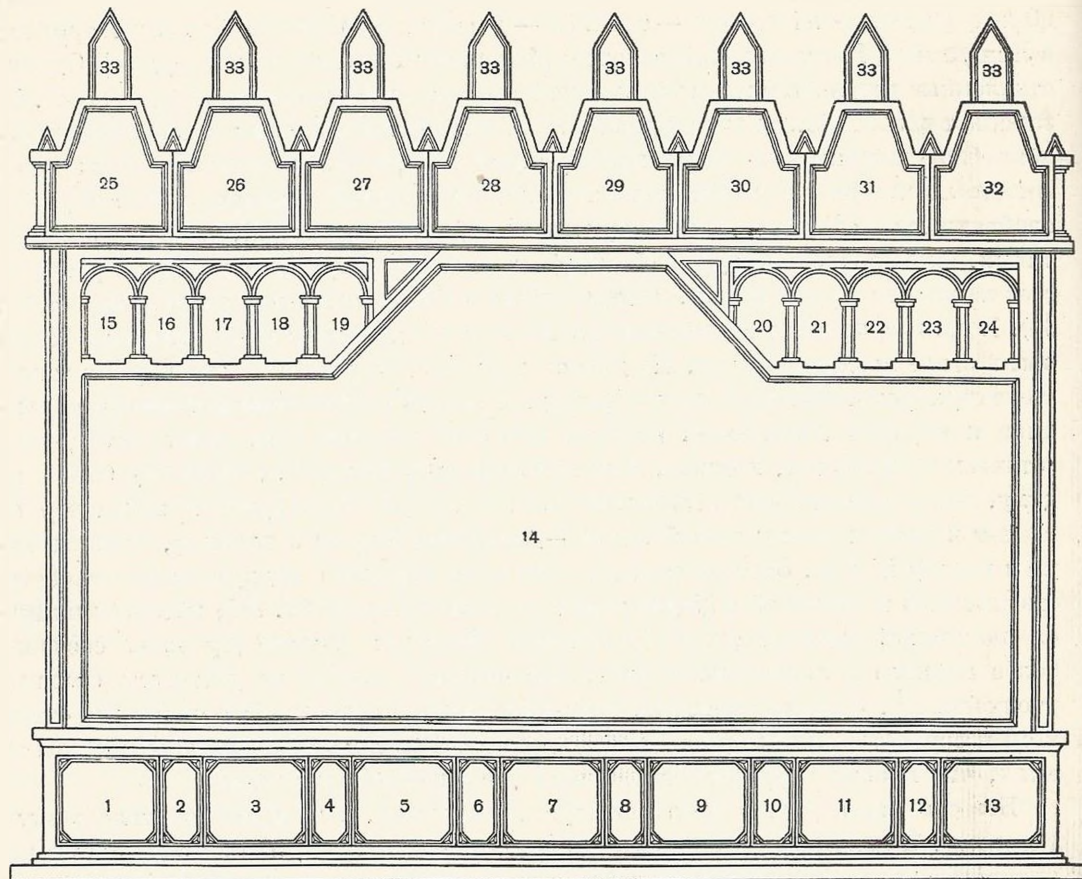


Рис. 15. Реконструкция лицевой стороны «Маэста» Дуччо.

По Вейгельту

1. Благовещение. 2. Исая. 3. Рождество Христово. 4. Иезекииль. 5. Поклонение волхвов. 6. Соломон. 7. Сретение. 8. Малахия. 9. Избиение младенцев. 10. Иеремия. 11. Бегство в Египет. 12. Осия. 13. Христос во храме. 14. Мадонна со святыми. 15—24. Апостолы. 25. Возвешение смерти Марии. 26. Прощание Марии с Иоанном. 27. Прощание Марии с апостолами. 28. Успение. 29. Перенесение праха Марии. 30. Положения во гроб Марии. 31. Вознесение (дополнено). 32. Коронование Марии (дополнено). 33. Ангелы.

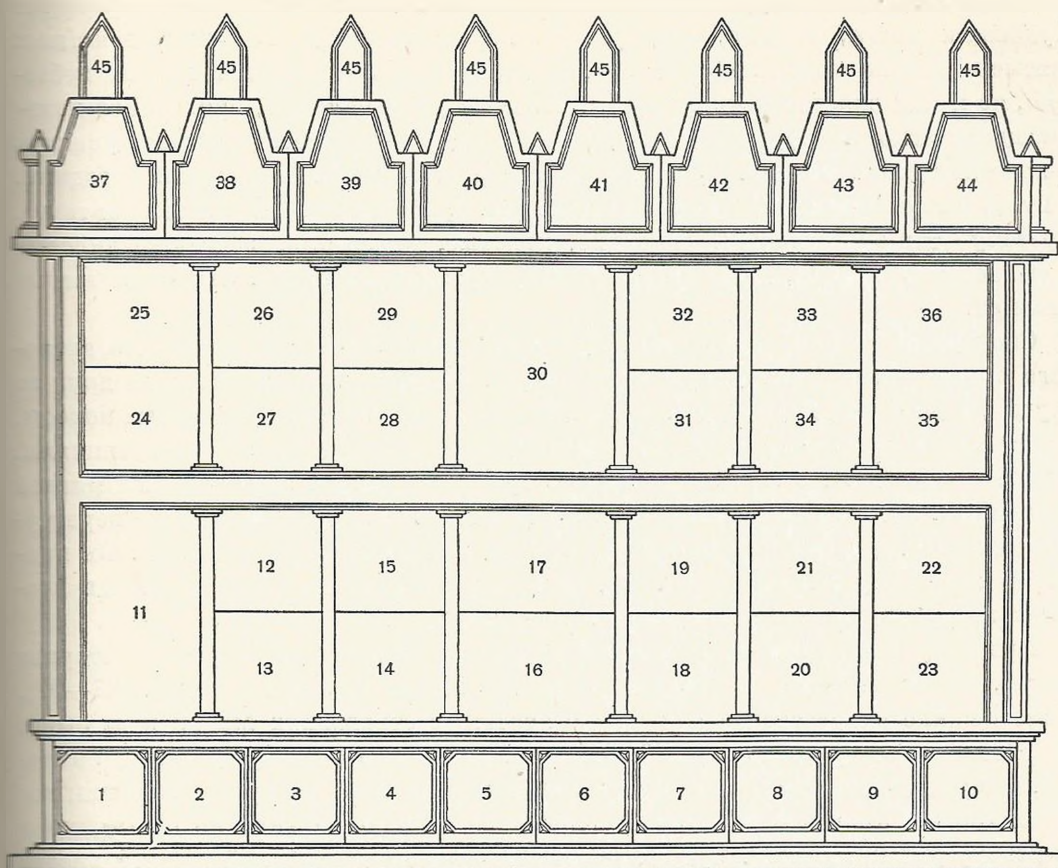


Рис. 15а. Реконструкция оборотной стороны «Маэста» Дуччо.

По Вейгельту

1. Крещение (дополнено). 2. Первое искушение Христа (дополнено). 3. Искушение Христа на кровле храма.
 4. Искушение Христа на горе. 5. Призвание апостолов Петра и Андрея. 6. Брак в Кане Галилейской. 7. Христос и самаритянка. 8. Исцеление слепорожденного. 9. Преображение. 10. Воскрешение Лазаря. 11. Вход в Иерусалим.
 12. Омовение ног. 13. Тайная вечеря. 14. Прощальная речь Христа. 15. Подкуп Иуды. 16. Моление о чаше.
 17. Целование Иуды. 18. Отречение Петра во дворе дома первосвященника. 19. Христос перед Анной.
 20. Христос перед Кавафой. 21. Надругательство над Христом. 22. Фарисеи обвиняют Христа. 23. Христос перед Пилатом.
 24. Христос перед Иродом. 25. Христос в белом одеянии перед Пилатом. 26. Бичевание Христа.
 27. Коронавание терновым венцом. 28. Умовение рук Пилатом. 29. Шествие на Голгофу. 30. Распятие. 31. Снятие со креста.
 32. Положение во гроб. 33. Жены мироносицы у гроба господня. 34. Состязание во ад. 35. «Не тронь камня».
 36. Шествие в Эммаус. 37. Явление Христа при закрытых дверях. 38. Увершение Фомы. 39. Явление Христа ученикам на море Тивериадском. 40. Три вопроса к Петру (дополнено). 41. Явление Христа на горе в Галилее. 42. Явление Христа во время трапезы. 43. Вознесение Христа (дополнено). 44. Состязание св. духа. 45. Ангелы.

Расположение фигур строго симметричное, даже несколько нарочитое. Художник хотел, видимо, подчеркнуть церемониальный характер действия: святые и ангелы поклоняются Марии, прославляя ее не только как царицу небесную, но и как властительницу Сьены. Богатые узорные ткани, прихотливо извивающиеся золотые борты одеяний, золотые нимбы — все это призвано усилить репрезентативное начало. Дуччо как бы говорит: «Я изобразил великий праздник, и пусть в этом празднике примут участие все, приближающиеся к моей картине». Поэтому так ослепительны ее синие, красные, сиреневые, зеленые, лиловые и фиолетовые краски, даже сквозь патину времени сияющие, как самоцветные камни.

Скованный иконной традицией, Дуччо дал на лицевой стороне своего алтарного образа чисто плоскостную композицию: фигуры располагаются не друг за другом, а друг над другом, так что их нимбы образуют орнаментальные полосы, умело ритмизированные благодаря чередованию золота с цветными одеяниями. Новые веяния дают о себе знать лишь в трактовке фигур, обработанных мягкой светотенью, которая заставляет округляться форму. Но Дуччо и здесь не перегружает плоскость, подобно Каваллини, тяжелыми кубическими объемами. Он прибегает к нежному рельефу (табл. 86), он подчеркивает силуэт заключенной в пределах контуров массы, облегчая ее и координируя с плоскостью.

Пределлу и верхнюю часть лицевой стороны, а также всю оборотную сторону иконы, Дуччо украсил 76 сценами из жизни Марии и Христа (табл. 87—92). В этом цикле он рассказал печальную повесть о страданиях Марии и ее сына. Он рассказал эту повесть с такой простотой, ясностью и исчерпывающей полнотой, что она должна была показаться его современникам, прекрасно знавшим все перипетии евангельской истории, рассказом не только неожиданно новым, но и по-новому увлекательным. Будучи проникнут сознанием глубокой значительности всех действий христианской трагедии, Дуччо сумел выразить в своих картинах ее скрытый двойственный смысл, ее лаконичный символизм. И он сумел в то же время опозитизировать каждый из эпизодов, сумел насытить их совершенно новыми конкретными деталями, придавшими рассказу невиданное до того правдоподобие.

В своих евангельских сценах Дуччо отказывается от плоскостного разворота композиции. Он охотно изображает интерьеры, объемные здания, даже целые комплексы строений. Он нередко прибегает к смелым ракурсам, сложным перекрещиваниям и перерезываниям. Все это он почерпнул из римской живописи, с которой он должен был вторично соприкоснуться в конце XIII — в начале XIV века. Вне нового соприкосновения Дуччо с римским искусством трудно было бы объяснить наметившиеся в его позднем творчестве сдвиги. Художник прошел мимо Джотто, но, по-видимому, реформа Каваллини нашла у него какой-то отклик. Правда, она не толкнула его на путь реализма, она не заставила его порвать с византийским наследием, но она способствовала известному обновлению его изобразительного языка, приблизив последний к тем художественным решениям, которые дали проторенессансные мастера. И все же к проторенессансному движе-

нию Дуччо не примкнул и в своих самых поздних работах, о чем, в частности, свидетельствует прелестный маленький триптих в Бёкингемском дворце в Лондоне, исполненный художником с помощью учеников уже на протяжении второго десятилетия XIV века: хрупкие, вытянутые фигуры обнаруживают дальнейшее усиление готических влияний, а одеяния остаются покрытыми тонкими золотыми линиями, восходящими к византийским ассистам.

В истории не только сьенской, но и всей итальянской живописи Дуччо занимает выдающееся место. Он является одним из самых очаровательных мастеров, обаянию которого трудно не поддаться. Его мягкое, нежное искусство претворяет в высокие поэтические ценности любой образ и любую сцену христианской легенды. Иконы Дуччо созданы для интимного лирического сопереживания. Они утратили византийскую суровость и строгость, им свойственна какая-то особая задушевность. Мастерски умеет Дуччо вести свой рассказ, насыщая его занимательными жанровыми деталями. Он не боится в одной и той же иконе дважды представить главное действующее лицо, не боится давать вставные эпизоды. Как ни один другой мастер дучепто, любит он изображать уютные интерьеры с полуоткрытыми дверьми и виднеющимися сквозь них смежными помещениями, обжитые предметы обстановки, как бы сделанные из картона домики, пролегающие между ними тихие улицы, сказочные пейзажи с золотыми фонами и напоминающими букеты деревьями. Этими деталями он оживляет традиционные религиозные сцены, приближая их к зрителю. В своих перспективных построениях он допускает многочисленные ошибки, немислимые для Каваллини и Джотто. Рассказ его часто прерывается, перескакивает с одной темы на другую. Крайне характерно, что на оборотной стороне «Маэста» сцены читаются не в строгой последовательности горизонтального разворота, а попарно, и притом по вертикали (табл. 87 и рис. 15а). Чтобы не утратить нити рассказа, зрителю приходится все время внимательно следить за расположением клейм, читая их то сверху вниз, то снизу вверх, то слева направо. Несмотря на все это, Дуччо достигает изумительной наглядности изображения. В пределах каждой сцены ему удается исчерпывающим образом раскрыть сюжет. И если он не умеет, подобно Джотто, концентрировать свой рассказ на основном, на главном, то, с другой стороны, он обладает редким даром сделать любую деталь внутренне необходимой, поскольку она способствует созданию поэтического настроения.

Было бы неверно критиковать Дуччо, как это делает Бернсон²⁶¹, с позиций джоттовских «tactile values». Конечно, фигуры сьенского мастера лишены осязательности и пластической собранности; конечно, они не крепко стоят на ногах; конечно, их движения недостаточно энергичны. Но все это находилось вне пределов возможностей искусства Дуччо. Его люди мало чем напоминают мужественных героев Джотто. Они ступают неслышной поступью, их тела как бы лишены веса, их жесты сдержанны и скупы. Легкие фигуры обладают невысоким рельефом, благодаря чему отсутствует противоречие между ними и золотым фоном. Они как бы скользят вдоль плоскости иконы, которая неизменно является для Дуччо исходной точкой всех его композиционных построений. В этом отношении

между Джотто и Дуччо существуют известные точки соприкосновения. Однако если Джотто избегает растворять объем фигуры в плоскости, то Дуччо этот объем сознательно оплощает, чтобы не нарушить ритмическое равновесие между фигурой и золотым фоном.

Среди сцен, украшающих оборотную сторону «Маэста», очень большое место отводится Дуччо изображению «Страстей». Образ Христа трактуется художником не в героическом, как у Джотто, плане, а в плане чисто лирическом. Христос — это обреченная жертва, терпеливо и безропотно сносящая все мучения (табл. 90—91). Во всех его действиях и движениях есть что-то пассивное, вызывающее чувство жалости. У современницы Дуччо, уроженки Умбрии Анжелы да Фолиньо (ум. 1309), мы встречаем аналогичное понимание образа Христа. В своей знаменитой книге «Liber de vere fidelium experientia» («Книга о подлинном религиозном опыте»), пользовавшейся в свое время большой популярностью, Анжела трактует Христа прежде всего как «Deus passionatus» (господь страстотерпец), как «Deus et homo passionatus» (богочеловек страстотерпец)²⁶². Уже с детских лет Христос пребывал в великой грусти, так как он предвидел грядущие свои страдания. Смиренно переносил он все мучения, всеми презираемый, бедный и беспомощный («et semper stetit sicut homo impotens»). И задача каждого верующего сводится, по утверждению Анжелы, к тому, чтобы он вечно думал о жертве, принесенной богом ради искупления грехов человеческих, чтобы он вчувствовал себя в страдания Христа. И только тогда он приобщится к божественной любви («qui plus de mea passione recordabuntur, plus de mea amore habebunt»).

Повышенный интерес Дуччо к «Страстям» объясняется тем же мистическими настроениями, которыми были охвачены многие круги сьенского общества. Но если у итальянских и особенно немецких мистиков описания «Страстей» часто приобретают налет мрачного пессимизма (как позднее у Босха и Грюневальда), то у Дуччо «Страсти» получают иное истолкование. Свой рассказ Дуччо ведет в мягких, умиленных тонах. Он сглаживает все острые углы, избегает гротескной трактовки, преувеличенной экспрессии. Его образам страдающего Христа присуща благородная сдержанность и глубокая человечность. Как в этих сценах «Страстей», так и в Мадоннах Дуччо линии настолько ритмичны и певучи, краски настолько изысканны, что даже самые грустные образы Дуччо не порождают мрачных ассоциаций. Они овеяны тихим элегическим настроением. Как прирожденный лирик, Дуччо одинаково чужд и эпической героике Джотто, и страстной патетике Джованни Пизано. Прекрасно сознавая возможности и границы своего лирического дарования, Дуччо никогда не писал монументальных фресок. Его стихия — это небольшая, отделанная с ювелирной тщательностью икона, сиянием красок уподобляющаяся драгоценной эмали. И далеко не случайно членит он алтарный образ сьенского собора на многие десятки сцен. Каждая такая картина предоставляла ему гораздо большие возможности для выражения интимных лирических чувств, чем торжественная и застылая композиция «Маэста».

Дуччо не был новатором. Он остался в стороне от проторенессансного движения. Если им и были заимствованы из последнего кое-какие новшества, то они

неизменно приспособлялись к старой основе, коренившейся в византийском искусстве. Робко и без энтузиазма перенимал эти новшества Дуччо. Он не дошел до них собственным путем, они были ему подсказаны со стороны. Всю свою жизнь он так и не усвоил принципов пространственного мышления. Мечта о прошлом сковывала его силы, толкая его на тот же путь традиционализма, на который она толкала и сьенских гибеллинов, упорно цеплявшихся за наследие своих отцов. По этой причине искусство Дуччо, сколь оно ни совершенно, остается не более как боковым ответвлением. Его историческая роль свелась к эпизоду местного значения. Оно оказало влияние лишь на сьенских мастеров, которые целиком исходили в своем творчестве от Дуччо, определившего характер всей сьенской школы живописи. И если Симоне Мартини развил наиболее поэтические стороны дуччовского искусства, то братья Лоренцетти заимствовали из него преимущественно те жанровые черты, которые были в искусстве Дуччо еще слабо выражены, но которые являлись особенно близкими их реалистическому дарованию.

Дуччо оставил после себя большую школу²⁶³. Его ближайшими последователями были так называемый «Мастер Маэста в Бадия а Изола», безымянный «Мастер Мадонны в Читта́ ди Каstellо», еще сильно византизирующий Сенья ди Бонавентура (упом. 1298—1326), взявший Уголино да Сьена (упом. 1317—1327). К последнему близко примыкает один анонимный сьенский живописец, которого Бернсон условно назвал «Уголино Лоренцетти»²⁶⁴. Все эти художники являются не более как эпигонами, бредущими по стопам великого мастера. В их работах не содержится ничего нового по сравнению с тем, что дал в своих произведениях Дуччо. Среди его последователей лишь Симоне Мартини (ок. 1285—1344)²⁶⁵ суждено было сделаться выдающимся живописцем, который не только развил заложенные в искусстве Дуччо основы, но и радикально переработал их в готическом духе (табл. 93—104).

Уже в своей ранней работе — «Маэста» в Палаццо Пубблико в Сьене — Мартини обогащает наследие Дуччо рядом заимствованных из флорентинской живописи черт (табл. 93—94). В этой фреске, исполненной в 1315 году, изображена восседающая на троне Мария с младенцем. Ее окружает сонм святых. Надпись под фреской гласит, что Марию меньше радуют цветы небесные, чем справедливые решения и добрые деяния сьенских граждан. Таким образом, эта фреска, украшающая зал Большого совета, подымалась на уровень символа: Мария как бы незримо присутствовала при всех тех решениях, которые принимал высший орган Сьенской республики, собиравшийся под ее верховным руководством.

По сравнению с «Маэста» Дуччо композиция Мартини отличается гораздо большей свободой и пространственностью. Фигуры расположены по диагонали, между ними оставлены довольно значительные просветы, поддерживаемый святыми балдахин умело используется как пространственный фактор. Все эти композиционные новшества, бесспорно, восходят к джоттовской реформе, с которой Мартини должен был ознакомиться уже в эти годы. На воздействие джоттовского искусства указывают и более мясистые, чем в картинах Дуччо, лица, обработанные, как и фигуры, светотенью, которая заставляет круглиться форму. Для создания еще большей

иллюзии глубины Мартини обрамляет фреску имитирующей камень рамой: зритель воспринимает торжественное зрелище сквозь прорезь рамы, благодаря чему создается своеобразный «пролом» стены. Но эти иллюзионистические тенденции уравниваются у Симоне чисто декоративными. Идущая вокруг рамы широкая полоса с медальонами утверждает плоскость стены, на которую ориентирована, в основном, и композиция, данная в спокойном горизонтальном развороте. В отличие от Джотто, Мартини не мыслит пространственно. Однако, в отличие от Дуччо, он не проходит равнодушно мимо флорентинского искусства, из которого, он сознательно перенимает ряд его новшеств. В результате элементы плоскостного и пространственного мышления самым прихотливым образом сочетаются в его творчестве, лишенном той строгой последовательности развития, которую пытались ему приписать некоторые современные исследователи ²⁶⁶.

В «Маэста» черты готической элегантности проступают в каждой фигуре. На персонажах Мартини лежит печать светского лоска. Эти святые должны были себя особенно хорошо чувствовать в рыцарской среде, которая приобщила их к утонченным манерам. Подобно знатной даме восседает Мария на легком готическом троне. Ее голову украшает корона, излюбленный атрибут французских статуй. На ее левом колене стоит Христос — самый очаровательный из когда-либо написанных сьенскими художниками младенцев. Ей поклоняются и ей прислуживают изящные святые и ангелы, своим внешним видом походящие на представитель той сьенской золотой молодежи, чью жизнь воспел в ряде сонетов Фольгоре да Сап Джиминьяно. Мартини насыщает традиционные религиозные образы чертами рыцарского быта. Этот рыцарский быт настолько его привлекал, что он оказался на всю жизнь зачарованным его прелестью.

В 1317 году Мартини находился в Неаполе, при дворе Анжу. Здесь он имел возможность вплотную соприкоснуться со столь манившей его французской культурой. Вероятно, он сам был посвящен в рыцари, иначе трудно объяснить себе почему он именуется в одном королевском указе *cavalier* Simone Martini ²⁶⁷. Для Роберта Неаполитанского художник исполнил алтарный образ; на нем он представил коленопреклоненного короля, которому возлагает на голову корону его брат св. Людовик Тулузский (табл. 95). Этот Людовик, умерший двадцати четырех лет от роду, был внушительным племянником знаменитого Людовика IX. Злые языки поговаривали, что Роберт узурпировал у него неаполитанский трон. Поэтому картина Симоне имела глубокий политический смысл: она подтверждала законность власти Роберта и наглядно демонстрировала преемственность рода Анжу.

Мартини не поспешил в этом алтарном образе на все те средства, которые были бы способны усилить впечатление торжественной парадности. Подобно Будде восседает на троне святой, на чьем бледном лице лежит печать бесстрастия. Его богатое епископское облачение украшено гербами Франции и Арагона, на его голове изящно орнаментированная митра, в его правой руке посох. Не менее роскошен костюм Роберта. С ювелирной тщательностью отделяет Симоне инкрустацию трона, рисунок прикрывающей его ткани, тончайшую орнаментику золотого

фона и золотых бортов и нашивок одеяний, узоры восточного ковра. В сочетании с изысканными розовыми, зелеными и серыми красками эти декоративные элементы создают картину ослепительного богатства. В поисках этой же репрезентативности Симоне сознательно оплощает фигуры, лишая их тяжести и объема. Они выделяются плоскими силуэтами на мерцающем золотом фоне. Главный акцент переносится мастером на декоративную игру линий, которые достигают в золотых краях одеяния Людовика такой изощренности, что невольно вспоминаются лучшие образцы французской миниатюры. В пяти сценах из жизни святого, украшающих пределлу алтаря, Симоне отказывается от плоскостной трактовки. Он дает интерьеры и сложные здания, причем ориентирует их на одну точку зрения, заставляя соответственно сокращаться все линии. Эта точка зрения совпадает, по мысли художника, с центральной осью картины. Вероятно, мастер хотел здесь блеснуть перед королем своими познаниями в области перспективы, которой он владел, как это доказывают и позднейшие фрески в Ассизи, с замечательным для XIV века искусством.

В 1320 году Мартини исполнил два полиптиха: один для пизанской церкви Санта Катерина (отдельные его части попали в Музео Чивико в Пизе), другой — для Сан Доменико в Орвьето (хранится теперь в музее при соборе). В обеих вещах художнику лучше всего удалось образы Мадонны, Магдалины и Лучии. В них он воплотил свой излюбленный женский тип, полный грации и подкупающей мягкости. Открыто примыкая к Дуччо, Симоне делает его образы еще более женственными и мечтательными. Он умеет тонко обыграть силуэт фигуры, он упивается изысканными красками их одеяний. В полиптихе Сан Доменико формат отдельных икон вытягивается в высоту, приобретая чисто готическую удлинённость. Эта черта характерна и для полиптиха в музее Гарднер в Бостоне, исполненного Симоне с помощью учеников.

В 1328 году Мартини украсил зал Большого совета в съенском Палаццо Пубблико монументальной фреской, изображающей главнокомандующего вооруженными силами республики Гвидориччо де Фольяни (табл. 96). Этот кондотьер удачно сражался против наводившего на всех панику Каструччо Кастраконе, и ему удалось отвоевать Монтемасси. Его портрет, расположенный напротив «Маэста», должен был прославить успехи съенского оружия и подогреть гражданские чувства съенцев, которые катастрофически быстро исчезали. Граждане Съены предпочитали платить выкуп грабившим окрестности города бандам, чем вступать с ними в бой. В этих условиях портрет Гвидориччо, открывающий длинную серию аналогичных ренессансных портретов, получал символическое значение: он трактовался как призыв к военному возрождению республики.

В фигурке всадника, в как бы сделанных из картона холмах, в раскинувшемся справа лагере, в изображенных на втором плане городе и замке есть что-то игрушечное. Симоне Мартини было явно не под силу решение стоявшей перед ним монументальной задачи. Его Гвидориччо лишен воли ренессансного героя. Пухлое, женственное лицо кондотьера мало выразительно. Хотя Мартини и пытался передать здесь портретное сходство, тем не менее он настолько обобщил черты

лица, что индивидуальная трактовка оказалась подмененной типической. Едва ли не больше, чем изображением психологии своего героя, интересовался Мартини передачей его роскошного одеяния и богатого чепрака лошади. Этот чепрак образует извивающиеся складки, пронизанные чисто декоративным ритмом. В пейзаже Симоне блеснул рядом перспективных фокусов (прислоненные к частоколу копыта, палатки и т. д.). Но он не сумел объединить фигуру всадника с ландшафтом. Эта фигура дана сама по себе, и у зрителя невольно складывается такое впечатление, как будто игрушечный всадник едет по ребру обрамления, а не по каменной почве.

В гораздо более привлекательном свете выступает Симоне в другой своей работе второй половины 20-х годов — в триптихе церкви Сант Агостино в Сьене²⁶⁸. Он изобразил здесь блаженного Агостино Новелло (ум. 1309) и четыре сотворенных им чуда (табл. 97—99). Как и Дуччо, Мартини лишен был чувства монументального. Вероятно, именно поэтому удавались ему лучше всего картины небольшого размера. Особенно хороши те две сцены, в которых он представил спасение святым свалившегося с балкона мальчика (табл. 98) и воскрешение выпавшего из люльки младенца, с которым счастливая мать направляется в церковь (табл. 99). С очаровательной непосредственностью перенес художник оба чудесных события в современную ему обстановку. Зритель видит сьенскую улочку, ее взбудораженных обитателей, уютный интерьер сьенского дома, холеных и кокетливых сыночек. Лишь в лучших итальянских новеллах найдем мы такую же тонкую поэтичность, такую же свежесть восприятия, такое же искреннее любованье красотами жизни. Не отказываясь от сказочной направленности рассказа, Симоне Мартини насыщает его множеством столь реалистических подробностей, что он получает необычную даже для Дуччо наглядность. Это тот новеллистический стиль живописи, который усвершенствуют братья Лоренцетти и который будет иметь сотни приверженцев в эпоху кваттроченто.

В сценах с чудесами блаженного Агостино Новелло Мартини дал ряд замечательных перспективных решений. Среди современных ему мастеров Симоне уступал в этой области лишь Джотто и «Мастеру св. Цецилии», что подтверждают и его фрески в капелле св. Мартина, расположенной в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи (табл. 100—101). Наиболее вероятной датой исполнения этих фресок следует считать конец 20-х — начало 30-х годов²⁶⁹. Темой для своих фресок Симоне избрал жизнь Мартина Турского. Этот святой был крайне популярен во Франции, где ему были посвящены сотни церквей. Особенно его почитали рыцарские круги, подчеркивавшие его принадлежность к военному сословию. Очень характерно, что в одной немецкой переработке «Золотой легенды» жизнь Мартина стилизована в чисто рыцарском духе. Вероятно, именно эта сторона более всего импонировала Симоне в жизнеописании святого. Она давала ему богатый исторический материал, позволявший воспроизвести весь блеск современной ему рыцарской культуры, которая всегда так манила к себе художника. И следует лишь пожалеть, что другой фресковый цикл Мартини, украшавший соседнюю капеллу в той же нижней церкви Сан Франческо, целиком погиб. Художник иллюстриро-

здесь жизнь Людовика Святого, короля Франции. Легко себе представить, какой привлекательностью должна была обладать эта тема в глазах такого франко-филла, каким являлся сьенский мастер.

В ассизских росписях поражает смелость перспективных построений Мартини. Он изображает в самых сложных ракурсах кассетированные перекрытия, консоли, крестовые своды, арки, лоджии, интерьеры. По-видимому, его заразили своим примером работавшие в верхней церкви римские мастера, с которыми он решил померяться силами. Но от использования отдельных перспективных сокращений до пространственного мышления лежит далекий путь. И фрески Мартини это убедительно доказывают. По сравнению с росписями Джотто они кажутся увеличенными миниатюрами. Большинство фигур лишено структивности, ответственные для них интерьеры слишком малы и неглубоки, пространственные интервалы почти отсутствуют. Красота этих фресок заключается в разнообразии и богатстве запечатленных на них эпизодов, а не в монументализации последних. Мартини замечательно наглядно передает костюмы, архитектуру, быт. Некоторые из его фигур (как, например, певчие или музыканты) свидетельствуют об острой наблюдательности мастера: в них превосходно схвачены профессиональные повадки. Однако фигурам всегда недостает психологической выразительности, Мартини не умеет придать рассказу драматическую напряженность. И поэтому лучшими сценами являются те, в которых преобладает жанровое начало. К числу таких сцен относится «Посвящение св. Мартина в рыцари», в котором мастер изобразил хорошо ему известную по его неаполитанской жизни церемонию (табл. 100). Император Юлиан опоясывает юношу мечом, слуга закрепляет ему шпоры. Голова юноши украшена сплетенным из цветочков венком. Позади императора стоят оруженосец и сокольничий — неизменные спутники рыцаря, справа — музыканты и певцы. Вполне возможно, что в этой сцене Мартини воспроизвел тот обряд, который был совершен над ним самим в Неаполе и который явился одним из ярчайших воспоминаний всей его жизни.

Капелла св. Мартина украшена также фигурами отдельно стоящих святых, заключенными в богатые готические обрамления. Среди этих фигур останавливают на себе внимание Мария Магдалина и Екатерина (табл. 101). Если последняя облачена в ниспадающее спокойными складками одеяние, то тело первой буквально утопает в плаще, образующем витиеватые готические складки. Нигде Мартини не подходит так близко к образам пластики, как в этой фигуре, навеянной ему французскими статуями. Это усиление готического влияния следует объяснять новым соприкосновением художника с памятниками французского искусства, которые он имел полную возможность изучать в Ассизи, где они были хорошо представлены. И, быть может, от этих же памятников исходил Мартини, когда он создал один из самых пленительных своих образов — образ св. Клары. Эта полуфигура, вместе с полуфигурами четырех святых, украшает стену правого трансепта той же нижней церкви Сан Франческо. По своему тонкому аристократизму и по своей какой-то особой одухотворенности образ св. Клары принадлежит к числу совершеннейших творений Симоне Мартини.

Уже с конца 20-х годов в работах Мартини начали усиливаться декоративные черты. На этой почве произошло сближение мастера с французскими художниками. Готическое искусство все более и более влекло к себе Мартини, по всем своим склонностям и вкусам подготовленного к его широкому усвоению. Придворная рыцарская культура Франции должна была ему казаться недостижимым идеалом. Ее внешнюю показную сторону он воспринимал в чисто эстетическом плане, как проявление благородных и утонченных чувств. По общему складу своего дарования Симоне Мартини был мечтателем и поэтом. Из упадочной рыцарской культуры он взял все то, что сохранило в ней былую поэтичность, и претворил это в образы высокого искусства, на которых лежит печать безупречного вкуса.

Едва ли не лучшая картина Симоне — это его знаменитое «Благовещение» в Уффици (табл. 102), написанное в 1333 году (фланкирующие «Благовещение» фигуры св. Ансануса и св. Джулитты принадлежат кисти Липпо Мемми). Погруженная в свои мечты Мария напугана внезапным появлением ангела. Смущенно подбирает она правой рукой плащ, пальцы ее левой руки машинально сжимают переплетенный в сафьян молитвенник. Ее трепетная фигура изящно изогнута, выделяясь темным силуэтом на золотом фоне. Мария выслушивает приветственные слова ангела с таким видом, с каким знатная дама восприняла бы объяснение влюбленного в нее рыцаря. В ее позе и движениях есть нечто искусственное и жеманное, она точно следует принятому в придворных кругах этикету, о предписаниях которого она ни на мгновение не забывает. Коленопреклоненный ангел держит в левой руке оливковую ветвь. Его крылья переливаются всеми цветами радуги, его белоснежное с золотом одеяние имеет голубоватый оттенок, его развевающийся плащ окрашен в глубокий лиловый тон. Эти краски замечательно сгармонированы с синим плащом Марии и с покрытой золотыми узорами кирпично-красной тканью, наброшенной поверх трона. Обе фигуры воспринимаются чисто силуэтно. Почти лишенные объема и тяжести, они живут единой жизнью с мерцающим золотым фоном, переносящим все действие в идеальный мир. Ни одному итальянскому художнику не удалось создать в XIV веке более изысканной картины. Вероятно, именно поэтому «Благовещение» Симоне Мартини явилось предметом бесчисленных подражаний. От этого образа отправлялись даже кваттрочентистские живописцы Сьены. Сам мастер настолько был им пленен, что он повторил его, с некоторыми видоизменениями, в небольшой иконе, которая хранится ныне в Эрмитаже (табл. 103)²⁷⁰. Эта драгоценная икона, являющаяся одной из жемчужин эрмитажных собраний, по чистоте своего лирического звучания и по певучести своих линий может быть сопоставлена только с лучшими сонетами Петрарки.

До октября 1340 года Мартини жил в Сьене. Вскоре после этой даты художник должен был переселиться в Авиньон, куда он был приглашен при содействии просвещенного кардинала Якопо Стефанески. Переселение Симоне во Францию было фактом далеко не случайным. Оно логически завершило круг его исканий, оно дало ему возможность вплотную соприкоснуться с той французской культурой, к которой он стихийно тяготел уже с юных лет. В Авиньоне, бывшим местопребыванием

сеньского двора, жизнь была ключом. Сюда съезжались из всех стран ученые, пре-
латы, банкиры, кушцы, куртизанки, здесь ютились политические изгнанники,
здесь подолгу жила Петrarка. Это был крупный культурный центр, в котором
перекрецивались художественные воздействия Италии и Франции. В Авиньоне
Симоне Мартини познакомился с Петrarкой, высоко ценившим сеньского масте-
ра. Для Петrarки Симоне иллюстрировал томик Вергилия, ныне хранящийся
в Амброзиане, для него же он исполнил портрет Лауры²⁷¹. Вероятно, это был
рисунок серебряным карандашом на пергаменте. Мечтательное и изысканное ис-
кусство Симоне было внутренне сродни поэзии Петrarки. Недаром поэт отклик-
нулся следующими словами на подаренный ему портрет:

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

Самые поздние работы Мартини, исполненные уже в Авиньоне, обнаруживают
ярко выраженные готические черты. Это хранящееся в Королевском институте
искусств в Ливерпуле «Возвращение двенадцатилетнего Христа из храма к своим
родителям» и небольшой настольный алтарчик, разрозненные части которого по-
пали в Антверпен, Париж и Берлин²⁷². Первая из этих работ возникла в 1342 го-
ду. Христос дан в образе прекрасного, коленого мальчика, с нежными и тон-
кими чертами лица. Этот образ юного Христа был бесспорно навеян Симоне па-
мятниками северной пластики. На воздействие последних указывает и трактовка
одеяний Марии, Христа и особенно Иосифа, чья фигура представлена в чисто го-
тическом повороте. Одевания спадают мягкими, прихотливо извивающимися
складками, за которыми совершенно скрываются тела. В створках алтаря Симоне
еще ближе подошел к французским образцам (табл. 104). Он изобразил на них
«Благовещение» и «Страсти» («Несение креста», «Распятие», «Снятие со креста»,
«Положение во гроб»). Стиль этих небольших картин отличается необычным для
Мартини драматизмом. Порывистые движения, преувеличенная жестикуляция,
закинутые назад головы, искаженные горем лица — все это черты, новые для ис-
кусства мастера. По-видимому, Симоне близко познакомился с французской скульп-
турой и миниатюрой, из которых он заимствовал более эмоциональную трактовку.
На воздействие французской живописи указывают и горящие как самоцветные
камни краски, которые напоминают своей эмалевой поверхностью французские
примитивы. По цветовой изысканности створки алтаря далеко оставляют за собой
все то, что было написано Симоне в более ранние годы. Их глубокие синие, красные,
теплые малиновые, светло-зеленые, нежно розовые, холодные серые, фиолетовые
и оранжевые тона, сочетающиеся с золотом, оставляют незабываемое впечатление.
В них есть нечто сказочно прекрасное, нечто такое, что уподобляет эти маленькие
картины величайшим драгоценностям.

В то время как Гиберти²⁷³ считал крупнейшим сеньским живописцем Амбро-
зио Лоренцетти, сами сеньцы отдавали пальму первенства Симоне Мартини. В этом

есть глубокая логика. Преклонявшиеся перед всем изящным и утонченным, сьенцы должны были воспринимать Симоне как «своего» художника. Он был для них художником «красивой жизни», запечатлевшим ее наиболее привлекательные стороны. Порвав с византийской традицией, Мартини, однако, не порвал с Дуччо. Он унаследовал от него мягкость его образов, их тонкую поэтичность. И он приблизил эти образы к земле, насытив их новым содержанием, которое было ему подсказано рыцарским бытом. Отсюда черпал он свои главные творческие импульсы, здесь научили его ценить изящную красоту задумчивых жещин и белокурых юношей, здесь ему привили вкус к декоративной игре линий, к сияющим краскам, к легкому и прозрачному орнаменту. Излюбленный образ Мартини — образ Мадонны — несет на себе печать сильнейшего воздействия провансальской лирики и поэтов *dolce stil nuovo*. Он исполнен особой женственности и тонкого аристократизма, ему присуща болезненная хрупкость и мечтательность. Это та донна *angelicata* (ангелоподобная), которую воспевали Гвидо Гвиницелли, Чино да Пистойя, Данте. Это та донна *angelicata*, культ которой был позднее перенесен Петраркой на Лауру. Недаром знаменитый поэт поручил запечатлеть божественные черты своей возлюбленной именно Симоне; вероятно, он прекрасно осознавал внутреннюю близость своих поэтических образов к образам сьенского живописца.

По сравнению с искусством Дуччо искусство Мартини проникнуто гораздо более светским духом. Оно органически впитало в себя многие из новшеств флорентинских мастеров, оно без остатка растворило в себе византийское наследие. Но от этого Симоне не сделался новатором. Как и Дуччо, он не усвоил основ пространственного мышления. Его легкие фигуры воспринимаются чисто силуэтно, в них не выявлен объем, золотой фон играет гораздо большую роль, чем перспективно трактованные строения. Увлекаясь частностями, Мартини обычно отдает предпочтение декоративной стороне явления. Страсть к красивому порою приводит его к излишней пестроте красок и золота, к изысканной, но утомляющей сложности линий. Ради украшения он даже забывает иногда о внутреннем значении фигур и группировок, т. е. делает то, чего никогда не делал Дуччо. Но его врожденное чувство линии и его редкий колористический дар обычно помогают ему находить верные художественные решения даже тогда, когда декоративные черты получают преобладание в его работах.

Среди всех живописцев треченто Мартини наиболее органично усвоил готику. Для него готика была не чуждым стилем, а чем-то внутренне ему близким, что вошло крепкой составной частью в его собственное искусство. Он дал вполне органический и целостный синтез из готических и традиционно сьенских элементов. Быть может, именно поэтому искусство его породило такой широкий отклик. Оно послужило предметом бесчисленных подражаний не только в Сьене, но и в Италии, оно явилось мостом от Италии к Франции, отголоски его докатились до Германии. Люди XIV века ценили иконы Мартини за их тонкую поэтичность, за их сказочное изящество. Под сильнейшим влиянием Мартини находятся живописные школы Неаполя, Пизы (Траини), Орвьето, Умбрии. В конце XIV века, в связи с оживлением готического искусства, наследие Симоне приобретает

актуальный интерес и для флорентинских живописцев, особенно для Лоренцо Моначчио. Через Авиньон, где Мартини работал со своим братом Донато и где три года спустя после его смерти подвизались Липпо Мемми и Тедерико, съенские влияния, носителем которых выступил и ближайший последователь мастера — Маттео да Витербо, просочились в Прованс и в Париж, сыграв немаловажную роль в развитии французской живописи XIV века. Наконец, с отголосками искусства Симоне мы сталкиваемся в Чехии, в Германии, в Венгрии и даже в Каталонии. Среди всех мастеров треченто Мартини был, без сомнения, самым влиятельным, что как нельзя лучше характеризует наметившийся к этому времени разрыв с проторенессансными традициями.

Около середины XIV века в Сьене работает целая группа помощников и последователей Симоне. К их числу следует отнести шурина художника Липпо Мемми (упом. 1317—1347; табл. 105), безыменного автора очаровательных миниатюр и крохотных икон — так называемого «Мастера кодекса св. Георгия» (работал ок. 1320 — ок. 1350), Наддо Чеккарелли (упом. 1347) и миниатюриста Никколо ди Сер Соццо Тельяччи (упом. 1334—1363)²⁷⁴. Все они популяризируют и несколько оплощают изящную манеру письма Мартини. Лишь одному его ученику удается внести свой оригинальный вклад в съенское искусство. Это Барна — едва ли не самая загадочная фигура в истории итальянской живописи XIV века (табл. 106—111).

Хорошо информированный Гиберти первым упоминает съенского живописца Барна²⁷⁵. Он характеризует его как «превосходнейшего» (*excellentissimo*) мастера, отмечает, что он работал во Флоренции, и приписывает ему «многие сцены Ветхого Завета» в Сан Джиминьяно. Так называемый «Кодекс Мальябекиано» тоже упоминает Барна и связывает с его именем фигурирующие у Гиберти «сцены Ветхого Завета». Но в обоих этих источниках художник называется то Барна, то Берна. Вазари приписывает «Берна из Сьены» сцены Нового Завета в Пьеве в Сан Джиминьяно, датирует эти фрески «около 1331 года» и сообщает, что художник, бывший учителем съенского живописца Луки ди Томмэ, умер молодым. Упав с лесов, он разбился насмерть, так и не доведя до конца своей работы, которая была закончена Джованни д'Ашано. В съенских документах имя живописца «Барна ди Бертино» встречается лишь один раз — в 1340 году. Однако этот документ ничего не дает для отождествления «Барна ди Бертино» с автором росписей в Сан Джиминьяно. Принимая во внимание то обстоятельство, что документы хорошо обследованных съенских архивов богаты упоминаниями художников, итальянский ученый Пелео Баччи пришел к выводу, что как Барна, так и Берна являются мифическими личностями, выдуманными историографами позднейшего времени. В доказательство своей точки зрения Баччи ссылается на сграфитти XIV — раннего XV века, выцарапанные под фресками с изображением сцен Нового Завета в Сан Джиминьяно. В этих сграфитти указывается, что фрески были написаны «Липпо да Сьена». Как ни остроумна аргументация Баччи, она все же не в силах опровергнуть свидетельство прекрасно осведомленного в вопросах тречентистского искусства Гиберти. Последний не мог выдумать имя несуществующего

мастера. «Превосходнейший» Барна был для него вполне конкретной исторической фигурой, с которой он связывал росписи в Сан Джиминьяно. Гиберти ошибся только в одном — он спутал росписи со сценами из Нового Завета с расположенными на противоположной стене росписями со сценами из Ветхого Завета, которые принадлежат Бартоло ди Маэстро Фреди и которые, согласно свидетельству Вазари, имели подпись и дату — «A. D. 1356. Bartholdus Magistri Fredi de Senis me pinxit».

Украшающие правую стену церкви Колледжата в Сан Джиминьяно фрески, которые иллюстрируют сцены из Нового Завета, представляют один из замечательнейших памятников тречентистской живописи (табл. 106—110). Их стиль говорит об участии двух мастеров: первый примыкает к традициям Дуччо и Симоне Мартини, второй отправляется от Лоренцетти и Бартоло ди Маэстро Фреди. Первый является выдающимся художником, сильным и оригинальным, второй — типичный эклектик, лишенный яркой индивидуальности. К первому восходит общий замысел всей росписи и исполнение большинства фресок, второму принадлежат «Принесение во храм», «Поклонение волхвов» (частично), «Рождество Христово» (частично), «Благовещение» (частично), «Сошествие св. духа», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим». Наличие двух мастеров делает вполне правдоподобным свидетельство Вазари, что эти фрески были выполнены Барна и Джованни д'Ашано (имя такого мастера встречается, как это доказал Бранди, в съенских документах между 1355 и 1360 годами). Вызывает возражение лишь утверждение Вазари, будто бы фрески возникли «около 1381 года». Такая их датировка, несомненно, является слишком поздней. Стиль росписей указывает на середину XIV века, как наиболее вероятное время их исполнения.

Если сопоставить выводы стилистического порядка со свидетельствами старых авторов и документов, то биография Варна или Берна, автора лучших росписей в Сан Джиминьяно, представится примерно в следующем виде. Вероятно, он родился около 1315 года и умер около 1355. Возможно, что он был уроженцем Флоренции [в числе узников тюрьмы в Лукке упоминается в 1335 г. некий уроженец «contado di Figenze» (округи Флоренции) Бернардо Бертини, захваченный во время одной военной стычки при Альтопашо]. Попад в раннем возрасте в Сьену, он, вероятно, поступил в мастерскую Симоне и тщательно изучал «Маэста» Дуччо. Умер он молодым, так и не закончив своих фресок в Сан Джиминьяно, которые были дописаны его учеником (?) Джованни д'Ашано.

В росписях Сан Джиминьяно с первого же взгляда бросается в глаза разрыв с декоративными традициями Симоне Мартини. Барна отказывается от плоскостной трактовки своего учителя и от столь им излюбленной изящной игры линий. Он дает тяжелые, крепко стоящие на ногах фигуры, отдаленно напоминающие мощные пластические образы Джотто, работы которого мастер, несомненно, должен был знать. Он упрощает складки одеяний, он изумительно владеет линией как средством конструктивного построения формы. Некоторые силуэты его фигур, при их предельной простоте, отличаются максимальной выразительностью (особенно в сцене «Призвание апостола Петра»; табл. 106). Лучшим образам Барна

присуца плебейская сила характеров и громадная экспрессия. Но более всего в них поражает глубокий драматизм замысла. Драматические ситуации пытался передать в своем антверпенском алтарчике и Симоне Мартини. Но он не пошел далее внешнего воспроизведения аффектов, которые получают у него несколько манерную трактовку. Барна, наоборот, изображает «страсти» крайне правдиво и реалистично. Он не боится запечатлеть все жестокости «Избиения младенцев», всю грубую резкость палачей Христа, все его безропотные страдания, все безысходное отчаяние Марии (табл. 110). Есть порою нечто подлинно «грюневальдовское» в его злодее Иуде (табл. 107—108), в его издевающихся над Христом воинах, в его озлобленных иудеях. Это пронзительное искусство Барна стоит совершенно особняком на фоне съенской живописи треченто, обычно такой радостной и просветленной. Трагическое жизнеощущение мастера несомненно отразило те «беспокойства века», которые породили и самые радикальные из ересей треченто. Вполне возможно, что здесь сыграли свою роль также непосредственные впечатления от страшной чумы 1348 года, унесшей в могилу многие десятки тысяч жизней. Как большой художник, Барна откликнулся на это событие, оставившее глубокий след и в литературе XIV века, теми образами, которые он дал, под покровом евангельской легенды. Вот почему последние производят такое сильное впечатление: традиционные религиозные темы оказались здесь насыщенными новым, глубоко жизненным содержанием.

Перкинс, Ван Марле, Эджел и Бернсон делали неоднократные попытки приписать Барна ряд станковых картин. Вольшинство этих попыток кончилось неудачей, так как их авторам не удалось перекинуть мост от картин к росписям мастера. Приписываемые ими Барна иконы не только не образуют единой стилистической группы (часть их них тяготеет к Липпо Мемми), но они обнаруживают гораздо большую близость к работам Джованни д'Ашано (если только действительно этим именем можно обозначить второго из подвизавшихся в Сан Джиминьяно художников), нежели к произведениям Барна. Не исключена возможность, что ранней вещью Барна является картина с изображением св. Петра в соборной Кьярамонте Бордонаро в Палермо (табл. 111). В этой еще близкой к образам Мартини иконе Барна выступает как мастер, увлеченный готической игрой линий. Но в лице Петра и во всей его фигуре есть уже та внутренняя приподнятость, которая крайне характерна для темпераментного Барна и аналогии которой трудно найти у кого-либо из других съенских мастеров.

Из поколения крупных съенских живописцев первой половины XIV века Барна, по-видимому, был единственным, кто пережил страшную чуму 1348 года (оба брата Лоренцетти стали ее жертвой). После него начинается быстрый упадок съенской живописи, в которой наблюдается с 50—60-х годов засилье эпигонов, всех этих бесчисленных Андреа Ванни, Липпо Ванни, Бартоло ди Маэстро Фреди, Лука ди Томмэ и других «маленьких мастеров». Но прежде чем это произошло, Сьена выдвинула еще двух замечательных художников — Пьетро (упом. 1320—1344) и Амброджо Лоренцетти (упом. 1321—1347). В отличие от Симоне Мартини и его последователей (кроме Варна), их творчество представляет демократическую

линию в развитии сьенского искусства, ту линию, которая характеризуется смелостью реалистических исканий (табл. 112—132).

Если фигурирующий в одном сьенском документе от 1305/6 года Петруччо ди Лоренцо действительно является Пьетро Лоренцетти, то первое упоминание художника отделено от его первой подписной работы промежутком времени в 14 лет²⁷⁶. В этом подписном алтарном образе, хранящемся в Санта Мария делла Пьеве в Ареццо (табл. 112), Пьетро Лоренцетти выступает вполне сложившимся мастером, который обладает своей ярко выраженной индивидуальной физиономией. Отправляясь от Дуччо, чьим учеником он, вероятно, был, Пьетро перерабатывает его образы в сторону большей телесности и пластичности. В сосредоточенных, серьезных лицах его святых нет ничего византийского. У них характерные прямые носы и узкий, готический разрез глаз. Этот тип навеян статуями Джованни Пизано, чье сильное искусство должно было нравиться Пьетро. Над Мадонной расположено «Благовещение», разыгрывающееся в глубоком интерьере, который трактован с таким пониманием перспективного построения, что уже в этой вещи флорентинские влияния не подлежат сомнению.

К алтарному образу в Ареццо примыкает ряд картин художника, изображающих Мадонн (самая ранняя — в соборе Кортоны, более поздние — в церкви Сан Леонардо э Сан Кристофоро в Монтикьяелло, в собрании Джонсона в Филадельфии). Всем этим Мадоннам, возникшим в конце второго и на протяжении третьего десятилетия XIV века, присуща одна общая черта: глубокая человечность во взаимоотношениях матери и сына. Мария как бы провидит ту трагическую судьбу, которая ожидает Христа. Хотя последний беспечно играет на ее руках, она полна ожидания грядущих страданий. Этот отпечаток сдержанной грусти придает совершенно особый характер Мадоннам Пьетро Лоренцетти. Они одинаково непохожи как на меланхолических Мадонн Дуччо, так и на изящных, мечтательных Мадонн Симоне Мартини. В их скорби нет ничего бессознательного. Она проистекает из понимания неизбежности надвигающейся трагедии. Поэтому этим Мадоннам Пьетро свойственна такая внутренняя значительность. По сравнению с искусством Симоне искусство Пьетро не только глубже, но и гораздо серьезнее.

Как доказал Диолд, «Мадонна со святыми» в Сант Ансано в Дофано (теперь хранится в Академии в Сьене) являлась центральной частью большого алтарного образа, заказанного Пьетро в 1329 году орденом кармелитов. Четыре небольших картинки, входивших в состав пределлы этого образа (пятая, центральная, часть пределлы была найдена Пелео Баччи), также находятся в сьенской Академии. В сценах «Видение Собака» (табл. 113), «Гонорий III утверждает устав кармелитов» (табл. 114), «Иннокентий IV выбирает для кармелитов новую форму одежды» Пьетро дает сложные архитектурные сооружения. Он изображает их с косякой точки зрения, что позволяет ему избежать единой точки схода линий. С замечательным для XIV века перспективным искусством развертывает художник перед зрителем уходящие вглубь перекрытия и плиточные полы, интерьеры с кассетированными потолками, залы с нервюрными сводами. В «Видении Собака» ему удается передать интимную прелесть интерьера, с как бы невзначай в него залетев-

шим ангелом (табл. 113). Очарователен чисто жанровый мотив висящего на перекладине полотенца, не менее очарователен и вестибюль с лестницей, приглашающий зрителя войти в изображенный домик и побродить по его уютным комнатам. Такому тонкому проникновению в окружающую человека среду Пьетро, бесспорно, научился у Дуччо. И хотя его изображения интерьеров много реалистичнее дуччовских интерьеров, тем не менее и у него рассказ не утрачивает своей сказочной направленности. В домиках и комнатах Пьетро есть что-то игрушечное. Поэтому, когда они даются на золотых фонах, то в этом нет никакого внутреннего противоречия. Они прекрасно с этим золотым фоном уживаются, перекликаясь своими радостными светло-зелеными, красными, белыми, фиолетовыми и лиловыми красками с его поблескивающим золотом. Как опытный рассказчик, Пьетро Лоренцетти насыщает свою сказку сотнями реалистических деталей, желая тем самым сделать ее более правдоподобной. Но одновременно он не отказывается от того сказочного жанра, который всегда пользовался таким успехом у сьенцев, продолжавших его культивировать и в XV веке. В этом плане он может смело рассматриваться как прямой предшественник Сассетта, Джованни ди Паоло и Сано ди Пьетро.

Миниатюрный стиль письма, в котором выполнены пределлы кармелитского алтаря, является в творчестве Пьетро Лоренцетти боковым ответвлением. Этот мастер, в отличие от Симоне Мартини, наиболее полно выражал себя в монументальных фресках, а не в маленьких иконах. Лучшее его создание — росписи левого трансепта в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. Пьетро Лоренцетти работал здесь с целым штатом помощников. Его кисти могут быть приписаны «Мадонна с Франциском и Иоанном» (табл. 115), большое «Распятие» (табл. 117) и фрески по сторонам от входной арки в капеллу Орсини («Снятие со креста», табл. 116; «Положение во гроб», «Христос в преддверии ада» и «Воскресение»). В исполнении последней группы росписей принимали участие, помимо самого мастера, и его ученики. Вероятно, сам Пьетро написал также «Стигматизацию Франциска» и «Самоубийство Иуды» (на стене с окнами). Все фрески свода (от «Входа в Иерусалим» до «Несения креста» включительно) принадлежат его школе. Они должны были возникнуть около середины пятого десятилетия, на что указывает страстная патетика их образов, находящая себе аналогии в стиле позднего Симоне Мартини и Барна, а также чрезмерная сложность архитектурных фонов, напоминающая то несколько фантастическое нагромождение форм, которое нашло себе место в трактовке храма на датированной 1342 годом картине Амброджо Лоренцетти в Уффици. Исполненные самим Пьетро фрески не могут быть отнесены к концу 20-х годов (точка зрения Диолда). Они были написаны на протяжении четвертого десятилетия, уже после возникновения фрески с изображением «Распятия» в сьенской церкви Сан Франческо, которую обычно датируют, на основании свидетельства Тицино, 1331 годом²⁷⁷.

Принадлежащие самому Пьетро росписи обнаруживают высоко развитое чувство монументального: ясные, неперегруженные композиции, массивные фигуры, обобщенные контуры. При взгляде на «Положение во гроб» невольно вспоминаются

фрески Джотто, а «Воскресение» вызывает в памяти аналогичную композицию Пьеро делла Франческа в Муничицио ди Сан Сеполькро. Но особенно выразительны «Снятие со креста» (табл. 116) и «Распятие» (табл. 117). Обе эти сцены отличаются невиданной до того экспрессией. Худое, угловатое тело Христа, с бессильно закинутой назад головой, прижимающиеся к нему Мария и Иоанн, целующая его ноги Магдалина — все это образы громадной эмоциональной силы. Великолепен и наклонившийся Никодим, который с трудом вытаскивает клещами гвоздь. Драматизм запечатленной здесь сцены художник подчеркивает лужами крови, виднеющимися у подножия креста и под его правым перекрестьем. Хотя фигуры обладают весомостью и объемом, они не нарушают плоскостного разворота композиции. В последней есть много общего с резанными из дерева готическими скульптурными группами, оформленными в виде рельефа. Ритмически вся композиция строится на широком использовании повторяющихся параболических линий, которые не только сообщают ей внутреннюю динамику, но и превосходно связывают ее с обрамлением люнетты. Пожалуй, еще больший драматизм замысла лежит в основе «Распятия» (нижняя центральная часть этой фрески утрачена). Фигура распятого Христа высоко вознесена над толпой. Она полна спокойствия, она окружена ореолом трагического одиночества. В отличие от нее фигуры разбойников даны в конвульсивных, напряженных позах. Столпившиеся у креста люди охвачены страхом. Эта беспокойная толпа, над которой царит фигура Христа, живет самыми противоречивыми чувствами — любовью, ненавистью, надеждой, отчаянием. Около Христа парят ангелы, оплакивающие его смерть: одни разрывают на себе одежды, другие ломают руки, третьи закрывают свои заплаканные лица. Ни один мастер треченто не дал более эмоциональной трактовки «Распятия». Пьетро сумел насытить эту традиционную евангельскую тему такой страстью и таким пафосом, что она совершенно утратила у него имперсональный, эпический характер. Он вложил в нее всю силу своего личного чувства, и ему удалось ее поднять на уровень подлинно человеческой трагедии.

Фрески свода далеки от собственноручных работ Пьетро. Их композиции перегружены, их архитектурные фоны переданы с излишней детализацией, их драматизм граничит с гротеском, их рисунку недостает силы и зрелости. Работавший здесь ученик Пьетро Лоренцетти явно не понял высокого искусства своего учителя. Незаметно для себя, он растворил драматизм его замысла во множестве забавных жанровых эпизодов, он настолько разукрасил готическую архитектуру антикизирующими деталями, что эти детали все время отвлекают внимание от главного, т. е. от самого действия. Он без усталости похваляется перед зрителем своими познаниями в области перспективы, изображая здания и интерьеры в нарочито смелых ракурсах, и гораздо больше увлекается точной передачей одеяний, чем человеческих чувств. Порою он вводит в свои фрески самые прозаические эпизоды, никак не связанные с изображенными на них драматическими ситуациями: в «Тайной вечере» представлена примыкающая к залу кухня, где повар моет посуду, собака вылизывает блюдо и мирно дремлет кошка, а в «Бичевании Христа» зритель видит справа окно с выглядывающими из него женщиной и ребенком, держащим

на привязи обезьянку; эта обезьянка разгуливает по балюстраде того здания, внутри которого Христос подвергается бичеванию. Пьетро Лоренцетти никогда не прибегал к столь безвкусным средствам «оживления» евангельских сцен. Этот жанрово-новеллистический стиль, пользовавшийся большим успехом у поздних сыенцев и мастеров типа Бенотто Готццолли, остался ему совершенно чужд. Если он порою и передавал в своих картинах и фресках жанровые детали, то последние с неизбежностью вытекали из всего замысла художественного произведения. Они являлись органической частью поэтической канвы. У автора же асизских росписей они выступают ненужным придатком.

К позднему периоду в творчестве Пьетро Лоренцетти относятся подписная и датированная 1340 (?) годом «Мадонна с ангелами» в Уффици, три поясных Мадонны в Сан Стефано в Кастильоне д'Орчия, в собрании Перкинса в Ластра а Синья и в собрании Серристоры во Флоренции, а также подписное и датированное 1342 годом «Рождество богородицы» в музее при сыенском соборе (табл. 118). Уффициевская «Мадонна с ангелами», сохранившая всю свежесть своих красок (изумительное сочетание «голубца» с золотом и бледно-лиловыми, белыми и оранжево-красными тонами!), свидетельствует об усилении пластического начала в трактовке фигур, которые сделались более округлыми. Об этом же говорит и сыенская картина, дошедшая до нас в старой раме. Зритель видит интерьер богатого сыенского дома. На постели полулежит Анна. Ее пришла навестить подруга, присевшая у ее ног. Она держит в руках веер, принесенный, вероятно, в подарок роженице. На переднем плане представлена сцена обмывания младенца: хорошенькая служанка, с Марией на коленях, пробует правой рукой температуру воды в стоящем перед ней тазе, в то время как присевшая на корточки молодая женщина льет в этот таз воду. Справа приближается представительная *damigella* (домоправительница) с кувшином в руках. Около нее выступает служанка с корзиной. В этой корзине хранятся подарки, прикрытые ткаными полотенцами, одно из которых уже сняла *damigella*, перебросившая его через плечо. Слева представлены ожидающий с нетерпением вестей Иоаким и пришедший его развлечь приятель. Молодой прислужник сообщает Иоакиму последние новости. Действие разыгрывается в двух помещениях — в перекрытой крестовыми нервюрными сводами комнате роженицы и в прилегающем к ней небольшом покое, сквозь открытую дверь которого виден двор палатцо. Пьетро очень остроумно использовал обрамление, сделав его органической частью своей живописной композиции: арки рамы воспринимаются зрителем как арки интерьера, а правая колонка рамы — как поддерживающий крестовые своды столб. Левая колонка совпадает со срезом стены, отделяющей комнату роженицы от примыкающего к ней покоя, правая же колонка является как бы частью того столба, на который опираются пяты нервюрных сводов. Такое иллюзионистическое использование рамы стоит совершенно особняком в искусстве треченто. Оно предвосхищает самые смелые перспективные решения кваттроцентистских живописцев, среди которых Мантенья уделил особое внимание этой проблеме в своем алтарном образе для веронской церкви Сан Дзено. Однако, если сравнить триптих Пьетро с полиптихами художников XV века, то сразу сделается

ясным, где лежат те границы, которые не смог переступить сьенский мастер: в кваттроцентристских полиптихах все их части имеют единую точку схода линий, у Пьетро же комната Анны взята с одной точки зрения, а прилегающий к ней покой — с другой. Но в пределах каждой из этих комнат Пьетро стремится дать максимально верную перспективную конструкцию. И это ему в такой мере удается, что зритель почти не замечает допущенных им ошибок.

«Рождество богородицы» — одна из самых значительных картин сьенской школы. Все в ней подкупает: и чисто сьенская праздничность, и необычайная тщательность исполнения, и очаровательная обстоятельность рассказа, и структивность фигур, и смелость пространственных решений, и красота колорита, построенного на сочетании чистых синих, красных, фиолетовых, зеленых, лиловых и желтых красок, образующих приветливую и радостную цветовую гамму. Пьетро здесь наглядно показал, как можно насытить религиозную сцену жанровыми чертами, не впадая в мелочный протоколизм. Вероятно, именно поэтому картина его явилась предметом бесчисленных подражаний.

В сьенской живописи первой половины XIV века Пьетро Лоренцетти занимает совершенно особое место. Выйдя из школы Дуччо, он быстро преодолевает византийскую традицию. Он примыкает к передовым художественным течениям своего времени и немало заимствует из работ Джованни Пизано, Джотто и Мазо. Но он не отрывается от сьенской школы. Его произведениям свойственна сьенская мягкость, сьенская поэтичность, сьенская красочность. Все эти черты Пьетро умело сочетает с новым, более реалистическим подходом к действительности. Завоевания Дуччо он переносит в монументальную фреску. Он создает новый тип Мадонны, отмеченный печатью трагизма. Он углубляет традиционные образы, вкладывая в них свои собственные чувства и насыщая их такой острой эмоциональностью, что они приобретают гораздо большую жизненность. Он выдвигает ряд смелых пространственных решений, усложняя перспективу и подготавливая тем самым почву своему младшему брату Амброджо. Среди всех сьенских живописцев второй четверти XIV века Пьетро Лоренцетти был, кажется, единственным, кто, рядом с Амброджо, сумел противостоять всемогущим чарам искусства Симоне Мартини. Его привлекало не столько изящное, сколько выразительное. И на этом пути он выработал свой собственный стиль, который позволил ему воплотить серьезные, простые и сильные чувства.

Учениками и прямыми последователями Пьетро были анонимный «Мастер Мадонны в Овиле» (30—70-е годы XIV века), так называемый «Мастер дижонского триптиха» (сер. XIV века)²⁷⁸ и младший брат художника Амброджо. Наряду с Пьетро, Амброджо Лоренцетти принадлежит к числу выдающихся сьенских живописцев²⁷⁹. Особенно высоко его ставил Гиберти. Для него он был «превосходнейшим мастером, человеком громадного таланта», «благороднейшим компоновщиком», «благороднейшим рисовальщиком, чрезвычайно опытным в теории этого искусства». По-видимому, Гиберти преклонялся не только перед живописью Амброджо, но и перед его ученостью, которая ему, как ренессансному человеку, особенно импонировала. Гиберти же нам сообщает, что он видел у одного карте-

зианского монаха зарисовку Амброджо с античной статуи, найденной в Сьене²⁸⁰. За всеми этими словами флорентинского скульптора стоит живая традиция, та традиция, с которой Вазари уже не имел возможности соприкоснуться вплотную. Но и Вазари говорит о большой культуре Амброджо, о его тонких манерах, о его глубоко нравственном облике, снискавшем ему уважение сограждан, о его интересе к литературе. Эти сообщаемые Гиберти и Вазари факты наглядно свидетельствуют о том, что слава Амброджо дожила до XVI века и что ренессансным художникам он представлялся явлением исключительным в истории тречентистской живописи.

Архивные документы и дошедшие до нас работы Амброджо подтверждают ту высокую оценку, которую дал ему Гиберти. Среди сьенских живописцев Амброджо был теснее всех связан с флорентинским искусством. Вероятно, уже в конце второго десятилетия он попал во Флоренцию, где его имя упоминается в одном документе от 31 мая 1321 года. В 1327 году он был приписан к флорентинскому цеху живописцев, в 1332 году он работал для флорентинской церкви Сан Проколо. По словам Гиберти, он исполнил также фрески для капитульного зала августинских монахов в церкви Сан Спирито. Деятельность Амброджо во Флоренции оставила глубокий след не только в творчестве ряда местных художников (Якопо дель Казентино, Мазо, Бернардо Дадди), но она обогатила и самого мастера — она приобщила его к искусству Джотто, которое произвело на него сильнейшее впечатление. Благодаря соприкосновению с флорентинской средой, Амброджо расширил свои художественные горизонты. У него пробудился интерес к светотеневой моделировке как средству достижения пластических эффектов, он стал серьезно задумываться над решением сложных перспективных задач, он начал внимательнее присматриваться к античным памятникам. Однако Флоренция дала ему и нечто большее. Она помогла ему преодолеть узкие рамки цехового уклада жизни, она способствовала его всестороннему развитию. Среди сьенских живописцев XIV века Амброджо был единственным, кто интересовался античной культурой и наукой. Один современный исследователь правильно называет его «поэтом — живописцем — философом». В своих росписях в сьенской церкви Сан Фрагческо он украшает готическое здание фигурками античных богов и богинь, навеянными античными геммами; в своей фреске «Последствия доброго правления» он дает фигуру Безопасности почти обнаженной, подражая римскому рельефу с изображением Виктории, ныне хранящемуся в сьенской Академии; в своих чувственных типах Мадонн с их классически правильным профилем и сочным овалом лица он исходит от образцов античной пластики. Первым среди всех европейских мастеров открывает Амброджо Лоренцетти единую точку схода линий (в пределах одной плоскости), предвосхищая открытие Брунеллески на шестьдесят с лишком лет. Его перспективные эксперименты принадлежат к числу самых смелых решений этого рода, стимулировавших развитие пейзажа и зарождение «панорамы». Без сомнения, мастер должен был знать высказывания ученых о единой точке схода линий, которая в теории отрицалась большинством средневековых математиков, в том числе и Витело. Лучший биограф Амброджо Мейенбург пишет о нем как

о человеке литературно образованном, проводившем свое время в обществе не только поэтов, философов, астрологов и юристов, но и оптиков и математиков. Возможно, что последние помогли ему соорудить в 1344 году «Космографию», т. е. карту мира, украшавшую стену под портретом Гвидориччо де Фольяни. Эта не дошедшая до нас карта, центром которой являлась земля, состояла из вращающихся кругов, символизовавших девять сфер. Вероятно, это был своеобразный календарь для астрологических гаданий. Наконец, вполне возможно, что Амброджо занимался также литературой. Миланези приписывает ему все надписи фресок в Палаццо Пубблико, свидетельствующие о литературном даровании их автора и о прекрасной осведомленности последнего в тончайших вопросах схоластической учености. Все эти факты, вместе взятые, обрисовывают Амброджо Лоренцетти как недюжинную индивидуальность, во многом напоминающую позднейших ренессансных мастеров.

Самая ранняя из дошедших до нас работ Амброджо — Мадонна в церкви Сант Анжело в Вико л'Абате, близ Флоренции (табл. 119), — ясно показывает, сколь многим он был обязан ведущему городу Тосканы. Вероятно, первые уроки живописи Амброджо получил у своего брата. Но уже в юном возрасте он должен был попасть во Флоренцию, где и возникла датированная 1319 годом Мадонна в Вико л'Абате. В фигуре Марии, придерживающей обеими руками полулежащего младенца, есть что-то грузное. Этот мощный образ проникнут чисто крестьянской силой, напоминая Мадонну Джотто в Уффици. Тяжелая объемная фигура, представленная в строгой фронтальной позе, очерчена замкнутой линией, придающей силуэту пластический характер. Как далека мужественная Мадонна Амброджо от стройных и хрупких созданий Симоне! Это демократическое искусство глубоко чуждо по всему своему духу утонченному готизирующему искусству Мартини. В нем отсутствует изящная игра линий, в нем силуэтно-плоскостное восприятие фигуры заменено ее пластически-объемным пониманием. Лишь любовь к орнаменту и жанровая трактовка шаловливого младенца роднят Амброджо с сьенскими мастерами.

В ближайшей по времени возникновению Мадонне — в картине семинария при церкви Сан Франческо в Сьене (табл. 120) — Амброджо дает самый человеческий образ Марии во всем тречентистском искусстве. Упершись левой ногой в руку своей матери, младенец жадно сосет ее грудь, за которую он ухватился обеими ручками. Он смотрит плутовски на зрителя, что не мешает ему быть целиком поглощенным своим занятием. Мария внимательно глядит на сына, и чуть заметный налет меланхолии лежит на ее прекрасном точеном лице. Ни одному другому тречентистскому мастеру не удалось так полно и ярко воплотить идею материнства. Амброджо истолковал здесь традиционный образ в жанровом плане, но он сделал это настолько тонко, что целиком сохранил дучцовский ореол поэтичности. По своему стилю сьенская Мадонна довольно сильно отличается от картины в Вико л'Абате: она гораздо мягче по формам, флорентинские черты органически растворились в сьенских традициях, главным средством художественного выражения сделалась линия, которая, однако, не оплощала объем, а, наоборот, способствует его выявлению.

В 20-х годах возникли фрески в съенской церкви Сан Франческо. Перенесенные из капитульного зала монастыря в капеллу Бандини-Пикколомини, они сильно пострадали не только от времени, но и оттого, что их срезали по краям. На двух дошедших до нас росписях представлено «Мучение францисканских монахов в Чеуте» и «Людовик Святой перед папой Бонифацием VIII». В этих фресках Амброджо изображает архитектурные фоны, которые даются им в сложных разворотах. Величайшее внимание уделяет мастер перспективной передаче крестовых нервюрных сводов. Обе сцены несколько перегружены фигурами. Композиция никогда не была сильной стороной искусства Амброджо. Но, подобно Пьетро, он достигает большой выразительности в отдельных фигурах. Его держащий саблю падишах, его палачи, некоторые из его зрителей — незабываемые по свежести замысла образы.

В 1332 году Амброджо находился во Флоренции, где он выполнил алтарный образ для церкви Сан Прокколо (полуфигуры святых Николая и Прокла хранятся в Музее Бандини во Фьезоле, полуфигура Мадонны — в одном частном собрании). Вероятно, около этого же времени были написаны четыре очаровательные сценки из жизни св. Николая (Уффици, табл. 121—122). Здесь впервые ярко проявляется интерес Амброджо к перспективным экспериментам. Он передает с редким искусством трехнефную готическую церковь, улицы, дома, интерьеры, лестницы, морской пейзаж. Отправляясь от исканий своего старшего брата, Амброджо «выверяет» его перспективу, стремясь сделать ее более точной. Хотя он еще не владеет ее теоретическими законами и работает «на глазок», допуская нередко элементарные ошибки, тем не менее он достигает замечательных для своего времени результатов. Достаточно хотя бы указать на такую подробность: в морском пейзаже от кораблей, уплывающих за горизонт, видны лишь верхушки парусов. Общий тон рассказа остается сказочным. По-прежнему сохраняется золотой фон, по-прежнему крохотные фигурки воспринимаются как куклы, приводимые в действие невидимой рукой, по-прежнему в реальное окружение врываются иррациональные силы. Но Амброджо насыщает свой рассказ сотнями таких занимательных и живых деталей, что его сценки кажутся гораздо более реалистическими, чем украшающие пределлу кармелитского алтаря картинки Пьетро.

В 30-х годах Амброджо имел много заказов от съенского правительства и съенских церквей. Вместе со своим братом он украсил фресками фасад госпиталя Скала (1335). Он работал также для собора и Палаццо Пубблико, где находится его главное произведение — обширный цикл росписей в «Зале девяти» (табл. 123—128). Эти фрески, содержание которых было уже нами подробно рассмотрено (ср. стр. 76—78), возникли в 1337—1339 годах. В них Амброджо отдал дань увлечению средневековой аллегорией. В этом плане росписи «Зала девяти» представляют характернейший памятник тречентистского искусства. Но, быть может, еще характернее для них другая черта — утрата схоластической аллегорией былой абстрактности. Аллегорические образы насыщаются новым реалистическим содержанием, благодаря чему они приобретают невиданную до того наглядность.

Программная сторона фресок, без сомнения, сковывала художественную фантазию Амброджо. Он принужден был ввести в свои росписи множество аллегорических фигур, сопроводив их надписями. Это затрудняло создание целостной композиции. Большинство фресок распадается на отдельные куски, мало друг с другом связанные. Никогда Амброджо не был более беспомощен в решении композиционных задач. Бернсоновское сопоставление его стиля со стилем немецких гравюр XV века лучше всего может быть обосновано на примере фресок Палаццо Пубблико. Их следует рассматривать по частям, и тогда зрителю открываются их красоты. Великолепа навеянная античными образцами фигура Мира, облаченная в тонкое просвечивающее одеяние; не менее выразительна фигура Согласия (табл. 124—125), чья голова напоминает античных Венер; хорошо построена группа съенских граждан — один из первых групповых портретов в истории европейской живописи. Но самые удачные решения Амброджо дает в тех фресках, в которых он смог развернуть во всю ширь свой прирожденный дар пейзажиста. Это росписи, изображающие «Последствия доброго правления» (табл. 127—128). Здесь Амброджо удалось охватить единым взглядом громадные просторы и передать природу во всем ее многообразии и во всей ее целостности. Слева представлены дома, улицы и площади Съены, справа, за городской стеной, ее окрестности. От ворот круто спускается вниз дорога, ведущая к мосту через реку. По ней снуют аристократические всадники и торговый люд с осликами. Дальше, за первыми холмами, морской залив с гаванью Теламоне, вспаханные поля и огороды, крестьянские фермы. В долине, за первым рядом гор, виднеются другие селения, другие поля, на вершинах же далеких высот громоздятся неприступные замки. Амброджо изображает свои пейзажи с высокой точки зрения, иначе говоря, он дает панорамы. Эти панорамы отличаются замечательным богатством и насыщенностью. В них нет поверхностной декоративности, поскольку они согреты глубоким чувством благоговения перед природой, глубокой любовью к миру и к жизни. В них ясно и убедительно воплощены впечатления чувствительной души и удивительно широкого ума.

О том, что Амброджо Лоренцетти был действительно выдающимся пейзажистом, применившим к изображению ландшафта свои фундаментальные познания в области перспективы, свидетельствуют и два его «Пейзажа» в съенской Академии (табл. 129). Конечно, мы имеем здесь не самостоятельные пейзажи, как это ошибочно думает ряд исследователей, а искусно вырезанные из предел задние фоны. Но даже если это только части более обширных композиций, все равно они выделяются среди тречентистских картин своей правдивостью и какой-то особой поэтичностью. Только Амброджо Лоренцетти умел давать это своеобразное сочетание детской наивности и сказочности с тонким чувством природы. В этом плапе его прямыми последователями были в XV веке Сассетта и Джованни ди Паоло.

К последнему периоду в творчестве Амброджо относятся «Мадонна со святыми и ангелами» в Муничипио в Масса Мариттима (сер. 30-х годов), «Маэста» в Сант Агостино в Съене, «Принесение во храм» от 1342 года в Уффици (табл. 130) и «Благовещение» от 1344 года в съенской Академии (табл. 131)²⁸¹. В первой из

них вещей композиция страдает от обычной для художника перегрузки фигурами. Боковые группы плохо ритмизированы, богато орнаментированные нимбы создают впечатление беспокойного мелькания, симметрия носит несколько нарочитый характер. Но, как всегда, превосходны отдельные фигуры — прижимающаяся к своей цекке младенца Мария, играющие на виолах ангелы, сидящие на ступенях трона аллегории Веры, Надежды и Любви. Всем этим образам свойственна чисто сьенская мягкость и женственность. Такое же двойственное впечатление оставляет «Принесение во храм» (табл. 130). Амброджо уделяет большое внимание богатой архитектуре, ее пышной орнаментации, перспективно сокращающимся плитам пола, переданным с замечательным для XIV века искусством. Все эти детали приобретают у него какой-то самодовлеющий характер, приковывая к себе взгляд зрителя. Однако и в этой картине мы находим образы подкупающей простоты и жизненности (Мария и ее подруга, засунувший в рот палец младенец). Самой значительной вещью является «Благовещение» (табл. 131), в котором Амброджо подымается до высоты монументального обобщения. В фигурах своеобразно сочетаются флорентинская конструктивность формы и сьенская задушевность. Силуэтные линии превосходно выявляют объем заключенной в их пределах массы, простая и выразительная композиция лишена ненужных аксессуаров, которые так часто вредят картинам мастера. Особенно хорошо удалось передать Амброджо сердечность взаимоотношений Марии и ангела, как бы ведущих тихую беседу. В этой вещи фигуры настолько значительны, что они заставляют забыть об их окружении. А между тем в трактовке плиточного пола Амброджо дал замечательное по новизне решение: он сделал попытку изобразить все линии сходящимися к одной точке. И если это ему полностью не удалось, то его эксперимент все же представляет важное звено в развитии перспективы. Весьма симптоматично, что в «Мадонне со святыми и ангелами», хранящейся в сьенской Академии (табл. 132), один из ближайших учеников Амброджо повторил этот же смелый перспективный эксперимент. Вероятно, в мастерской Амброджо такие перспективные конструкции пользовались широкой популярностью.

Вместе с Амброджо Лоренцетти, погибшим, как и его брат, во время страшной чумы 1348 года, сходит со сцены последний большой сьенский живописец. В искусстве Амброджо самым прихотливым образом переплетаются джоттовские отголоски со сьенскими традициями, первые робкие увлечения античностью с любовью к замысловатым схоластическим аллегориям, острая наблюдательность с тягой к сказочности. Обычно художник поражает нас верностью в передаче самых незначительных явлений, которые он изображает со свойственной сьенцам проникновенностью. Эти явления настолько привлекают к себе его внимание, что он часто забывает о главном, об основном. Вот почему большинство его произведений страдает от недостаточно тщательной композиционной проработки. Он одинаково интересуется как существенным, так и второстепенным, причем это второстепенное часто даже играет непомерно большую роль. Его стиль можно было бы охарактеризовать как новеллистический. В своих работах Амброджо проявляет такую же любовь к миру, как и ранние новеллисты. Порою мы находим в его

картинах и фресках поразительные по свежести восприятия куски — типичные интерьеры, уютные пейзажи, подкупающие своей чувственной прелестью фигуры. Но в отличие от ранних новеллистов он не умеет еще придать в с е м у рассказу реалистическую направленность. Жанровая трактовка мирно уживается у него с наивной сказочностью, интерес к перспективе и к реалистической детали — с праздничной декоративностью замысла. Это и объясняет нам его успех у позднейших сьенских мастеров, находивших в его искусстве все то, к чему они сами стремились.

После Барна сьенская живопись треченто не выдвинула ни одного крупного живописца. Вся вторая половина XIV века и начало XV заполнены эпигонами, разрабатывающими наследие Мартини и братьев Лоренцетти. Эти «маленькие мастера» не ставят и не решают никаких новых проблем. Они повторяют композиционные схемы своих великих предшественников, старательно шлифуют их формы и подражают их типам. И все же искусство этих мастеров несоизмеримо привлекательнее искусства современных им флорентинских живописцев. Оно овеяно тонкой поэтичностью, оно всегда подкупает своей нежной красочностью.

Плеяду сьенских живописцев второй половины XIV века открывает Липпо Ванни (упом. 1341—1375)²⁸². Как и большинство других художников этого времени, он принимал деятельное участие в политической жизни Сьены. Он был хорошим миниатюристом, подражавшим в своих произведениях Симоне и обоим Лоренцетти. Его тщательно выполненные небольшие иконы полны мягкости и задушевности. Более стандартным характером отличаются изящные работы Андреа Ванни (ок. 1332? — 1414?)²⁸³, сделавшего блестящую дипломатическую карьеру. Друг Катерины Сьенской, он добился придворного места в Неаполе. В 1353 году он открыл мастерскую вместе с Бартоло ди Маэстро Фреди. И он подражал Мартини и Лоренцетти, чье искусство он измельчил и банализировал. Типичными «маленькими мастерами» являются также Никколо ди Буонаккорсо (упом. с 1348, ум. 1388)²⁸⁴, увлекавшийся гравированными узорами, и Франческо ди Ваннуччи (упом. 1337—1376)²⁸⁵, чья единственная работа — «Распятие» в Берлине — обрисовывает его как художника, стремившегося перенять драматический стиль позднего Симоне Мартини. Более монументальны Лука ди Томмэ (упом. 1355—1389) и находившийся под его влиянием Джакомо ди Мино дель Пелличайо (упом. 1342—1389)²⁸⁶. Лука ди Томмэ был, по-видимому, учеником Никколо ди Сер Соццо Тельяччи. Его «Распятие» от 1366 года в Пизе и его политих от 1367 года в Сьене выделяются серьезностью своего замысла, хотя и эти вещи не блещут оригинальностью.

Самым плодовитым и влиятельным мастером второй половины XIV века был Бартоло ди Маэстро Фреди (упом. 1353—1407)²⁸⁷. Он работает вместе с Андреа Ванни, Лука ди Томмэ и своим сыном Андреа ди Бартоло. В его эклектическом искусстве (табл. 133) переплетаются традиции Тельяччи, Липпо Мемми, братьев Лоренцетти и Барна. Он развивает жанровые элементы Амброджо, впадая порою в такую велеречивость, что взгляд зрителя теряется в перегруженных второстепенными эпизодами композициях (фрески от 1367 года в Сан Джиминьяно).

Но сияющие краски его картин всегда так привлекательны, а его фигуры с характерными остренькими лицами всегда так забавны, что работы его никогда не кажутся скучными. Среди съенцев Бартоло был, пожалуй, первым живописцем, который примкнул к «интернациональному» готическому течению позднего XIV века. Недаром от его праздничного «Поклонения волхвов» в съенской Академии гнется прямая нить развития к знаменитой картине на ту же тему Джентиле да Фабриано.

Не менее типичен для съенского искусства позднего XIV века Паоло ди Джованни Феи (упом. с 1370, ум. 1411)²⁸⁸, которого без достаточных оснований рассматривали как учителя Джованни ди Паоло и Сассетта. Автор многочисленных крохотных алтарчиков, отделанных с особой тщательностью, Феи идет по стопам своего учителя Бартоло ди Маэстро Фреди и Андреа Ванни. Его утонченная палитра переливается нежнейшими красками, одеяния его фигур покрыты тонким гравированным орнаментом, напоминающим золотые блески. Когда художник пытается приблизиться к мастерам первой половины века, то сразу же делаются ясными границы его дарования. В своем «Рождестве богородицы» в съенской Академии (табл. 134) он подражает картине на ту же тему Пьетро Лоренцетти. Но строгий стиль Пьетро остается им совершенно непонятым. Пространство утрачивает ясную обозримость и структурированность (крайне характерно, что фигуры боковых крыльев, данные на золотом фоне, никак не координируются с пространством центральной части триптиха), нарушается органическая связь рамы с картиной, величественность образов Пьетро уступает место манерной хрупкости, взамен ниспадающих спокойными складками простых одеяний Лоренцетти он вводит модные костюмы с наброшенными поверх них плащами, подчиненными чисто декоративному ритму. Подобно Бартоло ди Маэстро Фреди, и Феи оказывается вовлеченным в то готизирующее течение, которое заполонило к концу XIV века все тосканское искусство.

К этому же течению примыкает также Таддео ди Бартоло (ок. 1362—1422)²⁸⁹. Этот влиятельный мастер, работавший, помимо Съены, в Генуе, Вольтерре, Сан Джиминьяно, Пизе и Перудже, выступает активным пропагандистом съенского искусства. Его творчество захватывает уже первую четверть XV века. Он занес в кваттроченто тречентистские традиции, способствуя их особой живучести на съенской почве. Не обладая богатой фантазией, Таддео ди Бартоло вносил мало разнообразия в свои композиции. Особенно стандартны суховатые типы его лиц. Но, как и все съенцы, он тонко чувствует цвет и виртуозно владеет линией и техникой. Он любит извлекать тончайшие готические фиоритуры из одеяний [в этом отношении особенно характерны икона с изображением Сан Доннино в Музео Чивико в Пизе (табл. 135) и его фрески (от 1406—1408 годов) в капелле Палаццо Пубблико, своды которой украшены забавными фигурами античных божеств], он нагромождает беспокойные складки, он уделяет величайшее внимание декоративным моментам. Примечателен его автопортрет, который он ввел в алтарный образ, хранящийся в соборе Монтепульчиано (1401). Здесь он изобразил себя под видом своего патрона апостола Фаддея, причем ему удалось с большой правди-

востью передать черты своего лица. По стопам Таддео ди Бартоло идут сын Бартоло ди Маэстро Фреди Андреа ди Бартоло (упом. с 1389, ум. 1428)²⁹⁰ и Мартино ди Бартоломео (упом. с 1389, ум. 1434/5)²⁹¹, продолжающие работать в XV веке так, как будто Флоренция Брунеллески, Донателло и Мазаччо отстояла от Сьены на многие тысячи миль. Они живут чисто тречентистскими идеалами, обладавшими в глазах сьенских живописцев неотразимым очарованием. И эти же идеалы сохраняют целиком свою привлекательность для Сассетта и Джованни ди Паоло, которые только сумели вдохнуть в них новую жизнь, претворив в поэтические ценности все то, что начало вырождаться у эпигонов тречентистской живописи в вялую, безличную манеру.

Сьенская школа является, без сомнения, самой крупной школой XIV века. Она оказала сильнейшее влияние на ход развития всего итальянского искусства этого времени. В ее пределах были даны такие решения, которые породили широкий отклик, ее художники всюду пользовались неизменным успехом, их произведения высоко ценились и во Флоренции, многие живописцы которой ориентировались на Сьену, прекрасно понимая, что именно ей принадлежала в XIV веке главная роль.

По сравнению с сьенской живописью флорентинская занимает второстепенное место. Она не знала, между Джотто и Мазаччо, ни одного выдающегося мастера. Воздействие Джотто было настолько сильным, что оно оказалось во многих случаях губительным. С одной стороны, оно долго противодействовало проникновению в флорентинскую живопись готических форм, с другой же стороны, оно сковывало творческие замыслы живописцев, толкая их на путь подражания. Ограниченное и схематичное искусство робких, бессильных учеников и последователей Джотто отличается каким-то вялым характером. Ко многим из них полностью применимо название «джоттесков». В их работах нет сьенской красочности, сьенской поэтичности. Но им не свойственны также джоттовская конструктивность формы и джоттовская человечность. Только влиянием антикварного рынка можно объяснить себе ту колоссальную переоценку, которую эти флорентинские иконы получили в искусствоведческой литературе, поднявшей на щит буквально всех, даже самых третьестепенных флорентинских мастеров²⁹². В действительности, последние оставили после себя мало ценного. Уже с первой половины XIV века их произведения отмечены печатью подражательности и эклектизма. На протяжении второй половины треченто общий уровень флорентинской живописи еще более снижается. Широчайшее усвоение готических форм приводит к победе декоративных тенденций, воспринятых крайне внешне, поскольку они искусственно наслаиваются на старую джоттистскую основу, глубоко враждебную им по духу. Поэтому во Флоренции, если не считать Лоренцо Монако, который был тесно связан с Сьеной, ни один живописец не сумел претворить готику столь же органично, как это удалось Симоне Мартини и его многочисленным последователям.

В флорентинской живописи первой половины XIV века четко намечаются два течения. Одно восходит своими истоками к Джотто, другое — к до-джоттов-

ским и сьенским традициям. К первому принадлежат все ближайшие ученики и последователи великого флорентинца. К их числу следует отнести «Мастера ассизских парусов», исполнившего знаменитые аллегории в нижней церкви в Ассизи ²⁹³, Стефано ²⁹⁴, которого Виллани и Ландини прозвали «обезьяной природы» и от которого до нас не дошло ни одной бесспорной работы, а также Таддео Гадди и Мазо. К этой же группе художников примыкает «Мастер Фогг Пьета́», подвизавшийся примерно с 1320 года ²⁹⁵. Его произведения («Пьета́» в Музее Фогг, «Франциск» и «Филипп» в Музее Устера и др.), хотя и обнаруживают отдаленные римские отголоски, стоят под знаком сильнейшего влияния Джотто. Среди всех этих живописцев лишь один Мазо является крупным художником, все же остальные не только не обогащают джоттовское наследие, но обедняют его. Они утрачивают джоттовскую конструктивность и монументальность, джоттовскую возвышенность, джоттовский этос. Главное внимание они уделяют жанровым элементам, получающим в их работах непомерно большое значение. Но, в отличие от сьенцев, они не умеют насытить эти жанровые детали поэзией. Они трактуют их несколько протокольно, как повседневные явления, благодаря чему эти детали лишь загроужают ненужным балластом их композиции, лишая последние цельности. Эти новые сдвиги нашли себе особенно яркое отражение в творчестве Таддео Гадди, которого можно рассматривать как самого влиятельного флорентинского мастера второй четверти XIV века.

Таддео Гадди (упом. 1327—1366) был ближайшим учеником Джотто ²⁹⁶. Сын известного живописца и мозаичиста Гаддо Гадди, он принадлежал к старой флорентинской семье художников, игравшей выдающуюся роль в культурной жизни Флоренции. Со всех сторон стекались к нему заказы, которые он исполнял быстро и аккуратно. Его кисти принадлежит множество станковых картин (ранняя Мадонна в собрании Лемана в Нью-Йорке; цикл сцен из жизни Христа и Франциска в флорентинской Академии; триптих от 1334 года в берлинском Музее; «Мадонна» в Сан-Лоренцо алле Розе, около Флоренции; полиптих от 1353 года в Сан-Джованни Фуорчивитас в Пистойе; Мадонна с ангелами от 1355 года в Уффици; триптих в Сан-Мартино а Мензола, около Флоренции; полиптих в Санта-Феличита во Флоренции и др.), часть которых обнаруживает влияние Бернардо Дадди. Но художнику никогда не удавались изящные и грациозные образы. Его тяжелая кисть выражала себя гораздо полнее на просторе больших стенных плоскостей. Вот почему самыми характерными произведениями мастера являются его фрески «Сцены из жизни Марии в капелле Барончелли в Санта-Кроче, 1332—1338», «Древо Благовестия» с фланкирующими его сценами и «Тайная вечеря» в рефектории той же церкви). В своих росписях Таддео отходит от строгого, возвышенного стиля Джотто. Проявляя повышенный интерес к чисто иллюстративной стороне изображения, он вводит второстепенные жанровые эпизоды, обогащает архитектурные планы, усложняет пейзажи. В «Благовестии пастухам» (табл. 136) он передает яркое освещение, изображая исходящий от ангела золотисто-желтый свет, который, выделяясь ярким ореолом на темно-синем небе, освещает серые скалы и лежащих под пастухом. Эти и подобные им эффекты не спасают, однако, росписи

Таддео Гадди от банальности. В его типах есть всегда что-то стандартное, зафиксированные им ситуации обычно лишены психологической выразительности, перегруженные композиции перегружены и запутаны, рисунок грубоват и маловыразителен, светлый, холодный колорит страдает от пестроты. Флегматичное и сухое искусство Таддео Гадди, названного в регистре от 1347 года «одним из лучших живописцев Флоренции», наглядно свидетельствует о том, насколько быстро наступил упадок в флорентинской живописи после смерти Джотто.

Среди учеников Джотто лишь Мазо обладал незаурядным дарованием²⁹⁷. Если его можно отождествлять с Мазо ди Банко, чье имя фигурирует в флорентинских документах от 1341, 1343, 1346 и 1350 годов, то его основная деятельность захватывала 40-е годы. Вокруг Мазо ведется до настоящего времени горячая научная полемика. Это отчасти объясняется тем, что уже писатели XVI века («Книга Антонио Билли», «Кодекс Мальябекиано», Вазари) спутали Мазо с Джоттино, приписав последнему ряд таких работ, которые у Гиберти шли как произведения Мазо. Имя Джоттино встречается в флорентинских документах от 1368—1369 годов, но ни одной подписной картины этого мастера до нас не дошло. Поскольку Гиберти является главным и наиболее надежным источником для истории тречентистской живописи, гораздо правильнее ориентироваться на его высказывания, тем более, что приписываемые им Мазо фрески в капелле Барди в Санта Кроче до нас сохранились и по стилю своему относятся к пятому десятилетию, т. е. к тому времени, когда работал Мазо ди Банко.

Капелла Барди декорирована росписями, изображающими сцены из жизни св. Сильвестра. Автор этих росписей сумел тонко почувствовать обаяние джоттовского искусства. Его простые, выразительные композиции исключительно ритмичны, трактовка пространства отличается ясностью и обозримостью, спокойные, величавые фигуры, крепко стоящие на ногах, выступают носителями серьезных и сосредоточенных переживаний. При взгляде на их строгие и благородные лица сразу же делается понятной внутренняя близость Мазо к Джотто: только Мазо удалось воплотить в своих образах тот джоттовский этос, который оказался совершенно утраченным в творениях всех остальных учеников и последователей великого мастера.

Среди фресок капеллы Барди особенно хороша сцена «Укрощения дракона и воскрешения двух магов» (табл. 137). Слева — св. Сильвестр спускается в логовище дракона, в центре — он исцеляет отравленных ядовитым дыханием магов, справа — император Константин со свитой наблюдает за совершаемым св. Сильвестром чудом. Мастер превосходно использовал здесь архитектуру для композиционного объединения трех эпизодов. Большие, спокойные плоскости стен служат фоном для фигур, подчеркивая и оттеняя их расположение. Пространство свободно разворачивается вширь и в глубину, лаконичный и структурный рисунок предельно выразителен, чистые, ясные краски способствуют выявлению объема полновесной, насыщенной формы. Есть в этой величественной фреске нечто такое, что невольно заставляет вспомнить о росписях Пьеро делла Франческа с их дивным пространственным ритмом.

Основываясь на фресках капеллы Барди, ряд ученых сделал попытку пополнить творчество Мазо новыми атрибутами. Однако большинство из них следует признать несостоятельными. Кисти Мазо могут быть приписаны лишь фрагмент росписи с изображением «Коронования Марии» в Санта Кроче, полиптих в Сан Спирито во Флоренции и Мадонна в берлинском Музее, являвшаяся центральной частью того полиптиха, две створки которого (Иоанн Креститель и св. Антоний) хранились в замке Кенигсберг, третья же створка (Антоний Падуанский, табл. 138) находится в Метрополитенском музее в Нью-Йорке. В обоих полиптихах Мазо дал полуфигуры, обладающие столь сильным пластическим рельефом, что последний совершенно нейтрализует золотые фоны, обычно играющие большую роль в готических полиптихах. Полуфигуры заполняют почти все отведенное им поле изображения. Им свойственна редкая телесность и матерьяльная ощутимость, лишняя раз подтверждающие, что именно Мазо был тем мастером, который ближе всех стоял к Джотто и который тоньше всех понял его искусство.

Из школы Мазо, имевшего, по словам Гиберти, «очень много учеников», вышло замечательное «Оплакивание Христа» (табл. 139), некогда украшавшее церковь Сан Ремиджо во Флоренции (теперь оно хранится в Уффици). Приписываемое большинством исследователей самому Мазо, оно не может быть ему отдано хотя бы по той причине, что оно принадлежит к более поздней эпохе (Мазо, вероятно, умер около 1350 года). Вполне возможно, что мы имеем здесь работу Джоттино, прошедшего выучку у Мазо. Во всяком случае, стиль этой картины восходит к традициям Мазо. Простая, разреженная композиция полна ясности. Расположенные вокруг тела умершего Христа фигуры объединены в ритмичную группу, контуры умело обобщены, движения носят размеренный, плавный характер. На всем лежит печать благородной сдержанности. Это одна из прекраснейших флорентинских картин треченто.

Желая охарактеризовать стиль Мазо, Гиберти писал, что «он очень сократил искусство живописи» (т. е. упростил его). Вероятно, Гиберти хотел этим сказать, что Мазо и его ученики противостояли другим последователям Джотто как мастера, культивировавшие лаконичную, выразительную, монументальную форму. К сожалению, в флорентинской живописи победило не направление Мазо, а направление Таддео Гадди. Иначе говоря, возобладало то течение, которое привело не только к сильнейшему снижению общего художественного уровня, но и к засилью джоттесков, опошливших великое наследие Джотто. К Таддео Гадди непосредственно примыкает Антонио Венециано (упом. 1369—1388), работавший, помимо Флоренции, в Сьене (1369—1370) и Пизе (1384—1388)²⁹⁸. В Сьене он сотрудничал с Андреа Ванни, под чье влияние он частично подпал. Его фрески в пизанском Кампосанто (сцены из жизни Сан Рапьеры, 1384—1387) страдают от той же перегруженности композиций, как и росписи Таддео в капелле Барончелли. Множество вставных эпизодов затемняет смысл рассказа, тяжелые и грубоватые фигуры имеют в себе что-то сырое и аморфное. И хотя Антонио дает более тонкую, чем Таддео, светотеневую моделировку, причем порою его картины и фрески обнаруживают неплохое чувство цвета, тем не менее в его работах уже ясно

намечается усиление эклектических тенденций. Последние получают полное преобладание в творчестве плодовитого, но бездарного Никколо ди Пьетро Джерини (упом. с 1368, ум. 1415)²⁹⁹, который заносит традицию джоттесков в XV век, как никто другой, способствуя ее вырождению в академическую систему, безжизненную и схематичную. Подражая то Таддео Гадди, то Орканье, то Спинелло Аретино, он выпускает из своей мастерской сотни икон, на которых лежит отпечаток ремесленности. Его тяжелые пластичные фигуры невыразительны и монотонны, их лица однообразны, их движения застылы и одеревянели. Черпая отдельные композиционные мотивы из работ Джотто и Таддео Гадди, Джерини превращает их в ходовые штампы, сделавшиеся мелкой разменной монетой в искусстве поздних джоттесков.

Помимо чисто джоттовского направления, в флорентинской живописи первой половины XIV века существует еще одно течение. Оно тяготеет преимущественно к до-джоттовскому и к сьенскому искусству, своими истоками оно частично восходит к римской школе. Его возглавляет «Мастер св. Цецилии», работавший в начале XIV века³⁰⁰. Художники, принадлежащие к этому течению, избегают изображать драматические ситуации. Их привлекают сентиментальные эпизоды, они любят передавать праздничную сторону жизни. Хотя все они знали искусство Джотто и немало из него почерпнули, тем не менее джоттовское обобщение пугает их, джоттовская монументальность кажется им холодной. Для своих икон они предпочитают маленькие размеры, их палитра базируется на теплых, нежных красках, их трактовка отличается мягкостью. Подобно сьенцам, к которым их стихийно влечет, они охотно пользуются золотом не только для фонов, но и для украшения одежд. Если бы не было сьенской живописи, искусство этих мастеров казалось бы гораздо более оригинальным и свежим. Но рядом с сьенцами эти «сьенские флорентинцы» воспринимаются как половинчатые натуры. Грация и изящество образов Мартины всегда оставались для них недостижимым идеалом, о котором они мечтали, но который они никогда не сумели целиком претворить в своем собственном творчестве.

К этому кругу флорентинских художников принадлежат вышедший из школы «Мастера св. Цецилии» живописец и миниатюрист Пачино ди Бонагвида (упом. 1303—1320)³⁰¹, бесконечно продуктивный Бернардо Дадди (впервые упом. около 1317, ум. 1348)³⁰², также примкнувший к «Мастеру св. Цецилии» и увлекавшийся искусством Амброджо Лоренцетти, целиком ориентировавшийся на Сьену Якопо дель Казентино (упом. с 1339, ум. 1349)³⁰³, который очень близок к последователям Дуччо и к Дадди. Самым одаренным среди этих живописцев был Бернардо Дадди. Он специализировался на изготовлении маленьких изящных алтарчиков, которыми он и его многочисленные ученики наводняли Флоренцию и ее окрестности (табл. 141). Такие алтарчики отвечали усилившимся в это время потребностям более интимного благочестия мирян: они украшали домовые капеллы и кельи монахов, их брали с собою во время путешествий. Ароматные краски Дадди напоминают колорит сьенских икон, его хрупкие, легкие фигуры очерчены мягкими линиями, его полные уюта картины созданы для интимного любования. Когда

ему приходится писать фрески (сцены из жизни св. Стефана и Лаврентия в капелле Пульчи в Санта Кроче), то сразу же делаются ясными границы его дарования. Он не был в силах решать большие монументальные задачи, он не умел строить пространство и координировать линию, объем и краску в единое структурное целое. По всем своим творческим принципам он был прямым антиподом Мазо.

Чтобы понять дальнейший ход развития флорентинской живописи, в которой примерно с середины XIV века намечаются новые тенденции, необходимо остановиться на сложившейся к этому времени во Флоренции обстановке ^{303а}.

Золотыми годами для старших цехов и принадлежавших к ним богатых купцов были конец XIII — первые сорок лет XIV века. После 1340 года Флорентинская республика вступила в полосу кризиса: попытка захвата Лукки кончилась неудачей, началась энергичная экспансия миланских Висконти, одна за другой разоряются крупнейшие флорентинские компании Перуцци, Аччайоли, Барди. Флорентинская буржуазия попыталась справиться с кризисом, поддерживая диктатуру герцога Афинского (1342—1343). Но из этого ничего не вышло, и ей пришлось сделать ряд уступок представителям средних цехов, «господам ремесленникам, рабочим и невеждам», как их презрительно называет в своей «Хронике» Джованни Виллани (*Chronica, libro XII, cap. 43*).

Ничто так не способствовало углублению общего кризиса, как страшная чума 1348 года, в результате которой население Флоренции сократилось с 90 до 45 тысяч, а население Сьены с 42 тысяч до 15. Последствием этого стихийного бедствия был быстрый рост цен, усиление разбоя и мародерства. В связи со всеми этими событиями усиливаются религиозные настроения, чувство необеспеченности, аскетические вояния, пессимизм. Оживляется деятельность фратичелли, требующих возврата к заветам евангельской бедности, и секты флагеллантов, пытающихся возродить крайние формы средневекового аскетизма. Одновременно основываются новые монашеские ордена (в 1367 — орден Дезуати, в 1370 — орден Бригитты) и получают частичное признание долгое время преследуемые спиритуалы — эта наиболее радикальная группировка францисканского ордена (см. I том, стр. 32).

Понятно, что столь глубокие сдвиги в общественной жизни Флоренции не могли не отразиться в ее искусстве. После чумы 1348 года в опустевший город начали переселяться из сельской округи совсем новые люди, пополнявшие сильно поредевшие ряды горожан. Эти круги, из чьей среды выдвинулись свои богатеи, отличались консервативными вкусами. Им импонировало более строгое, более тесно связанное с косными традициями искусство, к которому они привыкли в своих сельских церквях. Проникнутые новаторским духом образы Джотто их пугали, античность оставляла их холодными. Среди переживших чуму патрициев также нарастали богобоязненные настроения, но уже по другой причине — из-за финансовых крахов 40-х годов и утраты своего некогда господствующего положения.

В этих условиях в флорентинской живописи намечается явный отход от джоттовского наследия. Картина начинает сближаться с иконой; в ней нарастает иератическое, культовое начало: фигуры все чаще начинают изображаться в

строгих фронтальных позах, их движения приобретают торжественную размеренность, порою граничащую с застылостью, падает интерес к перспективным построениям, обостряются противоречия между плоскостной и объемной трактовкой, между линией и массой, между живым наблюдением над природой и сковывающей волю художника иконописной схемой. Нарастает интерес к средневековой иконографии и к таким темам, как «Воскресение», «Сошествие св. духа», «Троица», «Спас нерукотворный». Большое внимание уделяется изображению культовых действий, причем священнослужителей окружают ореолом подчеркнутого величия. Из живописи все решительнее изгоняются те естественные, подкупающие своей непосредственностью мотивы, которые так привлекают в фресках Джотто. Художники более не запечатлевают объятия и поцелуи, как бы следуя поучениям проповедника Фра Симоне Фидати, требовавшего от брачных пар, чтобы они «не прикасались друг к другу, так как это порождает в их телах огонь желания».

Наиболее яркое отражение все эти сдвиги получили в работах Андреа Буонайути, Орканьи, Нардо ди Чьоне, Якопо ди Чьоне, Никколо ди Томмазо, Джованни дель Бьондо. Представленное ими течение играло во Флоренции в 50—80-х годах XIV века ведущую роль. С 90-х годов побеждает то готизирующее направление, которое было связано с усилением, после разгрома чомпи, патрицианских группировок, ориентировавшихся в своих вкусах на дворянство и на то позднеготическое искусство, которое к концу XIV века сделалось во всей Европе господствующим.

В интересующей нас группе мастеров одно из первых мест занимает Андреа Буонайути (упом. 1339 до 1377), тесно связанный с доминиканскими кругами³⁰⁴. По-видимому, художник пользовался значительным весом во Флоренции, так как в 1366 году он состоял членом комиссии по постройке собора. Его главная работа — возникшие между 1365 и 1367 годами росписи в Испанской капелле Санта Мариа Новелла (табл. 142—145). О сугубо аллегорическом содержании этих росписей, представляющих один из крупнейших фресковых циклов треченто, уже шла речь выше (см. стр. 79—81). Буонайути широко использовал здесь «Зерцало истого покаяния» Пассаванти, что было, по-видимому, продиктовано ему волей заказчиков. По своему стилю росписи Буонайути примыкают к традициям Нардо ди Чьоне. В них можно также отметить точки соприкосновения с произведениями работавшего во Флоренции ломбардца Джованни да Милано. Но более всего Буонайути обязан сьенскому искусству, откуда он широко черпает творческие импульсы. Его изящные женские типы напоминают образы Симоне Мартини и раннего Бартоло ди Маэстро Фреди, его перегруженные композиции имеют немало общего с фресками Барна в Ашано. Он не умеет концентрировать свой рассказ, сосредоточивать внимание на главном. Своей велеречивостью он смело может поспорить с Таддео Гадди и Антонио Венециано. Подобно им, он забывает композиции множеством фигур, что совершенно не вытекает из существа изображаемой им темы. Такая перегрузка фигурами, лишенными конструктивности и тяготеющими к плоскости, уподобляет его фрески шпалерам, которые можно рассматривать лишь по кускам. И тогда выступает его незаурядный талант

рассказчика. Он вводит множество занимательных эпизодов, дает богатейшую, даже несколько необычную для своего времени физиономическую дифференциацию; охотно прибегает к сложным пейзажным и архитектурным фонам. Сирен не без основания называет его «Гирландайо XIV века». Некоторые из его фигур по своему изяществу и миловидности принадлежат к лучшему, что было создано флорентинскими фрескистами треченто. Однако все это не спасает его произведения от эклектизма, потому что и Андреа Буонайути не дает ничего принципиально нового, а лишь перерабатывает в сьенском духе традиционные мотивы джоттесков. И если эти мотивы воспринимаются в его работах более свежими, то они все же целиком сохраняют свою старую подоснову, что подтверждает и самый поздний из дошедших до нас фресковых циклов мастера — сцены из жизни Сан Раньери в пизанском Кампосапто (1377).

В целом творчество Андреа Буонайути знаменует решительный разрыв с джоттовскими традициями: в нем усиливается церковно-дидактическое начало, фигуры утрачивают былую пластическую выразительность, композиции строятся по принципу плоскостного разворота.

Ведущими мастерами в флорентинской живописи третьей четверти XIV века были Андреа Орканья и его брат Нардо ди Чьоне. Оба эти художника вышли из школы Бернардо Дадди. Хотя они испытали на себе воздействие искусства Мазо, тем не менее они примкнули не столько к джоттовским традициям, сколько к традициям Дадди и группировавшихся вокруг него мастеров. Декоративные моменты играют в их живописи исключительно большую роль. Тяготеющая к плоскости композиция получает симметричный и несколько нарочито репрезентативный характер, преобладание фронтальных фигур создает впечатление особой торжественности, чему способствуют также сильные, яркие краски и украшенные богатым орнаментом ковры и одеяния. Весьма показательно, что Андреа Орканья, выступающий в своих скульптурных работах как продолжатель джоттовских традиций, в своей живописи принужден был отдать дань этому модному во Флоренции декоративно-плоскостному стилю. Последний пользовался особой популярностью в доминиканских кругах, являвшихся основным заказчиком обоих братьев. Эти круги, чья деятельность оживилась к середине века, должны были прекрасно понимать, что их теологическая программа, с ее абстрактным образом мышления, может быть гораздо легче переведена на язык плоскостных и декоративных форм, чем на язык реалистических образов.

Андреа Орканья (упом. 1344—1368), вероятно, начал свою художественную деятельность как скульптор, а не как живописец³⁰⁵. Из пластики он перенес в живопись скульптурные идеалы, что лучше всего подтверждает стиль его единственной бесспорной станковой работы — исполненного для Томмазо ди Роселло Строцци алтаря в Санта Мария Новелла во Флоренции (табл. 146). Этот алтарь, написанный в 1357 году, выделяется строгой симметричностью своего композиционного построения. В нем крайне сильно выражено иконное начало. Восседающий в мандорле Христос вручает духовную и мирскую власть Фоме Аквинскому и апостолу Петру (намек на доминиканский орден и папский престол).

Стоящие по сторонам святые образуют «деисусный чин» — величественный и торжественный. Тяжелые, пластически проработанные фигуры отличаются крепким рисунком, их одеяния трактованы с чеканной остротой. Интенсивные синие, желтые, бледно-лиловые, голубые и кирпично-красные краски превосходно выявляют объем фигур, создавая в то же время эффекты чисто декоративного порядка. Стремясь объединить фигуры, Орканья отказывается от традиционной формы полиптиха, с ее членением на отдельные створки. Стрельчатые арочки рамы не опираются на колонки, а как бы висят в воздухе, благодаря чему сохраняется единство картинной плоскости. Казалось бы, что такая трактовка должна была способствовать созданию целостного пространственного впечатления. Однако Орканья не ставит себе задачей достижение последнего. Его алтарный образ воспринимается плоско. Пластические фигуры лишены пространственной среды. Кирпично-красный ковер с золотыми узорами образует не горизонтальную, а вертикальную плоскость, как бы сливающуюся с золотым фоном, коленопреклоненные Фома и Петр стоят не столько на ковре, сколько на срезе обрамления, боковые фигуры также не имеют крепкой почвы под ногами. Вряд ли это противоречие между пластической фигурой и плоскостью являлось для Орканьи сознательным художественным приемом, при посредстве которого он достигал, как это утверждает Сальвини, драматического напряжения. Его торжественное, даже несколько застылое искусство чуждо всякого драматизма. Гораздо проще и естественнее искать объяснение этому противоречию в том, что к 50-м годам флорентинская живопись вступила в новую фазу развития, которая характеризуется преобладанием декоративно-плоскостных тенденций над пространственными. Иначе говоря, направление Мазо оказалось вытесненным направлением Дадди. И Орканья, несмотря на то, что он обладал высоко развитым чувством *tactile values* (осязательных ценностей), принужден был пойти в своей живописи на ряд компромиссов, обусловленных изменением общественных вкусов.

В украшающих пределу сценах бросается в глаза то же планиметрическое построение композиции. По-видимому, для Орканьи оно было определяющим его живописный стиль фактором. Из-за отсутствия других бесспорных работ мастера (если не считать недавно открытых росписей в Санта Мария Новелла и фрагмента «Триумфа Смерти» в Санта Кроче; табл. 147) мы лишены возможности проследить эволюцию стиля Орканьи. Такие вышедшие из его мастерской вещи, как триптих Барончи от 1350 года в соборной Ланца в Амстердаме, «Сошествие св. духа» в флорентинской Бадия, полиптих из Санта Мария Маджоре и алтарный образ (1367—1368) с изображением Матфея и четырех сцен из его жизни — в Уффици, ясно говорят о том, что и в ближайшем окружении художника элементы объемно-пластического и плоскостного восприятия мирно уживались друг с другом.

У Нардо ди Чьоне (упом. 1343—1365), хотя он и был братом Орканьи, наблюдается совершенно иное понимание живописи³⁰⁸. Этот деликатный, мягкий мастер, один из наиболее лиричных живописцев Флоренции, отказывается от жесткой пластической трактовки Орканьи. Он обволакивает формы нежной светотенью, смягчает контуры, облегчает и оплощает фигуры, подчиняя их ритму плоскости.

Тем самым он преодолевает исконное противоречие Орканьи. Его фрески в капелле Строрци в Санта Мариа Новелла («Страшный суд»; «Рай», табл. 148; «Ад» и др.) стелются по стене подобно шпалерам, невольно вызывая в памяти романские росписи. Расположенные друг над другом фигуры и регистры воспринимаются как орнаментальные мотивы, построенные по принципу ритмического повторения. Лучше всего художнику удаются женские типы, полные леонардовской грации. Во всей флорентинской живописи XIV века трудно назвать картины, которые сравнились бы по своему очарованию с его Мадоннами в Историческом обществе и в собрании Лемана в Нью-Йорке, и в собрании Хершель Джонса в Миннеаполисе. Здесь Нардо выступает в наиболее привлекательном свете, создавая столь изящные и миловидные образы, что у зрителя невольно рождаются ассоциации, связанные с сьенским искусством.

Нардо был одним из первых флорентинских живописцев, использовавших готическую игру линий в трактовке одеяний. Его «Иоани Креститель» и «Апостол Петр» в собрании Джарвс в Нью-Хэви облачены в плащи, ниспадающие мягко извивающимися складками, ритм которых уже указывает на приближение времен Лоренцо Монако. В этом плане Нардо можно рассматривать как первого готизирующего живописца Флоренции, в чьем творчестве без остатка растворяются последние пережитки джоттовской традиции.

Орканья и Нардо имели множество последователей, быстро измельчивших их художественную манеру. К первому примыкают его брат Якопо ди Чьоне (упом. 1365—1398; табл. 140)³⁰⁷, работавший вместе с вездесущим Никколо ди Пьетро Джерини, и бездарный Лоренцо ди Биччи (ок. 1350 — начала XV века)³⁰⁸, ко второму — несколько инфантильный, но не лишенный свежести Никколо ди Томмазо (упом. 1343—1371)³⁰⁹, так называемый «Мастер Ринуччини» (раб. ок. 1356—1369)³¹⁰ и Джованни дель Бьондо (упом. 1356—1392)³¹¹. Эклектичный Бьондо (табл. 149) черпает и от Нардо, и от Орканьи, и от Джованни да Милано, и от Якопо ди Чьоне, и от Никколо ди Пьетро Джерини. Бьондо любит замысловатые символы и аллегории; в одной своей картине, хранящейся в ватиканской Галерее, он даже изображает гниющий скелет. Иллюстративная сторона привлекает его гораздо больше, чем художественная. Его грубоватое, экспрессивное искусство свидетельствует о глубоком упадке школы Орканьи и Нардо, которая растворилась к концу века в искусстве поздних джоттесков.

Группа поздних джоттесков, в чьем творчестве джоттовские традиции вырождаются в бездушную, чисто формальную систему стандартных художественных приемов, возглавляет Спинелло Аретино. Эти поздние джоттески подвизаются в то время, когда готические формы приобретают величайшую популярность в флорентинской живописи. Уже у Антонио Венециано и работавшего во Флоренции ломбардца Джованни да Милано можно отметить интерес к готической линии. Но оба эти художника еще крепко связаны с джоттовской традицией, которая долгое время оказывала сопротивление готике, препятствуя ее проникновению в флорентинскую живопись. Гораздо готичнее этих мастеров Нардо ди Чьоне и Андреа Буонайути. С 90-х годов интернационально-готическое течение побеждает и во

Флоренции. Естественно, что ему должны были отдать известную дань даже те художники, которые не желали порывать с наследием Джотто. Поэтому с готическими воздействиями мы сталкиваемся как у Спинелло Аретино, так и у обоих Джерини. Но готика не становится решающим фактором их искусства. Последнее восходит к той изобразительной системе, основы которой были заложены Джотто в начале XIV века. Оплошая и измельчая эту систему, они способствуют ее перерождению в то, что можно было бы назвать тречептистским академизмом. Во всех их приемах есть что-то банальное, штампованное, безжизненное. Им недостает фантазии и чувства поэтического; вместо того, чтобы обратиться к изучению природы, они пользуются традиционным репертуаром форм, который у них не освежается, а скорее схематизируется. Их не спасает ни «пластичность трактовки», ни «пространственность композиционных построений», ибо все эти джоттовские пережитки сделались в их искусстве мелкой разменной монетой. Лишь один Аньоло Гадди пытается оторваться от группы поздних джоттесков и примкнуть к интернационально-готическому направлению. Однако эта его попытка кончается неудачей, поскольку унаследованные им от отца художественные принципы мешают ему органически освоить готику. Готическое направление возглавил не он, а Лоренцо Монако.

Среди поздних джоттесков одним из наиболее характерных является Спинелло Аретино (ок. 1350—1410)³¹². Он был, вероятно, учеником Таддео Гадди. Как и все мастера зрелого треченто, Спинелло испытал на себе влияние школы Орканьи и съенцев (Лука ди Томмэ и Амброджо Лоренцетти). Помимо Флоренции он работал в Ареццо, в Монте Оливето и в Сьене, сотрудничая с вездесущими Джерини и со своим сыном Парри Спинелли. В своем раннем произведении — в полиптихе от 1385 года для Монте Оливето, разрозненные части которого хранятся в Музее Фогг в Кембридже (Массачусетс), в будапештской Галерее, в съенской Академии и в Музее Вальраф Рихартц в Кельне, Спинелло выступает продолжателем традиций Таддео Гадди и Орканьи. Он изображает приземистые, крепко стоящие на ногах фигуры, обладающие довольно сильным пластическим рельефом. К этому периоду в творчестве Спинелло относится и погивший, дошедший до нас лишь в жалких фрагментах, цикл росписей в капелле св. Иоанна в флорентинской церкви Кармине. Представленные здесь сцены из жизни Иоанна были гравированы Пэтчем. Эти гравюры, вместе с попавшими в Лондон, Ливерпуль, Пизу и Павию фрагментами, позволяют восстановить стиль росписей. Композиции отличались спокойным, неперегруженным характером, исполнение — сравнительно высоким качеством, в понимании образа и здесь преобладающую роль играла джоттовская традиция. В написанных около 1387 года по заказу Бенедетто дельи Альберти, участника восстания чомпи, фресковых циклах сакристин Сан Миньято аль Монте (сцены из жизни св. Бенедикта, табл. 150) Спинелло еще удается удержаться на уровне своих ранних работ. Но он уже прибегает к широкой помощи учеников, что приводит к заметному снижению качества. Композиции перегружаются фигурами и вставными эпизодами, в рисунке появляется неприятная жесткость и сухость (в Сан Миньято это отчасти объясняется неумелой реставра-

щей). С годами произведения Спинелло приобретают все более ремесленный отпечаток. Зараженный дурным примером Джерини, этих живописных подрядчиков зрелого треченто, никогда не отказывавшихся ни от какой работы, Спинелло с легкостью исполняет поступающие к нему заказы. Его рисунок делается все суше, его композиции становятся слутанными и чрезмерно перегруженными, типы стандартизируются, язык жестов обедняется. Сохраняя пластическую трактовку фигур, Спинелло воспринимает последние настолько неконструктивно, что они кажутся лишенными костяка. С годами он утрачивает и тот композиционный дар, который помогал ему в молодости создавать четкие пространственные построения; его росписи все более уподобляются шпалерам, хотя фигуры обладают подчеркнутой весомостью. Такие вещи, как триптих от 1391 года в флорентинской Академии и росписи от 1391—1392 годов в пизанском Кампосанто (сцены из жизни св. Эфеса и Потита), исполненный совместно с обоими Джерини триптих от 1401 года в флорентинской Академии, росписи от 1408—1410 годов в сьенском Палаццо Пубблико (сцены из жизни папы Александра III, табл. 151), иллюстрируют отдельные этапы в нарастании всех этих тенденций. И если в наиболее удачных своих работах Спинелло дает отдельные живо схваченные фигуры и занимательные детали (особенно в пейзажах), то это не спасает его искусство от банальности. Этому искусству недостает тонкости и артистизма.

Еще примитивнее Спинелло — Лоренцо ди Никколо Джерини (упом. 1392 до 1411)³¹³. Ученик своего отца, этот мастер испытал воздействие Спинелло и к концу жизни — Лоренцо Монако. Но он не примкнул к готическому течению флорентинской живописи. В своих произведениях Джерини выступает типичным джоттеском (табл. 152—155). Его неуклюжие, тяжелые, как бы сделанные из резины фигуры лишены органичности (алтарь св. Варфоломея от 1401 года в Пинакотеке в Сан Джиминьяно; «Мадонна со св. Лаврентием и Мартином» от 1402 года в Теренцано, табл. 152; триптих в Сан Леонардо ин Арчетри). Одна из лучших его работ — Мадонна в Эрмитаже (табл. 153—155). Однако и в этой вещи ему не удается преодолеть неприятную жесткость трактовки. В своем позднем произведении — в полиптихе от 1408 года с изображением «Коронования Марии» и четырех святых — Лоренцо ди Никколо пытается подражать Монако. Попытка эта кончается неудачей, так как изящная декоративная игра линий была несоместима с пластической трактовкой тяжелых объемных фигур. Эта картина может служить ярким примером того, насколько враждебна была готике джоттовская традиция.

Среди поздних последователей Джотто лишь одному мастеру суждено было подняться над уровнем посредственности. Этим мастером был таинственный Старинна (упом. 1387—1408, ум. до 1413), которым восторгался Вазари и бесспорные работы которого до самого последнего времени не были известны³¹⁴. Только в 1933 году итальянский ученый Прокаччи опубликовал фрагменты его фресок в флорентинской церкви Кармине. Эти фрагменты дали немало нового для восстановления столь спорного творческого облика Старинна. Они ясно показали, что Старинна нельзя отождествлять с «Компаньо д'Аньоло», как это делали

Сирен и Ван Марле, и что он не был художником готизирующего направления, а, наоборот, являлся ярким представителем той «джоттовской» линии в истории флорентинской живописи, которая в первой половине XIV века получила наиболее яркое преломление в творчестве талантливого Мазо.

Имя Старнина впервые фигурирует в 1387 году, в списках гильдии св. Луки. Вазари утверждает, будто бы Старнина бежал в 1378 году, после восстания чомпи, в Испанию, спасаясь от террора. Но это свидетельство Вазари опровергается как вышеупомянутой датой, так и тем фактом, что имя Старнина встречается в испанских документах лишь между 1398 и 1401 годами. В 1404 году Старнина находился во Флоренции, где им были исполнены фрески в Кармине, приписываемые ему как Вазари, так и Рика и Бальдинуччи. Его имя в последний раз упоминается в 1408 году, к которому Вазари относил смерть художника.

Фрагменты фресок в капелле Иеронима в Кармине (остатки фигур Бенедикта, Бернардина, Антония, Репараты и других святых) обрисовывают Старнина как недюжинное дарование. Тяжелые, массивные формы полны монументальности, светлые, чистые краски прекрасно выявляют объем, лица обладают большой выразительностью. Эти фрагменты позволяют выделить среди росписей капеллы Кастеллани в Санта Кроче, приписанных Вазари тому же Старнину, группу близких к ним по стилю фресок. Хотя договор на выполнение росписей капеллы Кастеллани (ок. 1385) был подписан Аньоло Гадди, тем не менее он привлек к этой работе ряд своих учеников. Среди последних мог числиться и Старнина. Не исключена также возможность, что он был приглашен Аньоло со стороны, как молодой, но уже успевший себя зарекомендовать мастер (Вазари считал Старнина учеником Антонио Венециано). Его кисти принадлежат пять сцен из жизни св. Антония (табл. 156). Эти сцены выделяются среди прочих росписей капеллы Кастеллани своей монументальностью и простотой. В тяжелых фигурах есть что-то глыбистое, напоминающее Джотто. Художник оперирует стереометрическими объемами, извлекая из них максимальную выразительность. Он обобщает контуры, он отказывается от мелкого членения плоскостей, от декоративной игры линий. Столь же обобщенно трактует он и пейзаж, выделяющийся на фоне игрушечных ландшафтов поздних джоттесков своей грандиозностью. В эпоху зарождения мощного готического течения Старнина выступает хранителем джоттовской доктрины. Его драматическое дарование внутренне сродни Джотто, чье искусство должно было ему казаться искусством «золотого века».

Вероятно, уже после возвращения из Испании исполнил Старнина ту ныне хранящуюся в Уффици картину, которая может быть с большой долей вероятности ему приписана. Это так называемая «Фиваида» (табл. 157). В пейзаже несколько сказочного типа представлено множество анахоретов, объединенных в небольшие группы. Каждый из них занят своим делом. Фигурки превосходно вписаны в пейзаж, напоминающий своим общим характером ландшафты Амброджо Лоренцетти. Благодаря умелому использованию уступов скалистой местности художник получил возможность развернуть перед зрителем обширную панораму с массой занимательных и забавных эпизодов. Это нанизывание одного эпизода на дру-

гой невольно заставляет вспомнить о картинах Брейгеля, которые «читаются» с неменьшим интересом. Но от Брейгеля Старнина отличает чисто сказочная направленность его рассказа. Хотя его пейзаж и знаменует решительный шаг вперед на путях реалистических исканий (в этом отношении показательно его сравнение с ландшафтами Амброджо Лоренцетти), тем не менее он остается типичным порождением художественной культуры треченто. По своему замыслу он еще настолько ирреален, в его скалах, деревьях и строениях еще так много игрушечного, в нем еще так мало масштабности, его освещение еще настолько абстрактно (характерно полное отсутствие теней!), что для героев Мазаччо здесь не нашлось бы места. Если бы они вступили на его почву, то вся эта бутафорская декорация распалась бы, как карточный домик.

Прокачки, опубликовавший росписи Старнина в Кармине, слишком увлекся своим открытием. Он явно переоценил историческое значение Старнина, поставив его в один ряд с Нанни ди Банко и связав с ним Мариотто ди Нардо, Мазолино, Учелло, Фра Филиппо Липпи и Фра Анжелико. Конечно, такой крупной роли Старнина никогда не играл в истории флорентинской живописи. Тем не менее его искусство может рассматриваться как существенное звено «проторенессансной» цепи. Подобно Мазо, он примкнул к джоттовским традициям, причем примкнул к ним тогда, когда все его современники начали увлекаться готикой. Среди этих готизирующих мастеров и среди упадочных джоттесков он стоит несколько особняком. И если Мазаччо имел полную возможность черпать вдохновение непосредственно из джоттовского искусства, то работы Старнина (у которого обучался, по свидетельству Вазари, учитель Мазаччо — Мазолино) могли его натолкнуть на обращение к этому первоисточнику всей тречентистской живописи, подвергнутому забвению к концу XIV века.

Творчество Аньоло Гадди (ок. 1350—1396), сына Таддео Гадди, вплотную подводит нас к тому интернационально-готическому течению, которое во Флоренции возглавил Лоренцо Монако³¹⁵. Еще тесно связанный с джоттесками, Аньоло тем не менее стремится примкнуть к новому, модному направлению, заполонившему к концу XIV века все флорентинское искусство. И если ему не удалось, подобно Монако, сделаться чисто готическим мастером, то он все же немало способствовал победе готики на флорентинской почве. После Аньоло ни один из джоттесков не мог уже остаться в стороне от готического течения, которое вовлекло в круг своего мощного воздействия буквально всех флорентинских живописцев раннего кваттроченто.

Выходец из старой флорентинской семьи художников, Аньоло Гадди был одним из влиятельнейших мастеров своего времени. Ученик своего отца, он модернизировал изобразительные средства джоттесков, сблизив их с приемами готических художников. Его имя было широко популярно. Помимо Флоренции он работал в Прато (ок. 1385, 1392—1395), выступал подрядчиком крупных живописных начинаний (Вазари порицает его за чрезмерную любовь к деньгам), неоднократно делал рисунки для статуй собора и Лоджии дель Ланци и даже сам раскрашивал статуи. Чутко реагируя на изменение общественных вкусов, он

отказался от монументального, жесткого языка джоттесков, заменив его тем «мягким стилем», который своеобразно совмещал в себе тонкую сказочность с изящной декоративностью.

В своей самой ранней из дошедших до нас работ — в «Мадонне делла Мизерикордия» флорентинской Академии — Аньоло еще тесно примыкает к Таддео Гадди. Но постепенно он отходит от его монументальных традиций: формы делаются более легкими и хрупкими, в лицах и фигурах появляется чисто сьенское изящество, палитра высветляется («Вознесение Марии» в ватиканской Пинакотеке, «Коронавание Марии» в флорентинской Академии). В главном произведении Аньоло — в цикле фресок флорентинской церкви Санта Кроче, иллюстрирующих историю «Животворящего креста», стиль художника достигает полной зрелости. Эти фрески, возникшие около 1330 года, были исполнены Аньоло с помощью учеников. Самому мастеру принадлежат, вероятно, «Нахождение креста» (табл. 158—159), «Бегство Хосроя», «Битва» и «Триумф креста». В легенде о «Животворящем кресте» как бы отразилась вся мировая история, начиная с Адама и кончая борьбой христианства с язычеством. Действующими лицами этой легенды выступают, помимо Адама и Христа, все наиболее яркие фигуры священного писания и истории: Соломон, царица Савская, Константин Великий, Хосрой, Ираклий. Роковое дерево, которое выросло из ветки древа познания добра и зла, посаженной по воле Адама на его могиле, претерпевает в дальнейшем самые неожиданные метаморфозы: то оно служит мостом, то покоится на дне силоамской купели, то на нем распинают Христа, то его раскапывают для царицы Елены, то им воскрешают мертвого, то его воздвигают, как величайшую святыню, в Иерусалиме, то его похищает Хосрой, то Ираклий возвращает его с торжеством Иерусалиму. Сложная символика этой легенды осталась непонятой Аньоло. Он отнесся к ней, как к занимательной сказке. Ровно, без торопливости, наизывает художник один эпизод за другим. Для оживления рассказа он вводит экзотические костюмы, фантастические здания, сказочные пейзажи. Эта забавная «живописная болтовня» призвана развлечь зрителя. В ней все одинаково существенно, в ней главное ничем не отличается от второстепенного. Рядом с грандиозным эпосом Джотто искусство Гадди кажется инфантильным. Но в то же время оно свидетельствует о более светском отношении к религиозной теме, о расширении ее рамок.

Соответственно избранному им сказочному стилю Аньоло сознательно отходит от конструктивности джоттовских форм. Его мягкие, ватные фигуры бескостны. Они не крепко стоят на ногах. Их движения не энергичны, они действуют как бы во сне. Их жизнь протекает в обрамлении ирреальных пейзажей и картонных домиков. Несмотря на ландшафтные фоны и объемные здания, фрески воспринимаются плоско, подобно шпалерам. Отдельные эпизоды самым искусственным и произвольным образом объединяются друг с другом. В них есть что-то отрывочное, случайное, аморфное, что сближает их с сновидениями. Так обычно компоновали свои фрески и картины сьенцы. Однако по сравнению с последними Аньоло кажется лишенным поэтической фантазии. В его неуклюжих фигурах есть непреодолимая тяжесть, их штампованным лицам недостает тонкости, в их скованных

движениях отсутствует ритмичность. Не будучи в силах порвать с упадочными традициями джоттесков, Аньоло не сумел насытить сказку высоким поэтическим содержанием.

Возникшие около 1385 года росписи капеллы Каstellани в Санта Кроче отличаются весьма разностильным характером. Аньоло подвизался здесь скорее как подрядчик, чем как живописец. Его кисти могут быть приписаны лишь две сцены из жизни Иоанна евангелиста, остальные же росписи были выполнены учениками и приглашенными со стороны художниками («Мастер св. Николая», «Мастер Крещения», «Компаньо д'Аньоло» и Старнина)³¹⁶. В написанных самим Аньоло фресках нет ничего нового по сравнению с росписями, иллюстрирующими историю «Животворящего креста», зато в «Распятии» (Уффици, табл. 160), в «Сшествии св. духа» (Музей Бандини в Фьезоле) и в триптихе с изображением Христа и «Благовещения» (собр. Кука в Ричмонде) Аньоло делает дальнейший шаг в направлении решительной готизации форм. В этих картинах, возникших около 1390 года, он уделяет величайшее внимание прихотливой игре складок, пронизанных чисто готическим ритмом. Фигуры стали более хрупкими, лица — более нежными, краски — еще более светлыми. Здесь Аньоло уже вплотную подходит к стилю Лоренцо Монако и представителей интернациональной готики. Как верно отмечает Сальвини, его «Распятие» обнаруживает большое сходство с произведениями каталонских живописцев, возможно, даже повлиявших на флорентинского мастера³¹⁷.

Между 1392 и 1396 годами Аньоло работал в соборе Прато, где совместно с многочисленными учениками он разукрасил Капеллу делла Чинтола фресками с изображением сцен из жизни Марии (самому Аньоло принадлежат лишь «Благовещение», «Смерть и вознесение Марии» и полуфигура Христа). В этой работе ясно видно, как старые флорентинские традиции вновь начинают играть ведущую роль. Сделавшиеся массивными фигуры приобрели большую пластичность, композиции упростились, колорит стал более строгим и сдержанным. По-видимому, станковые картины начала 90-х годов знаменовали взлет таланта Аньоло, поставившего себе задачей максимально приблизиться к художникам готического направления. Но поскольку он никогда не решался радикально порвать с языком джоттесков, последний продолжал оставаться основой его стиля, препятствовавшей ему органически усвоить готику. И в его самых поздних работах (алтарный образ в флорентинской церкви Сан Миньято и «Распятие» в Лувре) можно отметить нарастание архаических тенденций, сближающих его с такими упадочными художниками, как Никколо ди Пьетро Джерини и Спинелло Аретино.

В отличие от Монако, Аньоло Гадди никогда не смог целиком скинуть с себя путы «джоттизма». Это помешало ему стать чисто готическим мастером. Он унаследовал слишком много из реквизита академических форм и формул поздних джоттесков, чтобы сделаться «поэтом линии». И все же его тяга к готике была настолько сильной, его увлечение сказочным, «мягким» стилем настолько искренним, что ему удалось несколько оторваться от группы схематичных джоттесков. В его лучших произведениях звучит необычная для флорентинского искусства идиллическая нота. Он стремится уйти в воображаемый, сказочно прекрасный мир, в котором

отдельные эпизоды чередуются с не менее иррациональной беспорядочностью, чем в «*Quadriregio*» Фреци ³¹⁸. Порою его работы овеяны теми же пасторальными настроениями, какие были воплощены с чарующей свежестью Саккетти в его знаменитой канцоне «*O vaghe montanine pastorelle*» ³¹⁹. Несчастьем Аньоло Гадди была недостаточно богатая поэтическая фантазия. Возможно, что если бы он ею обладал, Флоренция имела бы своего Сассетта.

Самый крупный флорентинский мастер конца XIV века — Лоренцо Монако (табл. 161—164). Его творчество знаменует победу и в флорентинской живописи того позднеготического течения, которое было остроумно названо французским ученым Куражо «интернациональным стилем» ³²⁰. Действительно, этот стиль господствовал к началу XV века во всей Европе. Главными его рассадниками были Франция, Нидерланды, Германия, Северная Италия (в первую очередь Ломбардия). Его характеризует нарастание светских тенденций, интерес к жанрово трактованным деталям и к сценам повседневной жизни высшего рыцарского общества, острая наблюдательность в передаче интерьеров, зданий, пейзажей, фигур, лиц, костюмов. Но все эти реалистически воспринятые детали неизменно даются в плане самой неистовой готической стилизации. Хрупкие фигуры, обычно изображаемые в модных бургундских костюмах, манерно изгибаются, их одеяния образуют витиеватые складки, на их лицах лежит печать преувеличенной одухотворенности, в их позах есть всегда что-то искусственное и нарочитое. Объем формы растворяется в изящной игре линий, более всего привлекающей внимание художников, декоративные моменты получают явное преобладание над познавательными. И как ни реалистично трактуются отдельные детали, образ в целом сохраняет свою старую потустороннюю направленность. В этом стиле работали и во Франции (Боневё, Жакмар д'Эден, Жак Кон, Мельхиор Брудерлам), и в Нидерландах (братья Лимбург), и в Германии (Мастер Бертрам, Конрад ван Зёст), и в Испании (Борасса, братья Серра), и в Ломбардии (Джованнино де Грасси, Микелино да Безоццо), и в Вероне (Стефано да Верона). Творчество всех этих мастеров имеет свой ярко выраженный национальный отпечаток, но у всех них есть и нечто общее — они все говорят на одном языке, на языке поздней готики, пользовавшемся колоссальной популярностью в феодальной Европе зрелого XIV — раннего XV века.

Последней примкнула к этому интернациональному движению буржуазная Флоренция. Джоттовская традиция долго противостояла ему, искусственно задерживая просачивание готических форм в флорентинскую живопись. Но с 90-х годов и она была не в силах помешать победе готики. Консервативно настроенное бюргерство, напуганное восстанием чомпи, усиленно тянулось за дворянством, и ему хотелось приобщиться к тому, что в тогдашней Европе было последним словом искусства. Оживленные торговые и культурные связи Флоренции с Францией, Испанией, Германией только содействовали этому процессу широчайшего внедрения готики. С конца XIV века флорентинская живопись начинает выдвигать ряд мастеров, чье творчество представляет ближайшую аналогию к творчеству таких скульпторов, как Джованни д'Амброджо и Ламберти. Их произведения подчас носят

настолько готический характер, что их можно легко принять за работы северных мастеров. И среди этих художников, пожалуй, самым готическим по духу был Лоренцо Монако (1370/1—1425?), влияния которого не избег ни один флорентинский живописец раннего кваттроцента.

Лоренцо Монако ³²¹ был уроженцем Сьены, где он должен был получить первые и наиболее сильные художественные впечатления. Вероятно, более всего его привлекали работы Симоне Мартини, особенно близкие ему по духу, и Пьетро Лоренцетти. В каком возрасте перебрался Лоренцо во Флоренцию, — точно неизвестно. В 1391 году он уже числится монахом камальдулийского монастыря Санта Мариа дельи Анжели, являвшегося крупным центром по изготовлению иллюстрированных рукописей, в богатой орнаментике которых дают о себе знать сильные влияния французских *dioleries*. Лоренцо мог начать свою художественную деятельность миниатюристом (известны две украшенные им фигурными инициалами рукописи, относящиеся к 1394 и 1395 годам). Но гораздо вероятнее, что он сначала подвизался как живописец и уже позднее стал заниматься миниатюрой.

Самые ранние вещи Лоренцо Монако, исполненные еще на протяжении 90-х годов («Рождество Христово» в Музее в Берлине, «Мучение св. Петра» в Галерее в Балтиморе, «Мучение св. Павла» в Музее истории искусства в Принстоне, Мадонны в собрании Бернсона в Сеттиньяно, в собрании Ланца в Амстердаме, в Музее Фитцуильям в Кембридже, «Моление о чаше» в флорентинской Академии), свидетельствуют о том, что его творчество было основано на чисто флорентинских традициях. В этих тяжеловатых вещах чувствуются отголоски стиля современных ему флорентинских живописцев (Спинелло Аретино, Якопо ди Чьоне, Никколо ди Пьетро Джерини) и, в первую очередь, Аньоло Гадди, который был, по-видимому, учителем Лоренцо. В следующей группе картин («Мадонна с ангелами и святыми» от 1402 или 1403 года в берлинском Музее, «Мадонна» в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, прелестный маленький триптих в сьенской Академии, «Мадонна» в Метрополитенском музее в Нью-Йорке, «Благовещение» в собрании Стокле в Брюсселе, триптих от 1404 года в Эмполи, «Мадонна» от 1405 года в собрании Бернсона в Сеттиньяно) наблюдается отход Лоренцо от флорентинских «джоттистских» традиций и усиление сьенских черт. Формы делаются более легкими и изящными, складки одеяний приобретают линейный характер, подчиняясь чисто готическому ритму. При соприкосновении с землей они образуют прихотливые извивы, напоминающие каллиграфические завитки (особенно типичный пример — триптих из Эмполи от 1404 года). С годами линия начинает играть все большую и большую роль в искусстве Лоренцо Монако. Он увлекается ею с неменьшей искренностью, чем Симоне Мартини, он пронизывает ее нервным готическим ритмом. Линия становится в его руках совершенным инструментом для передачи тончайших эмоций. Он сознательно оплошадает при ее помощи форму, он ставит себе задачей воплотить живописными средствами ирреальный сказочный мир и дает волю своей богатой поэтической фантазии. Было бы наивно объяснять этот новый стиль Лоренцо Монако воздействием на его живопись каллиграфической техники миниатюры. Вполне возможно,

что последняя способствовала органическому усвоению готической линейности. Но перелом в творчестве Монако обусловлен, несомненно, более глубокими причинами. И их следует искать в той общеевропейской конъюнктуре, которая не могла не получить своих отголосков даже в столь «антиготической» живописи, каковою являлась живопись Флоренции.

Интернациональная готика победила уже в 80-х годах в флорентинской пластике. В начале XV века тон задавали Ламберти и Гиберти. Их уточненное линейное искусство, находившееся на «уровне века», должно было рано или поздно привлечь к себе внимание живописцев, особенно тех, которые стремились сбросить с себя путы «джоттизма» и примкнуть к модному готическому течению. Таким художником и был Лоренцо Монако. Живя в монастыре, окруженный монахами, склонный по своему мечтательному характеру к мистицизму, он реагировал, естественно, особенно чутко на готическое искусство, импонировавшее ему своим изяществом и одухотворенностью. Он первым перенес достижения флорентинской готической пластики в живопись. И он же первым приобщил флорентинскую живопись к интернационально-готическому движению. Есть все основания думать, что внешним толчком явилось для него изучение образцов парижского и джонского мастерства, иначе трудно объяснить те точки соприкосновения, которые существуют между его работами и произведениями французских художников.

Особую близость к французским образцам обнаруживают датированные 1408 годом две евангельские сцены («Моление о чаше» и «Три Марии у гроба»), украшающие наружные стороны крыльев триптиха (Лувр). Композиции отличаются чисто готическим, подчеркнуто вытянутым характером. Они разворачиваются не в глубину, а в высоту. Бесплотные, утопающие в одеяниях фигуры лишены пространственной среды, поскольку пейзаж трактуется совершенно плоско. Устремляющиеся ввысь скалы усиливают выразительность высоко воздетых рук Христа, представленного в экстатической позе. Элегантные, склонившиеся над пустой гробницей фигурки трех Марий невольно вызывают в памяти образы Брудерлама. Не менее готичен Лоренцо Монако и в возникшем около этого же времени полиптихе флорентинской Академии (табл. 161). Изображенное здесь «Благовещение», фланкированное фигурами четырех святых, явно навеяно знаменитой картиной Симоне Мартини (ср. табл. 102)³²². Но Мария и ангел Симоне кажутся «классическими» по сравнению с фигурами Лоренцо Монако. В складках их одеяний есть нечто манерное и утрированное. Формы растворяются в потоке струящихся линий. Эти линии образуют то плавные параболы, то кокетливые завитки, то мягкие извивы. Мастер настолько увлекается ими, что они приобретают в его глазах самодовлеющий характер. От джоттовской пластичности здесь не остается и следа. По-новому воспринимает Монако также цвет. Чтобы найти аналогию этим замечательным по изысканности краскам, надо обратиться к сьенской живописи. Одеяние ангела — красно-фиолетовое, платье Марии — серо-фиолетовое, ее плащ — голубой, прикрывающая трон драпировка — розовато-красная с золотыми узорами, одеяние Катерины — оливково-зеленое, ее плащ — аметистово-красный, ряссы Антония и Франциска — серые, костюм Прокла — голубой, его

плащ — огненно-красный. Только съенцы могли научить Монако так тонко чувствовать цвет. И на съенское искусство, как на главный источник вдохновения художника, указывает также его полиптих в Уффици, исполненный между 1406 и 1410 годами для бенедиктинского монастыря Монте Оливето. Ниспадающие мягкими складками одеяния кажутся как бы списанными с ассирийских фресок Симоне, а нежные краски (прекрасные сочетания голубых, бледно-фиолетовых, жемчужно-серых, бледно-желтых, теплых зеленых и красных тонов с золотом) заставляют вспомнить о съенской палитре, знаменующей высшую точку в развитии тречентистского колоризма.

Наиболее монументальное произведение Лоренцо Монако — большой алтарный образ с изображением «Коронования Марии» в Уффици (табл. 162). Этот образ, законченный в 1413 году, был выполнен для главного алтаря Санта Мария дельи Анжели³²³. Художник приложил здесь все старания, чтобы создать достойную камальдулийского монастыря вещь. Действительно, ему удалось развернуть перед зрителем ослепительную картину великого торжества. Богатая готическая рама, с пинаклями, балдахинчиками и квадрифолиями, хорошо увязана с композицией, распадающейся на три звена. Композиция лишена пространственности. Фигуры как бы парят в воздухе, виднеющиеся под их ногами сферы трактованы совершенно плоско, в силу чего они не создают для фигур пространственной базы. Изображенные в центре ангелы стоят на облачках, положение которых по отношению к сферам остается совершенно невыясненным. Зритель воспринимает этот алтарный образ как плоский «живописный ковер», поражающий исключительным богатством своих цветовых сочетаний и ритмичностью своих линий. И если здесь можно отметить тенденцию к успокоению линий, утративших резкую порывистость и ставших более мягкими, то это следует объяснять не только умиротворяющим влиянием искусства Гиберти, но и сознательным стремлением мастера к большей репрезентативности.

Пожалуй, наиболее полно Лоренцо Монако выразил себя в картинах небольшого размера — в пределлах и в маленьких иконах. Здесь его поэтическое дарование ничем не было связано, и ему не приходилось считаться с требованиями нарочитой церковной пышности. Мастер мог изображать фигуры в окружении сказочных пейзажей, мог обогащать традиционную фабулу неожиданно новыми деталями, мог прибегать к смелым световым эффектам, мог целиком отдаться своей страсти к сложной и прихотливой игре линиями. Такие вещи, как пределлы алтаря в Уффици («Поклонение волхвов» и сцены из жизни св. Бенедикта), «Бегство в Египет» в Альтенбурге (табл. 163), «Св. Иероним» и «Св. Франциск» в собрании Ланца в Амстердаме, «Мадонна» в Музее Торвальдсена в Копенгагене, «Рождество Христово» и сцены из жизни св. Онуфрия и Николая Барийского в флорентинской Академии, «Триумф Смерти» в Санта Кроче, наконец, пределлы алтаря в капелле Бартолини в церкви Санта Тринита во Флоренции, являются маленькими шедеврами, подкупающими глубокой поэтичностью замысла. Никогда более Лоренцо Монако не достигал столь большой ритмичности линий. Его изящные фигурки легко скользят вдоль плоскости, складки их одеяний образуют

тонкие каллиграфические завитки, романтические скалистые пейзажи напоминают своей фантастичностью ландшафты Сассетта и Джованни ди Паоло. Различные эпизоды чередуются с редкой непринужденностью, сменяя друг друга совершенно неожиданно, как в сказке. Мастер любит передавать ночное освещение. Но его серебристый лунный свет не менее абстрактен, чем те формы, которые он освещает. Он не выявляет их объем, а лишь скользит по поверхности, выполняя чисто декоративную функцию — функцию объединения цветowych пятен и линейных узоров на плоскости. Тем самым он в корне отличается от света Мазаччо, утверждающего трехмерность формы и ее весомость.

Быть может, нигде так ярко не выступает своеобразие стиля Лоренцо Монако, как в двух его рисунках, хранящихся в берлинском Кабинете гравюр. Исполненные красками на пергаменте, эти рисунки должны были возникнуть около 1420 года. На одном представлена «Встреча Марии с Елизаветой», на другом — «Путешествие трех царей» (табл. 164). Последнее изображение могло бы превосходно иллюстрировать романтическую балладу, настолько оно романтично по замыслу. Цари устремляются ввысь, по горным кручам, руководимые чудесной звездой. На вершинах скал громоздятся фантастические замки, горный массив омывает море, воды которого бороздят корабли. Невольно кажется, что в таком диком пейзаже человек не в силах проложить себе путь. И все же цари преодолевают все препятствия. Их одушевляет вера, и им не страшны ни буря, ни ветер, ни зной, ни стужа. Эти образы художник переложил на язык самой неистовой линейной стилизации. Плащи царей напоминают каллиграфические завитки готического орнамента, острые скалы — «горки» поздневизантийских икон. И, вероятно, при взгляде именно на этот рисунок напал Берисон³²⁴ на мысль, что Лоренцо Монако был знаком с фресками Мистры, прориси с которых ему мог привезти какой-либо досуужий странствующий монах.

Столь же утрированная линейная стилизация положена художником в основу уффициевского «Поклонения волхвов», исполненного около 1420 года. Здесь прозрачные, непомерно вытянутые фигуры утратили уже минимальную пластичность, превратившись в какие-то тени, очерченные легкими и тонкими, как паутина, линиями. Особенно характерна линейная стилизация скал, выступы которых уподобляются языкам пламени. Этот каллиграфический стиль, доведший динамическую линейность готики до предельного напряжения, уже несет в себе зерно внутреннего разложения. В эпоху Брунеллески, Донателло и Мазаччо нельзя было продолжать работать в этой манере, которая должна была, в конце концов, завести в тупик. По-видимому, это понял и сам художник, потому что в своих самых поздних произведениях (фрески с изображением сцен из жизни Марии и алтарный образ «Благовещения» в капелле Бартолини в Сапта Тринита), возникших около 1425 года, он дает более пластическую трактовку фигур, более разнообразные мотивы движения и более глубокие пространственные построения. Тем самым он как бы откликается на те новшества, которыми обогатили искусство пионеры Возрождения. Но и здесь он не отказывается от столь им излюбленной орнаментальной игры линий, насыщенных чисто готическим ритмом.

Искусство Лоренцо Монако, проникнутое глубокой религиозностью, тесно связано с мистическими движениями конца XIV века. Оно должно было нравиться блаженному Джованни Доминичи своим лиризмом, своей мягкостью, своей тонкой



Рис. 16. Лоренцо Монако. Группа коленопреклоненных святых. Рисунок пером. Уффици.

одухотворенностью. В нем есть много такого, что роднит его с современными ему «*laudi*» (молитвенные песнопения). Оно, вероятно, пользовалось большим успехом у «белых», чьи идеалы не могли не быть близки идеалам камальдулийского монаха, для которого ренессансный реализм был не только непримлем, но и глубоко враждебен. Всю свою жизнь Монако страстно тянулся к готическому

искусству, подкупавшему его своей изысканностью и своим утонченным спиритуализмом. Но, в отличие от северных мастеров и Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако никогда не ставил себе задачей приблизить искусство к жизни, насытить композиции жанровыми деталями, заимствованными из повседневной действительности. Его живопись представляет один из самых отвлеченных вариантов позднеготического стиля. Отправляясь от последнего, Монако перенес на флорентинскую почву сьенские идеалы. Он противопоставил сухому и вялому искусству упадочных джоттесков богатый мир художественных образов, отличающихся исключительным изяществом. Он возвел готическую линию в культ, сумев извлечь из нее такие разнообразные и богатые эффекты, о которых никто не смел и помыслить до него во Флоренции (рис. 16) ³²⁵. Он растворил в головоломной игре этих линий и фигуры, и пейзаж, и здания. Он сделал линию тончайшим инструментом для выражения своих чисто личных религиозных переживаний. Его абстрактное искусство явилось антиподом джоттовской пластичности и джоттовской телесности. Если бы его соперником выступал сам Джотто, Монако, возможно, не смог бы ему противостоять. Но в окружении упадочных джоттесков позднего XIV — раннего XV века Монако отпраздновал величайшие триумфы. Он оказал сильное воздействие на всех своих современников, включая Фра Анжелико, Фра Филиппо Липпи и позднего Учелло. Отголоски его стиля докатились до Боттичелли. К нему жадно тянулись все те, кто упорно не хотел переходить на новые ренессансные позиции, либо те, кто, перейдя на них, продолжал колебаться, с любовью и сожалением оглядываясь на прошлое. И именно потому, что Монако был талантливым художником, с богатой фантазией и ярко выраженной индивидуальностью, влияние его было особенно губительным, поскольку оно искусственно задержало рост многих способных живописцев.

К возглавляемому Монако готическому течению примкнуло во Флоренции большинство мастеров. Можно без преувеличения утверждать, что готика была господствующим стилем в флорентинской живописи на протяжении почти всей первой половины кваттроцента. Проникнув в живопись позднее, чем в пластику, готика удержалась в ней гораздо дольше. Недаром Бернхард Бернсон ³²⁶ написал следующие знаменательные слова: «Если бы мы смогли перенестись во Флоренцию середины XV века, то мы, вероятно, пришли бы к выводу, что готический стиль был излюбленным стилем. Исключение составляли лишь немногие революционно настроенные художники, замкнувшиеся в своих мастерских, и горсточка посещавших их гуманистов и меценатов. Зажиточный горожанин, питавшийся жирными каплунами, продолжал заказывать картины представителям старых добрых традиций». Действительно, готика держалась необычайно стойко в флорентинской живописи, и понадобился гений Мазаччо, чтобы оказались решительно поколебленными ее позиции. Но и после смерти этого замечательного живописца во Флоренции усиленно подвизались архаизаторы, предпочитавшие старый строй форм новому, ренессансному.

Среди последователей и подражателей Лоренцо Монако ни одному не удалось превзойти его. Все они являются типичными «маленькими мастерами», как пра-

вило, намного уступающими современным им французским и нидерландским художникам. На их картинах, которыми они буквально наводняли Флоренцию и ее окрестности, почти неизменно лежит печать ремесленничества. Ремесленником



Рис. 17. Парри Спинелли. наброски к фигуре Мадонны. Рисунок пером. Уффици.

был бездарный Франческо д'Антонио ди Бартоломео (1393 — упом. до 1433) — бледная тень Монако ³²⁷. Много ремесленного также в работах Росселло ди Якопо Франки (ок. 1376—1456) ³²⁸ и Джованни дель Поинте (1385—1437) ³²⁹. Франки специализировался на стандартных изображениях милостивых Мадонн, в которых он воплощал идеал женской красоты того времени, приспособленный к более простоватым бюргерским вкусам, но обычно подвергнутый изящной готической

стилизации (табл. 165). Джованни даль Понте поставлял в изобилии флорентинской знати кассони, черпавшие темы из схоластической науки. Его поверхностное, не лишенное темперамента искусство глубоко эклектично. В нем чувствуются отголоски и Спинелло Аретино, и Монако, и Анжелико, и даже Мазаччо. Джованни даль Понте никогда не смог органически усвоить основы ренессансного реализма. Его бескостные фигуры утопают в одеяниях, распадающихся на чисто готические складки, причем они настолько не крепко стоят на ногах, что кажутся лишенными минимальной структурности (табл. 166). В значительной мере ремесленником остается и сын Спинелло Аретино — Парри Спинелли (1387—1453)³³⁰, являвшийся одним из самых горячих приверженцев готического стиля (табл. 167). По словам Вазари, Парри был поклонником Бернардина Сьенского. Он отличался нелюбимым характером и был склонен к меланхолии. Пережив на 25 лет Мазаччо, он писал в тихом Ареццо картины и фрески, проникнутые чисто готическим духом. Тот же Вазари утверждает, что для достижения большей «бравуры» Парри безжалостно изгибал фигуры. Этот прием был им, без сомнения, заимствован из французской готической пластики, произведения которой он должен был хорошо знать, доказательством чему служат его превосходные перовые рисунки, хранящиеся в Уффици (рис. 17 и 18). Здесь встречаются столь утрированно вытянутые фигуры, что невольно вспоминается канон Греко, а складки одеяний образуют такие каскады орнаментально закручивающихся линий, аналогии которым можно найти лишь в немецкой скульптуре XV века.

К готическому направлению примыкает и так называемый «Мастер резвого младенца», чье имя до сих пор не удалось установить (Сирен безуспешно пытался его отождествить с Доменико ди Монтепульчиано и с Парри Спинелли)³³¹. «Мастер резвого младенца» работал на протяжении первого, второго, третьего и четвертого десятилетий XV века. Как ни один другой флорентинский живописец, он близок к северным мастерам и к испанцам. В 1415 году он находился в Валенсии, где им был написан «Страшный суд» с портретами короля Фердинанда Арагонского, императора Сигизмунда I и папы Бенедикта XIII (эта картина хранится теперь в мюнхенской Старой Пинакотеке). Его основная деятельность протекала во Флоренции. Выйдя из школы Аньоло Гадди, он испытал позже сильное влияние Лоренцо Монако. Рядом с последним он выступает главным пропагандистом готики на флорентинской почве, которая получает у него более примитивное истолкование. Некоторые из его произведений (как, например, икона «Успения» в собрании Райерсона в Чикаго) обнаруживают замечательные точки соприкосновения с работами вестфальских и нижнесаксонских мастеров. Порою он прибегает к столь же неистойвой линейной стилизации, как и Монако (в этом отношении особенно характерно его кассоне с изображением битвы мавров в Альтенбурге). К концу своего творческого пути он делается все более и более суховатой, академической манере, сближающей его с упадочными джоттесками.

Если все вышеперечисленные мастера были приверженцами готического искусства, которое они усиленно пропагандировали во Флоренции, то другая современная им группа художников не решается столь же радикально порвать с джот-

тистскими традициями. И в XV веке художники продолжают писать в старой тречентистской манере, почитая для себя величайшим грехом отречься от наследия своих отцов. Эти архаизаторы и ретардеры, в изобилии имевшие своих заказчиков,



Рис. 18. П а р р и С п и н е л л и. Набросок к аллегорической фигуре. Рисунок пером. Уффици.

сознательно закрывали глаза на то, что делалось в окружении Мазаччо. Они не проявляли ни малейшего интереса к его реформе, хотя и были его современниками. Они жили прошлым, и если они решались что-либо заимствовать со стороны, то только от готизирующих мастеров, но ни в коем случае не от ренессансных реали-

стов. Среди этих «верных рыцарей» треченто, чья деятельность почти целиком падает на XV век, следует назвать «Мастера Мадонны Штрауса»³³² и «Псевдо Амброджо Бальдесе» (раб. в 20—50-х годах)³³³, примыкающих к традициям Аньоло Гадди, Мариотто ди Нардо (упом. 1394 до 1431)³³⁴, упорно не желавшего свернуть с того пути, по которому шли отец и сын Джерини, вездесущего безличного Биччи ди Лоренцо (1373—1452)³³⁵, с легким сердцем обкрадывавшего и Лоренцо Монако, и Джентиле да Фабриано, и Фра Анжелико, что, впрочем, не мешало ему получать заказы со всех сторон. К этой же группе художников примыкают также многочисленные мастера кассони³³⁶. Хотя они черпают темы для своих изображений из античной мифологии и истории, тем не менее они их трактуют еще в чисто тречентистском духе. Все эти Парисы, Дианы, Актеоны, Тарквинии, Лукреции воспринимаются ими в полуготическом-полутречентистском обрамлении, и они не в силах насытить эти образы новым реалистическим содержанием.

О том, насколько сильны были в флорентинской живописи первой половины XV века консервативные течения, наглядно свидетельствует успех у флорентинцев Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427) и Арканжело ди Кола да Камерино (упом. 1416—1429)³³⁷. Оба эти умбрийских художника были типичными представителями интернационального готического стиля. Правда, в их работах последний уже претерпевает ряд существенных видоизменений, благодаря которым намечаются известные точки сближения между позднеготическим и ренессансным искусством, но по сравнению с Мазаччо они все же выступают носителями старых идей. И вот Джентиле, живший во Флоренции между 1421 и 1423 годами, получает от богача Палла Строцци заказ на большой алтарный образ («Поклонение волхвов»), имевший громадный успех у местных художников, а Арканжело ди Кола да Камерино пишет в 1421—1422 годах алтарную икону для другого крупного патриция — Иларионе Барди. Известно, что Палла Строцци был другом и покровителем гуманистов. Он пригласил на собственный счет грека Хризолора, он покупал драгоценные манускрипты, он собирался построить библиотеку в Санта Тринитá. И когда перед ним встал вопрос о том, кому заказать алтарный образ для своей именной капеллы, — молодому ли Мазаччо, выработывавшему в эти годы новую реалистическую доктрину, или прославленному гастролеру Джентиле, воспевавшему в своих картинах поэзию уходящего рыцарского быта, то он обратился к умбрийскому мастеру. Такова была сила старых, косных традиций. Слишком большим очарованием обладала рыцарская культура в глазах флорентинского патриция, чтобы он мог так легко променять ее призрачный блеск на скупые и суровые образы Мазаччо.

Искусство Джентиле и Кола да Камерино вовлекло в круг своего воздействия множество флорентинских живописцев. С отголосками стиля Джентиле мы встречаемся и у Франческо д'Антонио, и у Росселло ди Якопо Франки, и у Биччи ди Лоренцо, и у Мазолино, и у Фра Анжелико. Арканжело ди Кола да Камерино нашел в лице так называемого «Мастера Распятия Григгса»³³⁸, работавшего на протяжении второго, третьего и четвертого десятилетий XV века, верного последователя. Эта популярность умбрийских живописцев убедительно свидетельствует о

том, насколько трудно было пробивать дорогу ренессансным новаторам. В консервативном окружении Альбицци они не находили себе понимания. Флорентинская «партия порядка» ревниво оберегала старину. И подобно тому, как радикальным воззрениям гуманистов она противопоставляла авторитет Данте, так, вероятно, в пик приверженцам нового реалистического искусства, она выдвигала авторитет Джотто и его последователей, которые воспринимались как хранители «старых добрых традиций». В этом разрезе имеет особый интерес свидетельство Джованни ди Бальдо деи Тамбени о том, что Райнальдо Альбицци относился враждебно к «языческой» науке, вредившей, по его мнению, католической вере³³⁹. На фоне таких настроений господствующего класса становится понятной необычайная живучесть в флорентинском искусстве XV века тречентистских и готических течений, на несколько десятилетий переживших ренессансную реформу.

Как следует расценивать позднеготическое искусство Флоренции? Сыграло ли оно положительную роль или, наоборот, задержало развитие ренессансного реализма? В связи с этой проблемой среди двух итальянских исследователей возникла полемика. В то время как Колетти³⁴⁰ считает, что интернационально-готический стиль был «возвратом к абстрактным средневековым тенденциям, представляя из себя одно из обычных отступлений человеческого духа на старые позиции», Сальвини³⁴¹ рассматривает его как чрезвычайно передовое явление: «Для поздней готики особенно типична фантастичность замысла. Подобно любому другому стилю, поздняя готика получает различное преломление у разных творческих индивидуальностей: у Лоренцо Монако и Сассетта она проникается религиозным пафосом, у Пизанелло она приобретает аристократический отпечаток и налет чисто парижской элегантности, отражающий рыцарский дух, у Джентиле она исполнена придворного блеска, в Марках у братьев Сансеверино она сливается с народными, плебейскими течениями, на севере ей присущ остро выраженный натурализм, но всегда и всюду ее отличает нечто такое, что свойственно сну и сказке. Воспринятая таким образом в рамках тречентистского искусства, поздняя готика должна рассматриваться нами не как регресс, не как «одно из обычных отступлений человеческого духа на старые позиции», а как завоевание более передовых позиций, как переходная стадия от трансцендентного искусства к земному, от средних веков к Ренессансу: ее можно уподобить громадному мосту, соединяющему небо с землей. И хотя некоторые реалистические элементы, уже фигурировавшие в искусстве начала века, как бы растворяются в этой фантастической атмосфере, другие элементы завоевываются и, что еще важнее, духовная сущность данного движения толкает искусство на сближение с миром нового века... Все это может показаться странным, когда вспоминаешь о той радикальной революции, которую понадобилось совершить Донателло и Мазаччо, чтобы вывести искусство из тупика позднеготического маньеризма. Но это не кажется уже столь парадоксальным, когда представляешь себе ход развития в Нидерландах и в Германии, где искусство пришло, через ряд последовательных фаз эволюции, к натурализму Ван Эйков, и где оно выдвинуло таких мастеров, как Лохнер или Мозер, относительно которых трудно сказать, были ли они эпигонами поздней готики или

пионерами Ренессанса». С нашей точки зрения эта формулировка Сальвини нуждается в существенной поправке. Если для Северной Европы позднеготический стиль, развивавшийся в направлении сближения с действительностью, знаменовал начало разложения готики, то для Италии, особенно для Флоренции, он явился тормозом на путях развития нового реалистического искусства. Упадочная джоттистская система была здесь той основой, на которую этот стиль искусственно наслаивался и с которой он не смог органически слиться. Приобщившаяся к позднеготическому стилю Италия начала быстро утрачивать то, чем она владела, когда работали Никколо Пизано, Арнольфо, Каваллини и Джотто. Неистовая готическая стилизация, вылившаяся в форму одностороннего культа линии, отодвинула на долгие годы победу реалистического движения. Но она не только отсрочила эту победу, она ее и намного затруднила. Донателло и Мазаччо, работавшим еще в чисто готическом окружении, понадобились громадные усилия воли и смелая решимость, чтобы ниспровергнуть доктрину Ламберти и Лоренцо Монатко. Эта доктрина пользовалась в их время большим успехом, она имела множество приверженцев, она была окружена ореолом рыцарской романтики в глазах того консервативно настроенного бюргерства, которое давало заказы художникам. Только обратившись к старым проторенессансным традициям и к античности, обрели Донателло и Мазаччо силы для ее ниспровержения. И поэтому на флорентинской почве готика не могла дать и фактически не дала ничего подлинно творческого. Она тянула назад, к прошлому, ее абстрактный дух был враждебен реформе ренессансных новаторов. На севере же Европы, где не существовало мощного проторенессансного движения, позднеготический стиль явился определенным шагом вперед. Он нес в себе зачатки того эмпирического реализма, который перерос в новое качество у братьев Ван Эйков. Лишь учитывая конкретную историческую обстановку, определяющую развитие отдельных национальных школ, можно правильно поставить вопрос о роли и значении поздней готики. И как раз в этом плане все рассуждения Сальвини бьют мимо цели, поскольку они носят не диалектический характер.

В XIV веке живописные школы Сьены и Флоренции были ведущими в Южной и Средней Италии. Они задавали тон и в Умбрии, и в Марках, и в Пизе, и в Пистойе, и в Неаполе, художественная продукция которых отличается глубоко провинциальным характером.

В Перудже подвизался последователь Дуччо — Мео да Сьена (упом. 1319—1333)³⁴², создавший здесь большую школу (вероятно, его учеником был работавший в Губбио Гвидуччо Пальмеруччи³⁴³, чье имя фигурирует в документах между 1315 и 1349 годами). Если Пальмеруччи подражал братьям Лоренцетти, то более поздние умбрийские живописцы — Кола Петруччоли (упом. с 1372, ум. 1401)³⁴⁴, Франческо ди Антонио ди Чекко да Орвьето (упом. 1370—1378)³⁴⁵, Андреа ди Джованни (1378—1417)³⁴⁶ — отправляются от «маленьких сьенцев» типа Феи и Бартоло ди Фреди, изящное искусство которых обладало в их глазах большой привлекательностью. Но их произведения, рядом с утонченными работами сьенцев, выглядят несколько простоватыми и примитивными. Много оригинальнее подвиги

завишиеся в Марках Аллегретто Нуци (упом. с 1346, ум. 1373) и его ученик Франческуччо ди Чекко Гисси (раб. 1359 — 1395)³⁴⁷. Крайне характерно, что Нуци, в чьих ранних вещах можно отметить точки соприкосновения со школой Римини, примкнул к самому «сьенскому» среди флорентинских живописцев — к Бернардо Дадди. Когда он позднее стал увлекаться работами Орканьи и Якопо ди Чьоне, то мужественный пластический язык флорентинцев незаметно утратил у него все свои типические признаки. Оплощая фигуру и всячески акцентируя силуэт, Нуци уделял главное свое внимание орнаменту, которым он в изобилии украшал золотые фоны, драпировки тронов и одеяния своих святых [Мадонны в берлинском Музее, в Пинакотеке Фабриано, в собрании Джонсона в Филадельфии, в Пинакотеке Урбино (1372), триптихи в Ватикане (1365), и в Галерее Мачерата (1369), и мн. др.]. Еще сильнее эти черты выступают в работах Гисси, специализировавшегося на изображениях Марии, кормящей грудью младенца (Сан Сальваторе, Монтеджорджо, 1374; Сант Агостино, Асколи Пичено; ватиканская Пинакотека). В задумчивых Мадоннах Гисси, обычно сидящих на низких подушках и окруженных ореолом из золотых лучей, наиболее полное выражение получили мистические идеалы умбрийцев, относившихся крайне сдержанно к реалистическим исканиям флорентинских художников. Подобно Сьене, Умбрия и в XV веке являлась оплотом средневековых традиций, примкнув одной из последних к ренессансному движению.

Если Пиза была в XIV веке крупнейшей школой скульптуры, то в области живописи она не выдвинула ничего примечательного. Ее живописцы тяготели к Флоренции, Болонье и особенно к Сьене. В Пизе работали Симоне Мартини, Липпо Мемми, Лука ди Томмэ, Таддео ди Бартоло, Мартино ди Бартоломео, чьи картины произвели сильное впечатление на местных мастеров. Среди этих пизанских живописцев самым крупным был Франческо Траини (упом. 1321—1344)³⁴⁸. До недавнего прошлого ему обычно приписывалось два произведения — полиптих св. Доминика и «Триумф Фомы Аквинского». Но Мис убедительно доказал, что это работа двух различных художников. После же того, как Пакканьини установил позднейшее происхождение подписи Траини и даты на полиптихе, вся «проблема Траини» бесконечно усложнилась и для ее научного решения необходимы дальнейшие углубленные исследования.

По-видимому, кисти Траини принадлежит «Триумф Фомы Аквинского», хранящийся в пизанской церкви Санта Катерина (табл. 168). Эта картина возникла не в 1363 году, как полагал Баччи, а в середине 40-х годов. В ней так много сьенского, что Колетти даже приписал ее, без достаточных оснований, Липпо Мемми. Автор «Триумфа Фомы Аквинского» хорошо знал искусство Симоне Мартини и Амброджо Лоренцетти. Но в соответствии с пожеланиями заказчика, который несомненно принадлежал к ученым доминиканским кругам (Пакканьини склонен его отождествлять с Бартоломео ди Сан Конкордио), он придал композиции подчеркнуто центральный и плоскостный характер, уподобив ее своеобразной геральдической схеме. Фома Аквинский представлен здесь в окружении Христа, апостола Павла, пророка Моисея, четырех евангелистов, а также Платона и Аристо-

теля, держащих в руках раскрытые фолианты. Учение Фомы, вобравшее в себя, согласно замыслу художника, всю мудрость веков (это подчеркнуто идущими от фолиантов к голове Фомы золотыми лучами), в свою очередь служит источником премудрости собравшегося внизу духовенства (к их головам устремляются лучи от лежащих на коленях Фомы книг — творений прославленного доминиканского теолога). Внизу изображен впавший в ничтожество Аверроэс, чье учение рассматривалось католической церковью как ересь. Появление в Пизе такой замысловатой аллегии, напоминающей фреску Андреа Буонайути (табл. 144), легко объясняется активизацией к середине XIV века итальянских аверроистов, особенно многочисленных в университетах Падуи и Болоньи.

Приписываемый Траини еще со времен Вазари полиптих св. Доминика написан другим художником. Это был, по-видимому, пизанский мастер, работавший в 30—50-х годах XIV века. Центральная часть полиптиха, с изображением св. Доминика и полуфигуры Христа, хранится в пизанской Галерее, а боковые части, с изображением восьми сцен из жизни святого и полуфигур четырех пророков, попали в пизанский Семинарий (табл. 169—170). Автор полиптиха выступает как верный последователь Мартини и братьев Лоренцетти, чей новеллистический стиль усваивается им в совершенстве. Все эти как бы сделанные из картона домики, уютные интерьеры, изящные фигурки он перенял от съенцев. Но, подобно позднему Симоне Мартини, Траини заостряет в некоторых сценах драматические акценты («Воскрешение упавшего с лошади племянника кардинала Чеккани», «Воскрешение утонувшего слуги венгерской дамы», «Смерть Доминика»). В этих сценах он дает сильно жестикулирующие фигуры, чьи экспрессивные, угловатые жесты отдаленно напоминают некоторые образы «Триумфа Смерти» в пизанском Кампосанто, нередко приписываемого Траини. Однако это сходство носит обманчивый характер. Автор росписей в Кампосанто гораздо реалистичнее автора полиптиха. Его сильное искусство полно грубоватой экспрессии и особой страстности, ему чужд дух мягкой сказочности, оно связано с болонской школой, в нем много такого, что сближает его с северно-итальянской живописью. Художник же полиптиха является типичным выучеником съенцев, от которых он унаследовал сказочность замысла и несколько игрушечный характер своих композиционных построений.

Пизанская живопись второй половины XIV века развивалась под знаком еще более сильных съенских влияний [Джованни ди Никколо (упом. 1358—1360), Турино Вапни (1349—1438) и др.]³⁴⁹. Наиболее популярным съенским мастером этого периода был Таддео ди Бартоло. Немало пизанцы заимствуют и от флорентинских художников (Андреа Орканьи, Никколо ди Пьетро Джерини). Под перекрестными съенскими, болонскими и флорентинскими влияниями находится также живопись Пистойи, выдвинувшая способного художника в лице Джованни ди Бартоломео Кристиани (упом. 1366—1398), примкнувшего к кругу Орканьи и Аньоло Гадди³⁵⁰.

Съенская живопись пользовалась громадной популярностью и в Неаполе. Хотя здесь работали Каваллини и Джотто, тем не менее они оставили сравнительно

слабый след в неаполитанском искусстве. Неаполь — этот оплот французской готики — гораздо более остро реагировал на творчество Симоне Мартини, призванного в город анжуйской династии королем Робертом. Среди неаполитанских живописцев лишь одно имя привлекает к себе внимание. Это Роберто Одеризи (упом. 1382) ³⁵¹. Единственная подписная работа мастера — «Распятие» в Сан Франческо в Эболи — обрисовывает его как довольно примитивного художника, эклектически объединившего традиции Каваллини с съенскими чертами. На основании этой подписной картины Одеризи могут быть приписаны фрески в неаполитанской церкви Инкороната, среди которых особенно интересны изображения семи таинств. Большую стилистическую близость к неаполитанским росписям обнаруживают «Пьетá» в собрании Гренвиль Уинсроп в Нью-Йорке и «Мадонна с адорантом и ангелами» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. В этих произведениях ясно проступают те архаические черты, которые характерны для всей неаполитанской живописи XIV века и которые наглядно говорят о том, что реформа Джотто для ряда тречентистских школ оказалась преждевременной и не породила должного отклика.

Совершенно своеобразное место в истории итальянской живописи XIV века занимает Римини ³⁵². Эта школа, сравнительно недавно привлекавшая к себе внимание исследователей, служит как бы мостом к искусству Северной Италии. Своими корнями она восходит к римским, до-джоттовским традициям. Ее мастерам Каваллини и его последователи были ближе и понятнее Джотто. Эти мастера не сумели резко порвать с прошлым. Все флорентинские и съенские новшества неизменно приспособлялись ими к старой полуроманской основе. Их примитивное, но полное глубокой искренности искусство подкупает наивной непосредственностью чувств. Им нравится украшать одеяния золотыми линиями, они предпочитают упрощенные, геометрические формы. Они отмечают сложные пространственные построения, их излюбленным композиционным приемом является рядоположение. Они не усматривают ничего предосудительного в том, чтобы членить поверхность иконы на ряд клейм, расположенных в самом произвольном порядке. Они дают фигуры то торжественно застылыми, то преувеличенно экспрессивными, избегая «среднего пути». Из светлых, чистых, прозрачных красок, подчиненных ритму плоскости, они извлекают замечательные декоративные эффекты, позволяющие рассматривать этих мастеров как одних из величайших колористов треченто.

В XIII веке Романья тяготела к Умбрии. С конца XIII столетия художники Римини должны были вплотную соприкоснуться с римским искусством, из которого они почерпнули немало для себя нового. Вполне возможно, что их знакомство с римским искусством произошло впервые в Ассизи, где работало много римских мастеров. Итальянские исследователи, упорно продолжающие приписывать «Цикл Франциска» и близкие к нему по стилю росписи раннему Джотто, произвольно отдают главную роль в процессе формирования школы Римини не римским, а флорентинским влияниям. Сальми даже склоняется к тому, чтобы сделать из столь посредственного мастера, как Пачино ди Бонагвида, чуть ли не

родоначальника школы Римини. В действительности последняя исходит из римских, до-джоттовских традиций. Было бы неверно, вслед за Ван Марле, возводить истоки школы Римини целиком к искусству Каваллини. Эта чрезмерно прямолинейная постановка вопроса лишь скомпрометировала «римскую» теорию и вызвала во многом справедливую критику Сальми. Но в основном данная теория верна, поскольку она противопоставляет тепденциозному панфлорентизму Браха, рассматривавшего художников Римини как простых подражателей Джотто, гораздо более правильную историческую концепцию, подтверждаемую открытиями последних десятилетий.

Первым известным нам мастером школы является миниатюрист Нери да Римини (упом. 1300, 1306, 1308 и 1314). Его миниатюры (подписные и датированные 1300 годом листы в собрании Чини в Монселиче и в одной неизвестной частной коллекции, Антифонарий № 21 от 1314 года в Музео Чивико в Болонье, подписной Антифонарий I в соборе Фаэнцы с разрозненной частью в собрании Ольшки во Флоренции) обнаруживают связь с работами болонской школы и выдают отдаленные римские отголоски, благодаря которым они несколько напоминают произведения ранних флорентинских тречентистов типа «Мастера св. Цецилии» и Пачино ди Бонагвида, черпавших из тех же римских источников. Еще сильнее римские черты проступают в «Мадонне со святыми» кисти Джульяно да Римини (ум. до 1346). Этот алтарный образ, ныне хранящийся в Музее Изабеллы Гарднер в Бостоне, датирован 1307 годом. Витые колонки, украшенный косматической * инкрустацией широкий трон, тип Марии недвусмысленно говорят о том, что Джульяно знал римскую живопись. Но как художник отсталый и провинциальный, он оплощает фигуры, весьма скромно используя светотеневую моделировку. Более передовые решения дает автор алтарного образа от 1308 года в Санта Мария в Чези. Он, несомненно, идет от Каваллини, заимствуя от него объемную трактовку формы. Этот же ранний этап в развитии живописи Римини представлен фрагментами большой монументальной композиции «Страшного суда», украшавшей триумфальную арку церкви Сант Агостино в Римини (ныне эти фрагменты хранятся в Арренго в Римини). Автор фрески (ему же, вероятно, принадлежит частично переписанная в XV веке «Маэста» в хоре) примыкает к Каваллини, искусство которого было ему много доступнее искусства Джотто³⁵³. Он должен был работать не позднее второго десятилетия XIV века. Около 1320 года возникли фрески в капелле Кампаниле той же церкви (сцены из жизни Марии и Христа и фигуры святых). Их архаический стиль также пропитан римскими реминисценциями, к которым, однако, здесь уже настойчиво присоединяются отзвуки джоттовского искусства. Лонги приписывает эти фрески автору «Распятия» в Сан Франческо в Меркателло, датированного 1345 годом и имеющего подпись (Johes pictor). В эту же раннюю группу входят и несколько станковых вещей («Мадонна с ангелами и святыми» в Музео Чивико в Фаэнце, икона с изображением шести сцен из

* Так называется та инкрустация из цветных камней и мозаики, которой широко пользовались мастера, принадлежавшие к семейству Косматов.

Нового Завета в Палаццо Венеция в Риме и др.), наглядно свидетельствующих о том, что художники Римини упорно не желали порывать с римскими традициями и на протяжении второго десятилетия треченто.

Хотя Джотто работал в Римини до 1312 года, тем не менее его деятельность породила здесь широкий отклик лишь со второй четверти XIV века. С особой силой воздействие Джотто дает о себе знать в росписях Франческо да Римини (ум. до 1348), в свое время украшавших рефекторий монастыря Сан Франческо в Болонье и ныне уцелевших лишь во фрагментах, два из которых хранятся в болонской Пинакотеке (сцены из жизни Христа и Франциска). В этих фресках, возникших около 1330 года, Франческо выступает довольно отсталым мастером, во всяком случае сильно уступающим Пьетро да Римини (упом. 1328, 1333) — этой центральной фигуре в живописи Римини второй четверти треченто. Кисти Пьетро принадлежат две подписных работы — фрагмент фрески от 1333 года с изображением св. Франциска в монастыре Сан Франческо в Монтоттоне и «Распятие» в Кьеза деи Морти в Урбании. Обе эти вещи обнаруживают основательное знакомство с искусством Джотто. Но в «Распятии», с его преувеличенной экспрессией, можно отметить и влияние Пьетро Лоренцетти, с патетическим искусством которого Пьетро да Римини соприкоснулся, вероятно, в Ассизи. На основании этих двух подписных работ Пьетро и его ближайшим последователям могут быть еще приписаны великолепные фрески в рефектории Помпозы (1317?), росписи в Сан Пьетро ин Сильвис в Баньякавалло (ок. 1330) и в Санта Кьяра в Равенне (ок. 1340), «Снятие со креста» в собрании Джентили в Витербо, «Рождество Христово» в бывшем собрании Кауфмана в Берлине и «Распятие» в Колледжата в Сант Аркаджело ди Романья. Фрески Помпозы являются ранним произведением Пьетро. В них много такого, что роднит их с памятниками первой четверти XIV века. Спокойные, величавые фигуры полны торжественности, статическим композициям присуща архаическая скованность, в типах лиц есть много «римского». Но в трактовке одеяний, распадающихся на мелкие линейные складочки, уже чувствуется та «манера», которая со временем делается излюбленным стилистическим приемом в живописи Римини. С годами в творчестве Пьетро нарастают экспрессионистические черты. Он изображает сильно изгибающиеся фигуры и искаженные гримасами лица, он не останавливается перед передачей преувеличенных жестов. Его искусство проникается все большей страстностью. От этого этапа в творчестве Пьетро исходит так называемый «Мастер Успения богородицы», принимавший участие в исполнении росписей Санта Мария ин Порто Фуори в Равенне (ок. 1350; эти росписи погибли во время второй мировой войны). С «Мастером Успения богородицы» Бранди правильно сближает ряд станковых картин («Сретение» и «Оплакивание Христа» в берлинском Музее, «Снятие со креста» в ватиканской Пинакотеке, диптих в собрании Ведделя в Гамбурге). Его искусство по чистоте своего эмоционального звучания знаменует одну из высших точек в развитии живописи Римини.

Джованни Баронцио (упом. 1345, ум. до 1362), долгое время являвшийся собирательным именем для автора многочисленных икон и фресок школы Римини,

в действительности никогда не играл той выдающейся роли, которую ему пытались приписывать Сирен, Ван Марле и особенно Берисон. Подписная работа мастера (полиптих от 1345 года в урбинской Национальной галерее) обрисовывает его как эпигона и вульгаризатора, чье сухое искусство представляет своеобразную параллель к искусству Бартоло ди Маэстро Фреди. Оно стоит уже на грани упадка, который быстро наступил в живописи Римини со второй половины XIV века.

С именем Баронцио могут быть связаны росписи в Сан Никколó в Толентино (сцены из Нового Завета), исполненные уже около 1350 года, полиптих в Меркателло, «Коронование Марии» в собрании Херд в Нью-Йорке и «Распятие» в Сан Франческо в Сассоферрато. Для всех этих работ характерны неприятная сухость и огрубение техники. Ближе к середине XIV века возникли также сцены из жизни Иоанна евангелиста, украшающие стены хор в Сант Агостино в Римини. На протяжении второй четверти треченто работало в Римини множество безымянных мастеров, выпускавших сотнями станковые вещи. Среди этих художников одним из самых талантливых был автор прекрасной «Мадонны» в собрании Кан в Нью-Йорке (табл. 171). Его кисти принадлежат прелестные сцены из жизни Иоанна Крестителя в ватиканской Пинакотеке и в собрании Лемана в Нью-Йорке. Если этот художник впитал в себя лучшие традиции школы Римини, то «Мастер Коронования в Урбино», подвизавшийся около 1350 года, доводит до гротеска все характерные черты этой школы, которая все более подпадает под сильные болонские влияния.

Школа Римини, оказавшая воздействие на Эмилию, Болонью и Умбрию, вплотную подводит нас к северно-итальянской живописи. Ее главные центры — Болонья, Модена, Верона, Падуя, Милан — расположены в долине реки По (представителей этих школ Лонги называет «padani»). Несколько в стороне лежит Венеция, художники которой и в XIV веке не порывали связи с Византией. Обычно этим северно-итальянским школам уделяется очень мало места в общих трудах по истории итальянского искусства, поскольку главное внимание исследователей сосредоточивается на культуре Флоренции и Сьены. Между тем Северная Италия жила в XIV веке интенсивной художественной жизнью и выдвинула нескольких превосходных живописцев, гораздо более интересных и значительных, нежели упадочные флорентинские джоттески. Среди этих мастеров самыми крупными были Витале да Болонья, Томазо да Модена и Альтикьеро с Аванцо. У них мы находим настолько оригинальные и смелые реалистические решения, что произведения поздних сьенцев и большинства флорентинцев кажутся нам бледными и вялыми по сравнению с их свежими, полнокровными работами.

Северная Италия тяготела к Германии и Франции. Готические художники находили здесь признание при дворах многочисленных тиранов, бережно охранявших старые рыцарские традиции. Французские и нидерландские миниатюры, изделия из слоновой кости, шпалеры ценились на вес золота, и именно на этих образцах воспитывался вкус придворных мастеров. Нередко общество, группировавшееся вокруг тиранов, приобретало настолько эмансипированный характер, что проявляло живейший интерес к гуманистическим студиям. Покровительствуя

ученым и писателям, оно с одинаковой непосредственностью реагировало и на песни трубадуров, и на грубоватый юмор новелл, и на рассказы об античных героях, стилизованных под изящных рыцарей. В искусстве это общество более всего ценило занимательность фабулы, точность в передаче деталей рыцарского быта и особенно нарядов, утонченную, праздничную красочность. По сравнению с флорентинской и сьенской живописью, с ее ярко выраженными типизирующими тенденциями, северно-итальянская живопись гораздо экспрессивнее. Ее художников привлекает не столько красивое и гармоничное, сколько выразительное. Они не любят ясных, уравновешенных композиций, спокойных ситуаций, обобщенной трактовки. Желание сделать свой рассказ предельно развлекательным толкает их на передачу сложных архитектурных фонов, разнообразных одеяний, характерных лиц. Они умеют запечатлеть индивидуальные черты во всей их конкретной неповторимости (портреты адорантов на северно-итальянских иконах трактованы гораздо индивидуальнее, чем в картинах флорентинцев и сьенцев). Они умеют разукрасить рассказ множеством занимательных подробностей и заинтересовать зрителя свежестью и остротой своих наблюдений. Обычно окружающая человека среда привлекает к себе их внимание в несравненно большей степени, нежели фигуры. Им остается чуждым величественный и лаконичный антропоцентризм Джотто. Импровизаторы и прирожденные рассказчики, они мастерски изображают характерные ситуации. Но их искусству недостает тонкости и глубины, недостает продуманности. Вместо того, чтобы обобщать свои наблюдения, они «растекаются по древу», стремясь изобразить как можно больше и как можно обстоятельнее. Поэтому их эмпирический реализм, при всей его свежести, оказывается лишенным того единого стержня, который смог бы объединить все разрозненные элементы в целостную систему реалистического мышления³⁵⁴.

Как показали новейшие исследования, одним из главных центров северно-итальянской живописи была Болонья, где ранее всего сложились принципы нового стиля³⁵⁵. Уже к началу XIV века болонские мастера создавали работы, полные экспрессии и драматической напряженности («Приготовление к распятию» и «Снятие со креста» из бывшего собрания Мейтлэнд Григгс в Нью-Йорке, «Распятие» в Королевском институте искусств в Ливерпуле)³⁵⁶. При всей грубоватости исполнения этих икон, им присуща какая-то особая выразительность, свойственная лишь произведениям болонских художников. В эпоху дученто Болонья славилась преимущественно своей школой миниатюристов, среди которых выделялись воспетые Данте Одеризи да Губбио (упом. 1268, 1269, 1271, ум. 1299) и Франко да Болонья (кон. XIII — нач. XIV века)³⁵⁷. Однако до сих пор, несмотря на все старания ученых, не удалось найти бесспорных работ этих мастеров, к чьей деятельности восходят, по-видимому, истоки всей болонской живописи треченто.

Болонская миниатюра достигла полного расцвета к середине XIV века, когда начали работать неизвестный нам по имени мастер, условно названный Лонги «Иллюстратором», и Никколо ди Джакомо (раб. 1346—1399), создавший большую школу, из которой вышло множество иллюстрированных манускриптов (особенно распространены были «Decretale»)³⁵⁸. Стиль этих миниатюр характеризуется

той же грубоватой экспрессивностью, как и стиль современных им болонских икон и фресок. Некоторые изображения прямо поражают своим реализмом в передаче сцен повседневной жизни. Фигуры даются в резких движениях, обычно свойственно что-то порывистое и гротескное, лица нередко искажены гримасами, перегруженные композиции лишены ритмичности и гармонической уравновешенности, архитектурные элементы вводятся в таком изобилии, что они заполняют свободное от фигур пространство, светотеневые контрасты предельно акцентированы. При взгляде на эти миниатюры невольно вспоминаются близкие им по духу росписи пизанского Кампосанто, без сомнения, связанные с той же болонской школой. Хотя в процессе формирования стиля болонской миниатюры немалую роль должны были сыграть сьенские влияния, главным носителем которых являлся, вероятно, работавший в Болонье между 1301 и 1312 годами сьенский скульптор, миниатюрист и золотых дел мастер Манно, тем не менее искусству Сьены не суждено было стать определяющим фактором в развитии болонской живописи. Для этого сьенское искусство было слишком аристократичным, болонское же — слишком плебейским. Гвельфская и демократическая Болонья, славившаяся своими крепкими ремесленными объединениями, не могла целиком усвоить утонченную эстетику сьенцев, сколь ни привлекательной казалась последняя болонским мастерам.

Одновременно с миниатюрой в Болонье получает развитие станковая и монументальная живопись. Среди болонских живописцев раннего треченто упоминается некто Монте да Болонья, о котором только известно, что он был смертельно ранен в 1320 году³⁵⁹.

Центральная фигура болонской живописи XIV века — Витале да Болонья (упом. 1330—1359)³⁶⁰. В его оригинальном творчестве своеобразно перекрещиваются влияния местной миниатюры, сьенской живописи, самого сьенского среди флорентинских художников Бернардо Дадди и работавшего в Болонье Франческо да Римини. Уже в своих ранних вещах (четыре сцены из жизни Антония Аббата в болонском Музее Сан Стефано, «Поклонение волхвов» в Национальной галерее в Эдинбурге, «Мадонна» в ватиканской Пинакотеке) Витале создает свой самостоятельный тип, хотя и обнаруживающий отголоски сьенских идеалов, по все же гораздо менее условный и стилизованный, нежели у Симоне Мартини и его последователей. В сценах из жизни Антония Аббата, возникших около 1330 года, бросается в глаза чисто болонская занимательность фабулы и экспрессивность поз и жестов. К 1345 году принадлежит полиптих, некогда находившийся в оратории Сант Аполлония в Меццарата (его центральная часть, с изображением Мадонны и двух реалистически трактованных адорантов, хранится в Галерее Давия Барджеллини в Болонье, а боковые части, с изображением Агнесы, Аполлонии, Антония Аббата с апостолом Иаковом и благословляющего пилигрима епископа, попали в собрание Ланцкоронского в Вене и в собрание Шмита в Париже). Расположенные над фигурами святых ангелы своим изяществом напоминают образы Мартини, зато опустившийся на колени перед епископом пилигрим передан с не меньшей правдивостью, чем пицце из пизанского «Триумфа Смерти». Беспо-

щадный реализм изображения исхудавшего лица пилигрима, с провалившимися щеками и острым, как клюв, носом, предвосхищает искусство Томазо да Модена. Это своеобразное сочетание сьенской мягкости и миловидности с чисто болонской экспрессивностью крайне характерно для Витале да Болонья. В монументальных росписях мастера (фрагменты фресок из Санта Мариа Маддалена — «Мадонна» и «Иоанн евангелист», до 1345; остатки «Тайной вечери» в болонской церкви Сан Франческо, 1340; «Смерть патриарха Бертранда» в соборе Удине, 1349; «Рождество Христово», «Крещение», «Мадонна» в Меццарата, 1350; «Христос во славе среди избранных», «Легенда св. Евстафия» в Санта Мариа да Помпоза, 1351) преобладают более экспрессивные черты, в картинах же (полиптих от 1353 года в болонской церкви Сан Сальваторе, табл. 172; «Распятие» в собрании Тиссена в Лугано; фигуры святых и «Мадонна» в английских частных собраниях) доминирует лирическое начало, навеянное образцами сьенского искусства. Но и в станковых вещах Витале приковывает к себе внимание ярко выраженный реализм деталей, порою настолько остро схваченных, что они совершенно противоречат своим подчеркнuto земным характером той сказочности замысла, которая определяла своеобразие всей сьенской живописи XIV века.

Ученики и последователи Витале развили не столько сьенские, сколько специфически болонские черты его творчества. В их произведениях намечается усиление движения, экспрессии, драматизма, детализации. Таковы работы простоватого, близкого к художникам школы Римини Андреа да Болонья («Страшный суд» на входной стене и сцены из Ветхого и Нового Завета в центральном корабле Санта Мариа да Помпоза, подписной алтарь от 1369 года в Галерее Фермо)³⁶¹; «Мастера павильонов» (алтарь патриарха Бертранда в соборе Удине, около 1355—1360, фресковые циклы в соборах Спиллимберго и Венцоне)³⁶²; подвизавшегося в 1365, 1380 и 1384 годах в Пистойе и, вероятно, посетившего Тоскану Дальмазио (род. 1324)³⁶³; продуктивного и бездарного Симоне деи Крочифисси (упом. 1355—1399)³⁶⁴, буквально наводнявшего болонские церкви своими ремесленными изделиями (табл. 173); Кристофоро ди Джакомо (его подписные картины хранятся в собрании Гверини в Генуе — «Мадонна с адорантами», 1380; в Монтемаджоре — «Св. Христофор», 1395; в феррарской Галерее — «Распятие и оплакивание Христа»³⁶⁵; так называемого «Псевдо Якопо Аванци», которого теперь отождествляют с упоминаемым в болонских документах между 1362 и 1383 годами Якопино деи Бавози³⁶⁶.

Среди этих мастеров самыми оригинальными были Дальмазио и Якопино деи Бавози. Именно их современникам следует приписывать прославленные росписи в пизанском Кампосаито («Воскресение», «Вознесение Христа», «Неверующий Фома», «Триумф Смерти», «Страшный суд», «Анахореты»), возникшие в 50-х годах XIV века (табл. 174—181)³⁶⁷. Кто бы ни были авторы этих фресок, одно несомненно — они вышли из болонской школы (о символике «Триумфа Смерти» см. стр. 81—82). Их грубоватый, но бесконечно выразительный художественный язык обнаруживает большую внутреннюю близость к памятникам болонской миниатюры и монументальной живописи. Ни во Флоренции, ни в Сьене, ни в тяготевшей

к последней Пизе не работали в этой резкой манере, совершенно выпадающей из рамок тосканского искусства. Мастера, расписывавшие стены Кампосанто, занесли в Пизу болонские традиции. Это объясняет множество точек соприкосновения между пизанскими фресками и живописью Римини, под влиянием которой болонская школа находилась в течение всей первой половины XIV века. По драматизму замысла, напряженности движения, остроте характеристик, разнообразию запечатленных в них ситуаций, богатству пейзажных мотивов росписи Кампосанто занимают выдающееся место в истории монументального искусства треченто. В них с необычайной яркостью и силой воплощен панический страх перед смертью того поколения людей, которое пережило страшную чуму 1348 года и на собственном опыте познало все ее ужасы. Вот почему так убедительны эти «брейгелевские» калеки и пищие, молящие смерть о том, чтобы она скорее избавила их от мучений (табл. 176), эти удалившиеся под сень деревьев беспечные дамы и кавалеры, ничего не желающие знать о несчастьях и страданиях мира (табл. 177), эти элегантные всадники и всадницы, уstraшенные видом гниющих трупов (табл. 178), эти отчаянно жестикулирующие грешники, которых ангелы толкают в ад и которые корчатся от мучений в преисподней, подвергаемые всем видам дантевских пыток (табл. 179—180), эти мирные анахореты, даже на лоне природы не могущие избежать искушений дьявола, подстерегающего их на всех углах (табл. 181). Ни одному другому художнику треченто не удалось с такой глубокой искренностью и с таким пафосом передать сложнейший мир чувств человека того времени. И если на первый взгляд росписи Кампосанто отталкивают своей грубоватой экспрессией, то при ближайшем ознакомлении они все более завладевают вниманием зрителя, увлеченного грандиозностью их драматического замысла³⁶⁸.

То, что в пизанских росписях облекается в формы хотя и преувеличенно экспрессивные, но в основе своей художественные, то приобретает в руках Якопино деи Бавози гротескный, порою уже граничащий с карикатурой характер. Почти на всех его работах (росписи в Мещарата, «Мадонна со святыми» в Санта Мариа Маджоре во Флоренции, «Смерть Фрапписка» в ватиканской Галерее, пределлы в соборной Плетт в Ингльвуде, «Распятие», «Коронование Марии» и полиптих в болонской Пинакотеке и др.) лежит печать чего-то вульгарного и утрированного, так что невольно вспоминаются самые «экспрессионистические» образцы немецкой живописи (так, например, «Пьета», увенчивающая болонский полиптих, обнаруживает определенное внутреннее сродство с произведениями Мастера Бертрама). У Якопино деи Бавози не остается и следа от тосканского понимания формы, от тосканской типизации и идеализации. Ему нравится все необычное, остро характерное, идущее вразрез с общепринятым физиономическим канонам. И на этом именно пути он перекликается с немецкими мастерами, чье искусство он мог изучить в Северной Италии, где были весьма популярны резанные из дерева скульптурные группы немецкой работы.

С последней четверти XIV века начинается быстрый упадок болонской школы живописи. Ее мастера либо доводят до манерности заложенные в творчестве Дальмазио и особенно Якопино деи Бавози экспрессионистические принципы (упоми-

наемый между 1390 и 1426 годами Якопо ди Паоло)³⁶⁹, либо начинают усиленно подражать умбрийским и венецианским мастерам, утрачивая постепенно всякую самостоятельность. Подписная и датированная 1372 годом «Мадонна» Андреа да Болонья в Сант-Агостино в Паузула явно навеяна работами Франческуччо Гисси; многим обязан умбрийским мастерам также Липпо Дальмазио де Сканабекки (1352—1410)³⁷⁰; почти целиком растворился в венецианском искусстве Джованни да Болонья (упом. 1359—1389), испытавший на себе сильнейшее влияние работавших в Болонье Лоренцо Венециано и Маэстро Паоло. Лишь один памятник болонской монументальной живописи заслуживает упоминания. Это росписи в капелле Болоньини в Сан-Петроньо, исполненные около 1410 года («История волхвов», «Рай», «Ад», «Страшный суд», «Сцена из жизни св. Петрония», «Выборы папы Иоанна XXIII»)³⁷¹. В них сохраняется яркая выразительность образов, присущая работам лучших болонских художников. В детализированной трактовке пейзажей, нарядов, животных и в орнаментальной обработке складок уже чувствуются отголоски того интернационального стиля, который к этому времени сделался господствующим в искусстве.

Расцвет болонской живописи был кратковременным, но он многое объясняет в развитии «эмпирического реализма», принципы которого были впервые сформулированы на болонской почве. К Витале непосредственно примыкает один из крупнейших мастеров Северной Италии — Томазо да Модена (1325/26 — около 1379)³⁷². Его искусство, рядом с творчеством Альтичьеро, знаменует высшую точку в развитии северно-итальянской художественной культуры. Антагонистичное по всему своему духу искусству тосканцев, оно наглядно показывает, насколько своеобразные решения выдвигались северно-итальянскими мастерами, для которых неповторимо-индивидуальное представляло гораздо больший интерес, нежели идеальное и типическое.

Деятельность Томазо протекала в основном в Модене (1342—1344, 1358, 1366—1368) и в Тревизо (1349—1352, 1354—1358?, 1360—1366). Первые уроки живописи Томазо должен был получить в мастерской своего отца — живописца Баризино. Вероятно, около 1345 года художник попал в Болонью, где вплотную соприкоснулся с местным искусством (Витале и миниатюрист Никколо ди Джакомо). Здесь он развил свой вкус к характерному. Но в отличие от болонцев Томазо не стремился к преувеличенной экспрессии. Внимательно изучая природу во всех ее малейших проявлениях, он хотел отобразить действительность в тесной взаимосвязанности частей, не нарушая их естественной закономерности. Его самые ранние работы, исполненные еще до 1349 года (миниатюра с изображением Мадонны в собрании Роберто Лонги во Флоренции, крохотный триптих от 1345(?) года с изображением Мадонны, четырех святых и «Сопоставления во ад» в моденской Пинакотеке, маленький полиптих с изображением Мадонны, четырех святых и «Тайной вечери» в болонской Галерее Давия Барджеллипи), стоят под знаком несомненных болонских влияний, свидетельствуя к тому же об основательном знакомстве мастера с техникой миниатюры. Томазо необычайно свободно обращается с традиционными иконографическими типами: на болонской иконе он дает фигуру Марии

трижды — один раз с книгой на коленях, другой раз — кормящей грудью младенца и, наконец, в третий раз — собирающейся сменить на нем рубашонку. Этот очаровательный жанровый мотив трактован с такой непринужденностью и естественностью, что зритель даже не замечает его необычности.

В 1352 году Томазо закончил одну из главных своих работ — росписи капитульного зала монастыря Сан Никколó в Тревизо (теперь здесь помещается Семинарий). Он представил сорок прославленных деятелей доминиканского ордена, сопроводив каждую фигуру подписью, в которой прославляются труды изображенного лица (табл. 182—187). В композиционном отношении все эти фрески построены по одной и той же схеме: доминиканцы сидят в келье и либо пишут, либо читают, либо размышляют о прочитанном. Перспектива келий, напоминающих коробочки, весьма наивна. Линии плохо координированы, мебель и предметы взяты с самых различных точек зрения, благодаря чему нарушается то единство пространственной среды, которое умели так хорошо воспроизводить в своих росписях и иконах Джотто и братья Лоренцетти. Тем не менее фрески Томазо поражают с первого же взгляда своим необычайным реализмом. Им присуща какая-то особая конкретность. Их автор резко порывает с типизирующими традициями тосканской живописи, интересуясь в первую очередь портретной характеристикой. Для него лицо является тем фокусом, в котором сосредоточены все психические силы человека. Вместо того чтобы прославлять доминиканский орден в форме сложных и отвлеченных аллегорий (как это сделал в Испанской капелле Андреа Буонайути), Томазо прибегает здесь к изображению сорока фигур, выступающих носителями настолько индивидуальных переживаний, что зритель воспринимает их как исторические личности, каждая из которых внесла свою лепту в учение доминиканского ордена. Не имея точно установленной иконографической традиции для изображения прославленных доминиканцев, Томазо поступил очень просто: он использовал в качестве моделей монахов того монастыря, для которого он исполнял заказ. Отсюда удивительная жизненность этих образов, отсюда же их громадное разнообразие. Здесь переданы сложные психологические оттенки: и добродушие, и настороженное внимание, и острая заинтересованность, и мечтательная задумчивость, и безмерное удивление перед глубиной «священного писания», и усталость от напряженной работы мысли. Ни один мастер треченто не фиксировал с такой точностью физические особенности человеческого лица, никому не удавалось так осязательно написать небритую щеку, жесткую бороду, заставляющие вспомнить о шарденовских автопортретах очки (едва ли не первое их изображение в европейской живописи!), поднесенную к глазам лупу, тяжелые фолианты, ножички для чинки перьев, чернильницы (табл. 182—187). Этот огромный интерес не только к духовной жизни, но и к натюрморту, является типичной для северно-европейского искусства чертой, во многом сближающей Томазо с нидерландскими мастерами, эмпирический реализм которых он предвосхитил на полустолетие.

В росписях Томазо приковывает к себе внимание не одно лишь разнообразие мимических средств выражения. Пожалуй, еще примечательнее то обстоятельство,

что художник решается передать лицо в движении. Его не пугает асимметрическое расположение мускулов. Наоборот, оно имеет в его глазах особую привлекательность, так как с помощью этого приема он достигает еще большей выразительности. Один из доминиканцев сдувает с пера застрявший на нем волосок; другой чинит перо, отчего все лицо его полно напряжения (табл. 186); у третьего настолько скошены глаза, что, кажется, они готовы выскочить из орбит; четвертый прищурил глаза, стремясь прочесть через лупу полустершиеся буквы (табл. 184). По сравнению с этой подчеркнуто индивидуальной трактовкой человеческого лица джоттовские образы кажутся чрезмерно обобщенными. В них конкретная индивидуальность сознательно подменена собирательным понятием «человека». Томазо же в такой мере дифференцирует и индивидуализирует средства характеристики, что любая из изображенных им физиономий воспринимается как портрет. В этом острейшем чувстве индивидуального и особого проявляется наиболее ярко своеобразное дарование Томазо, сложившегося во вполне зрелого мастера уже к двадцати пяти годам.

В церкви Сан Никколó, граничащей с одноименным монастырем, Томазо украсил фресками один из столбов. Он изобразил здесь фигуры Иеронима (табл. 188), Ромуальда, Агнесы и Иоанна Крестителя. Эти росписи, исполненные около середины 50-х либо в первой половине 60-х годов, выдаются своим высоким качеством. На основе их можно составить хорошее представление о технических приемах мастера и о его колорите.

И в этих фресках Томазо передает с замечательным искусством тот мир «бесконечно малых величин», который не существовал для Джотто и его последователей. Лицо Иеронима написано с такой тщательностью, так детально трактованы складки кожи, морщины лба, каждый волосок бровей и бороды, что невольно приходят на ум работы нидерландских художников XV века. О последних заставляет вспомнить и натюрморт, зафиксированный с протокольной точностью. Все эти фолианты, линейки, футляры для ножниц, плотно сложенные листы бумаги, катушки, фляжки изображены с редким проникновением в природу мертвых вещей. Томазо настолько пристально и внимательно изучил малейшие аспекты действительности, что он даже дает здесь революционное для своего времени новшество — подвешенные на гвоздях фляжки и футляр отбрасывают на стену легкие, прозрачные тени. Однако столь острая шлифовка деталей, предвосхищающая реализм XV века, мирно уживается у Томазо с совершенно условной трактовкой интерьера, который поражает наивностью своего перспективного построения, и с чисто готической обработкой складок, которые образуют внизу витиеватые орнаментальные извивы.

Интересные решения находим мы и в других росписях, украшающих этот же столб. Фигура св. Агнесы принадлежит к числу лучших женских образов всего тречентистского искусства. Ее мягкое лицо полно неотразимого очарования, карнация написана так легко и так прозрачно, что кровь как бы просвечивает сквозь тонкий кожный покров. Превосходны также те два адоранта, которые опустили на колени перед св. Ромуальдом. Они держат в руках свечи,

с благоговением взирая на святого. Их портретные лица трактованы с поразительным для XIV века реализмом. Слева представлен *simator rapponum*, т. е. стригач, работавший в какой-то сукнодельной мастерской, о чем свидетельствуют подвешенные у его пояса большие ножницы. Его сухая, загорелая физиономия, с толстыми губами и курносом носом, схвачена с исключительной живостью. Не менее выразительно лицо правого адоранта. Семитический тип, с бородой и усами, указывает на то, что художник изобразил здесь крещеного еврея. Ничего подобного, по остроте индивидуальной характеристики, мы не найдем в тосканском искусстве. Поскольку передача неповторимо индивидуального составляла самую сильную сторону северно-итальянской живописи, постольку и портрет получил в Северной Италии более раннее развитие, нежели в Тоскане (Томазо да Модена, Альтикьеро, Пизанелло).

Примерно в те же десятилетия, когда были выполнены росписи столба в Сан Никколó, возник и цикл фресок, украшавший одну из капелл церкви Санта Маргарита в Тревизо. Этот цикл, дошедший до нас в фрагментарном состоянии, был перенесен в 1882 году в Музео Чивико в Тревизо. Томазо изобразил здесь ряд сцен из жизни св. Урсулы — ее миссионерскую деятельность в Англии и Германии, ее встречи с папой, ее мученическую смерть. Изобразил так живо и убедительно, что зритель невольно воспринимает эти фрески как своеобразную «историческую хронику». Мы находим здесь и элегантных пажей, и подкупающих своей чувственной прелестью изящных жемчужин, чей пышный тип предвосхищает идеалы Тициана и Пальмы, и величавых кардиналов, и не знающих жалости воинов. Замечательно фиксирует Томазо характерные особенности лица, его индивидуальные черты, его мимику. Он изображает лица не застывшими, а в движении, обрабатывая их тончайшей светотенью, благодаря которой скрадывается все жесткое и линейное. Это нежное *sfumato* придает трепетную жизненность некоторым из фигур. Но и в этом цикле росписей Томазо обнаруживает весьма слабое знакомство с перспективой. Его фрески лишены глубины, архитектурные комплексы слишком малы по отношению к фигурам, расстановка последних в пространстве не ясна. Давая ряд удивительных по меткости наблюдения деталей, Томазо не умеет, да, по-видимому, и не хочет объединить их в ясную, обозримую композиционную систему. Его композиции перегружены и лишены структивности. В них жизненные наблюдения нагромождаются в несколько хаотическом беспорядке, создавая впечатление какого-то беспокойного мелькания. Этот эмпирический реализм не прошел сквозь чистилище художественного обобщения. Поэтому при всей его остроте ему недостает внутренней закономерности.

Цикл Урсулы выдается своим изысканным колоризмом. Светлые, легкие краски, среди которых преобладают бледно-розовые, вишневые, желтые, голубые, бледно-фиолетовые, бледно-зеленые, жемчужно-серые цвета, образуют красивую гамму. Если Колетти несколько увлекается, когда рассматривает Томазо как создателя «тональной» живописи, то он, несомненно, прав, когда подчеркивает его стремление к гармонизации красок, к их объединению. Действительно, Томазо ставит себе задачей достичь колористического единства путем тонкой нюансиров-

ки цвета. Очень часто его краски не поддаются точному словесному определению: то это оттенки серовато-зеленого, то коричневатого-вишневого, то голубовато-зеленого, то серовато-белого тона. Тени отличаются всегда большой прозрачностью. В построении рельефа Томазо исходит из светлого, которое он постепенно затемняет, сгущая незаметно тон. Вот почему карнация в его фресках и иконах кажется такой мягкой и нежной. Он не пользуется в изобилии зеленым подмалевком (знаменитой *verdeterra* Ченнини), придающим теням жесткость и делающим светотень независимой от цвета, а, наоборот, строит светотень на градациях цвета. Свет и тень являются для него не чем иным, как двумя аспектами одной и той же краски, различными ее оттенками. Подобное понимание колорита и светотени, которые трактуются в неразрывной и тесной связи, позволяет рассматривать Томазо как одного из основоположников венецианской школы живописи.

В 50—60-х годах Томазо исполнил еще несколько фресок (переписанная Мадонна с двумя хорошо сохранившимися ангелами в Санта Лучия в Тревизо, восседающая на троне Мария с младенцем и шестью святыми в капелле Джакомелли в Сан Франческо в Тревизо), которые близки по стилю к циклу Урсулы. Во второй из этих росписей особенно привлекателен образ Мадонны, чье лицо отличается необычайной женственностью. Миловидность этого слегка улыбающегося лица, окутанного нежной светотеневой пеленой, указывает на Сьену как на источник, откуда Томазо должен был почерпнуть ряд творческих импульсов. По-видимому, мастер вплотную соприкоснулся на протяжении второй половины 50-х годов с сьенской живописью. Колетти даже допускает возможность путешествия Томазо в Сьену либо в Ассизи. Во всяком случае, исполненные для Чехии иконы, которые должны были возникнуть уже после 1356 года, стоят под знаком сильнейших сьенских влияний, обнаруживая большую близость к работам Симоне Мартини и мастеров его круга.

Большинство исследователей полагает, что Томазо совершил путешествие в Чехию, где им и были выполнены вышеупомянутые вещи. Но среди исследователей нет единомыслия по вопросу о времени этого путешествия. Одни (Тести и Бертини-Калосо) считают, что оно имело место до 1352 года, другие (Нейвирт и Адольфо Вентури) — до 1357, третьи (Бертони) — после 1368. Это путешествие Томазо, как правильно отметил Колетти, не может быть ничем доказано. Культурные связи между двором Карла IV и Италией были настолько активными, что Томазо мог легко получить заказ на выполнение икон для Чехии, не покидая своей родины. Сам Карл неоднократно посещал, во время итальянских походов, Тревизо и Модену, его феодами были Фельтре и Беллуно, при его дворе находилось множество моденских врачей. Предположение о получении Томазо упомянутого заказа в самой Италии тем более вероятно, что никаких следов деятельности мастера в Чехии не сохранилось и отсутствуют какие-либо признаки чешских влияний в его собственном творчестве. И если в чешской живописи сильно дает о себе знать воздействие итальянского искусства (особенно в росписях замка Карлштейн близ Праги и в работах Теодориха Пражского), то никогда не следует

забывать, что Прага поддерживала оживленные сношения с таким крупным центром съенского искусства, как Авиньон, и что в Тревизо работали чешские мастера, один из которых исполнил евангелистов в местной церкви Сан Франческо. Вполне возможно, что именно этот мастер выступил главным проводником итальянских влияний в Чехии, где его сотоварищи могли изучать произведения того Thomas de Mutina, чье искусство воплощало для них «последнее слово» живописи.

Успех Томазо у чехов далеко не случаен. Среди итальянских художников он был самым «северным» по духу, в силу чего было нетрудно перекинуть мост от его творчества к творчеству чешских мастеров. Последним было бы гораздо труднее понять Джотто или Амброджо Лоренцетти. Однако по странной иронии судьбы Томазо исполнил для Чехии такие вещи, в которых его «северные» качества почти растворились в съенском понимании формы. И триптих с изображением Мадонны, св. Венцеслава и св. Пальмация, диптих с изображением Мадонны и «Ессе Номо» содержат в себе так мало от психологического стиля тревизанских фресок, что если бы не наличие подписей, то можно было бы усомниться в их принадлежности кисти Томазо. По-видимому, Томазо, устыдившись своей «грубоватой» реалистической манеры письма, захотел блеснуть перед императором чисто «съенским» изяществом и тонкостью. Отсюда — богатая орнаментика одеяний, нимбов, фонов, отсюда же — точеная грация лиц и жестов. Идеалы позднего Витале да Болонья крайне своеобразно сочетаются здесь с идеалами Симоне Мартини. Лишь одна деталь указывает на пережиток более реалистического понимания образа. Это собачка, с которой играет Христос. Столь смелое нарушение иконографической традиции невольно заставляет вспомнить о болонской иконе, с ее прелестным жанровым изображением Марии, собирающейся сменить на младенце рубашку.

Поздние работы Томазо (фрески с изображением усекновения главы Иоанна Предтечи в соборе Тренто, сильно попорченные росписи с изображением сцен из жизни неизвестного францисканского святого в Сан Франческо в Мантуе, после 1368 года) свидетельствуют о том, что его увлечение съенским искусством было преходящим этапом. В этих работах Томазо опять проявляет себя как замечательный мастер характеристики. В мантуанских росписях, дошедших до нас лишь во фрагментах, некоторые головы кажутся написанными Альтикьеро, в такой мере они индивидуальны. Томазо обнаруживает здесь интерес не только к портретной трактовке лица, но и к архитектуре, которую он передает с большой тщательностью. Старые зарисовки Д'Арко (рис. 19 и 20) ясно показывают, что и в этом плане Томазо выступал прямым предшественником веронских мастеров.

Искусство Томазо да Модена породило широкий отклик. Оно повлияло и на болонцев (Симоне деи Крочифисси), и на венецианцев (Лоренцо Венециано и миниатюристы), и на художников Тревизо, и на Альтикьеро с Аванцо, и на живописцев Чехии. В нем программа эмпирического реализма получила наиболее четкую формулировку. Можно без преувеличения сказать, что Томазо да Модена выступает прямым предшественником братьев Лимбурггов и братьев Ван Эйков. Не в том, конечно, смысле, что первый оказал непосредственное влияние на нидерландцев, а в том, что в его живописи с необычайной остротой проявился пристальный инте-

рес даже к незначительным явлениям действительности. А из этого интереса родился весь северно-европейский реализм XV века. Но подобная постановка вопроса не дает оснований трактовать Томазо, вслед за Колетти, как одного из пионеров Ренессанса. С ренессансным движением Томазо связан лишь косвенно. Его эмпирический реализм во многом остается еще реализмом готического толка.



Рис. 19. Смерть францисканского святого. Зарисовка Д'Арко с полуразрушенной фрески Томазо да Модена в капелле св. Бернардина в Сан-Франческо в Мантуе.

Ему недостает принципиально новой направленности, синтетичности, героизации, он не согрет гуманистическим духом, в нем нет ничего от античной традиции. Точнейшим образом передавая реалистически схваченные детали, Томазо сочетает их с условным пониманием перспективы, с суммарной обработкой одеяний, с готической стилизацией складок, с абсолютно неструктивным восприятием фигуры, с распыленными композициями. При всей верности его отдельных наблюдений, при всей тонкости его светотеневых и колористических решений, часто предвосхищающих венецианскую живопись кваттроцента, его мир образов

не выходит за пределы того, что выдвинула готика на заключительном этапе своего развития, т. е. за пределы эмпирического реализма. И если позднее — в XV веке — этот эмпирический реализм от соприкосновения с ренессансными приобретает новое качество, то у Томазо да Модена он сохраняет еще готическую направленность.



Рис. 20. Сцена из жизни неизвестного францисканского святого. Зарисовка Д'Арко с погибшей фрески Томазо да Модена в капелле св. Бернардина в Сан Франческо в Мантуе.

Рядом с Томазо другие живописцы Модены мало оригинальны. Сильно византизирующий Барнаба да Модена (упом. 1364—1383)³⁷³, подвизавшийся в Генуе, тяготеет в своих многочисленных Мадоннах к Сьене и Римини; более непосредственный Серафино Серафини (упом. 1350—1393)³⁷⁴, работавший в Ферраре, выступает в подписном полиптихе от 1384 года в моденском соборе как художник, знавший не только искусство Витале да Болонья, но и венецианцев; наконец, его сын Паоло Серафини³⁷⁵ — автор подписного диптиха в соборе Барлетты — своеобразно сочетает элементы болонского экспрессионизма с сьенским

■ зяществом. Все эти мастера настолько сильно уступают Томазо, что рядом с ними последний представляется совершенно особняком стоящей фигурой, по своему значению перерастающей рамки моденской школы.

Наибольший отклик искусство Томазо да Модена породило в Вероне, культура которой издавна тяготела к Северной Европе. Верона была одним из военных центров остготского короля Теодориха, в ней нередко жила лангобардские короли, она славилась своими старыми аристократическими домами и являлась одним из могучих оплотов гибеллинов. Ее правители — Скалиджери — собрали вокруг себя блестящее общество, в котором грубость уживалась с утонченностью, традиционность суждений и вкусов с тягой к новому, увлечение провансальской лирикой с живым интересом к гуманизму. При дворе Скалиджери высоко ценились французские миниатюры, шпалеры, изделия из слоновой кости. И как раз с этим творцом были теснейшим образом связаны Альтикьеро и Аванцо — самые талантливые веронские художники XIV века.

Веронская живопись, до появления Альтикьеро и Аванцо, не выдвинула ни одного крупного мастера. Наиболее способный среди предшественников Альтикьеро—Туроне—представляет собой довольно рядовое явление ³⁷⁶. И все же было бы неверно, как это делает Ван Марле, отрывать Альтикьеро и Аванцо от веронской традиции. В их творчестве своеобразно переплетаются элементы, заимствованные от Джотто и Томазо да Модена, с чисто веронскими чертами. Их интерес к портрету и к конкретной характеристике среды, их глубоко светское понимание религиозной темы, их богатый колорит — все это сближает их с Пизанелло, чье искусство блестяще завершило творческие искания веронских художников треченто.

Размежевание работ Альтикьеро и Аванцо представляет еще большие трудности, чем разграничение произведений Мазолино и Мазаччо. Оба эти художника постоянно работали вместе, причем манеры их в такой мере близки, что распознать каждую в отдельности почти невозможно. Эта сложнейшая атрибуционная проблема получала столько же решений, сколько ученых ею занималось. Есть все основания думать, что Альтикьеро был старше Аванцо, который являлся, вероятно, его учеником, но он очень быстро перерос своего учителя. Обладая исключительно развитым чувством индивидуального и незаурядным живописным дарованием, он сделал логические выводы из всех новшеств Альтикьеро, придав им еще большую реалистическую заостренность.

Уже в 60-х годах Альтикьеро (упом. 1369—1384) и Аванцо ³⁷⁷ работали вместе по декорированию дворца Скалиджери в Вероне. По свидетельству Вазари, Альтикьеро изобразил ряд сцен из «Иудейской войны» Иосифа Флавия, введя в их орнаментальное обрамление медальоны с портретами известных современников (Петрарки, Скала и др.). Кисти Аванцо принадлежали два «Триумфа», вызвавших восторги Мантеньи (все эти росписи погибли). Документы от 1369 и 1382 годов называют Альтикьеро веронцем, что не оставляет никаких сомнений относительно связи этого художника с Вероной. Гораздо сложнее обстоит дело с Аванцо. О нем вообще ничего неизвестно. До нас дошла только его подпись под одной фреской

в капелле Сан Джорджо в Падуе, изображающей «Похороны св. Лучии». Роспись эта исключает возможность отождествления Аванцо с Якопо Аванцо, автором «Распятия» в Галерее Колонна в Риме, и с Якопо да Верона, расписавшим в 1389 году церковь Сан Микеле в Падуе. Сотрудничество Аванцо с Альтикьеро продолжалось в Падуе, куда старший мастер был приглашен около 1370 года, вероятно, по инициативе Франческо I да Каррара. Есть все основания думать, что оба художника приняли участие в декорировании «Зала гигантов» во дворце Каррара. Они изобразили здесь «Пленение Югурты» и «Триумф Мария», использовав «De viris illustribus» Петрарки. Росписи, до нас не дошедшие, включали в себя портреты Петрарки и Ломбардо делла Сета. И хотя старые источники далеко не единодушны в приписывании этих фресок Альтикьеро и Аванцо (Кампаньола приписывает их одному Аванцо, Савонарола — одному Альтикьеро, а Андреа Риччо — Альтикьеро и Оттавиано да Бреша), тем не менее предположение о сотрудничестве обоих мастеров в Падуе не вызывает никаких сомнений, тем более что оно подтверждается дошедшими до нас фресками в капелле Сан Джорджо. Деятельность Альтикьеро в Падуе продолжалась до 1384 года, вскоре после которого мастер должен был вернуться обратно в свой родной город, куда за ним последовал, по словам того же Базари, и Аванцо.

Альтикьеро и Аванцо были постоянными сотрудниками, возможно, тесно связанными узами дружбы. В процессе многолетней совместной работы они настолько «спелись», что должны были понимать друг друга с полуслова. К этому выводу склоняют и дошедшие до нас росписи в капеллах Сан Феличе и Сан Джорджо в Падуе. Первая из этих капелл, расположенная в Санто и в свое время посвященная Сан Джакомо, отделялась между 1372 и 1382 годами. В 1379 году Альтикьеро получил от заказчика, маркиза Бонифацио Лупи, 792 дуката за выполнение росписи капеллы и сакристии. Этот платежный документ дает солидную точку опоры для датировки фресок. Росписи капеллы Сан Джорджо датируются примерно этими же годами. Капелла была основана в 1377 году братом Бонифацио — Раймундино, умершим два года спустя. В 1384 году Бонифацио получил разрешение закончить отделку капеллы. Так как фреска с изображением членов семейства Лупи перед Мадонной возникла до 1379 года (года смерти Раймундино), то есть все основания думать, что и остальные росписи капеллы Сан Джорджо были выполнены около этого же времени.

В восьми люнеттах капеллы Сан Феличе изображены сцены из жизни апостола Иакова, на сводах медальоны с евангелистами, пророками и отцами церкви, на левой стене еще три сцены из жизни Иакова [«Сон Рамиро», «Совет Рамиро» (табл. 189) и «Битва у стен Клавихо» (табл. 190)] и «Влаговещение», на правой стене — «Мадонна между Иаковом и Екатериной перед заказчиком и его женой», над саркофагами — «Воскресение» и «Пьетá», на главной стене против входа — «Распятие» (табл. 191). Вне всякого сомнения, это «Распятие», являющееся самой значительной композицией в капелле Сан Феличе, было выполнено Альтикьеро, имя которого фигурирует в платежном документе от 1379 года.

Капелла Сан Феличе была расписана несколькими мастерами, среди которых Альтичьеро был ведущим художником. Его кисти, помимо «Распятия», принадлежат две последние сцены из жизни Иакова (в люнетах), «Сон Рамиро» и «Совет Рамиро» и «Битва при Клавихо» (табл. 189—190). Первые шесть сцен из жизни апостола Иакова были исполнены мастером с довольно ярко выраженной индивидуальной физиономией, остальные фрески — учениками и помощниками Альтичьеро. Автор сцен из жизни Иакова занимает по отношению к Альтичьеро сравнительно независимое положение. В его работах своеобразно сочетаются элементы флорентинского «джоттизма» со сьенскими чертами. Но по всем своим вкусам он является типичным северянином. Его жесткое искусство лишено той тонкости, которая присуща произведениям Альтичьеро. К тому же оно представляет более примитивную фазу развития.

Если основываться на росписях Альтичьеро в капелле Сан Феличе, то истоки стиля мастера следует искать не только в Капелле дель Арена и в северно-итальянском искусстве (Томазо да Модена), но и в сьенской живописи. Силуэты фигур отличаются мягкостью и мелодичностью, лицам свойственна большая миловидность, рассказ обладает новеллистической заостренностью. Но по сравнению с сьенцами Альтичьеро гораздо конкретнее, суше, прозаичнее. Он воспринимает явления во всей их индивидуальной неповторяемости. В совершенстве владея рисунком, он умеет охарактеризовать с документальной точностью сложные архитектурные комплексы, костюмы самого различного покроя, портретно схваченные лица. Его здания — уже не сказочные картонные домики, а типичные северно-итальянские постройки, в которых готические черты играют видную роль, его замки — не фантастические сооружения, а копии феодальных «бургов», возвышавшихся в таком изобилии на окружавших Верону холмах, его одеяния — не идеальные джоттовские драпировки, а воспроизведенные со скрупулезной тщательностью костюмы рыцарей и горожан, его лица — не обобщенные, стандартизированные джоттистские типы, а физиономии чисто портретного характера (в этом отношении особенно интересна фреска с изображением «Совета Рамиро», где среди приближенных короля мы находим множество портретных фигур, в том числе и портрет Петрарки). Подобно всем северянам, Альтичьеро умеет поставить фигуру в более верные масштабные отношения к архитектуре, нежели тосканцы. Его внимание в такой же мере привлекает окружающая человека обстановка, как и сам человек. Наконец, с северно-итальянскими художниками его сближает высоко развитое чувство цвета. Живая, богатая палитра Альтичьеро базируется на фиолетовых, розовых, желтых, зеленых, белых и жемчужно-серых тонах. В этой палитре не играет значительной роли столь излюбленное тосканцами противопоставление синего красному. Подобранные с изысканным вкусом краски imponируют своей цветовой насыщенностью, приобретая особую звучность от умелого использования закона контрастов.

Отправляясь от росписей капеллы Сан Феличе, Альтичьеро могут быть еще приписаны фрески над гробницей умершего в 1370 году Дотто в Эрemitани в Падуе и фрески над гробницей Кавалли в Сант'Анастасиа в Вероне (до 1390 года). Обе

фрески являются вотивными (так наз. *ex voto*, т. е. заказанные по обету) Марии поклоняются коленопреклоненные заказчики, находящиеся под покровительством святых. Эта композиционная схема всегда пользовалась большой популярностью в Вероне. На падуанской фреске Христос коронует Марию, на веронской — восседающая на троне Мария дана в окружении ангелов. В обеих росписях превосходны портреты, исполненные с тонким пониманием индивидуального строения человеческого лица.

Если в капелле Сан Феличе ведущим мастером был Альтикьеро, то в Сан Джорджо руководящую роль играл Аванцо, чья подпись стоит под фреской с изображением «Похорон Лучии» (табл. 194). В Сан Джорджо Альтикьеро может быть приписана лишь одна фреска — «Коронование Марии». Все остальные фрески этого оратория тяготеют по стилю к «Похоронам Лучии». В их выполнении, кроме Аванцо, принимали участие ученики Альтикьеро, работавшие в Сан Феличе. Повидимому, Альтикьеро и Аванцо поделили между собой, как правильно предполагает Колетти, ведущие роли: в Сан Феличе подвизался со своей бригадой Альтикьеро, в Сан Джорджо — Аванцо. Но помогали им одни и те же ученики, которыми они обменивались. Это тем более вероятно, что оба фресковых цикла возникли почти одновременно и старший мастер (т. е. Альтикьеро) не смог бы один справиться с обоими заказами.

Капелла Сан Джорджо украшена сценами из жизни Георгия (табл. 196), Екатерины, Лучии (табл. 192—195), Христа, «Коронованием Марии» и *ex voto* с портретными изображениями заказчика и членов его семьи. По сводам расположены медальоны с полуфигурами святых. Среди всех этих фресок выдаются своим высоким качеством четыре сцены из жизни Лучии, особенно та, под которой стояла подпись *Avantus*. Эти сцены были выполнены в основном самим мастером, которому, однако, и тут помогали ученики (их участие особенно заметно в сцене с изображением трех эпизодов мученичества и в той сцене, где Лучию приводят к претору), Аванцо принадлежит также «Сретение» и одна сцена из легенды св. Георгия («Георгий принимает яд»). Все остальные фрески капеллы (кроме исполненного Альтикьеро «Коронования Марии») были написаны учениками, скорее ориентировавшимися на Аванцо, чем на Альтикьеро. Их работа не только грубее, но и жестче. Они оплощают приемы обоих мастеров, лишая их того высокого артистизма, которым отмечены произведения Альтикьеро и Аванцо.

Стиль Аванцо является логическим развитием заложенных в искусстве Альтикьеро принципов. Но последние получают у Аванцо дальнейшее развитие в сторону еще большей индивидуализации образа. По конкретности передачи лиц, костюмов, зрапий Аванцо не знает себе равных в искусстве XIV века. Его портретные головы (особенно в сценах «Похороны Лучии», «Чудо с быками» и «Георгий принимает яд») далеко оставляют за собой все то, что дала тречентистская живопись (табл. 194, 195, 192, 196). В них уже целиком предвосхищен острый реализм Пизанелло. Увлекаясь индивидуальной трактовкой человеческого лица, Аванцо украсил сцену, изображающую «Похороны Лучии», автопортретом (под ним в свое время стояла подпись *Avantus*), в котором он запечатлел с замечательным искус-

ством свою внешность: красивое, умное лицо с черной бородой и усами обрамлено голубым отворотом темно-вишневого плаща, на голове красная шапка (крайняя фигура справа; табл. 194). Столь же конкретно, как и в автопортрете, характеризует Аванцо лица и одеяния других фигур. Его фрески являются бесценным источником для истории тречентистского костюма, настолько верно переданы в них покрои одеяний рыцарей, воинов, магистратов, горожан. И так же тщательно воспроизводит Аванцо современные ему постройки, которые обладают ярко выраженными местными особенностями. Все эти стрельчатые своды, двойные окна, трехлопастные арочки, витые колонки, лоджии с узорчатыми стенами, балконы заимствованы Аванцо из северно-итальянского зодчества, в котором готика получила чисто декоративное истолкование. Следуя по стопам Альтикьеро, Аванцо умеет передать сложные архитектурные комплексы в смелых ракурсах, свидетельствующих о его солидных познаниях в области перспективы. Фигуры изображаются им не перед архитектурными кулисами, они оживляют здания, располагаясь под их сводами, в лоджиях, на балконах. Вместе со зданиями фигуры образуют неразрывное единство. Воспринимая явления в их сложной взаимосвязанности, Аванцо решительно порывает с традициями флорентинского искусства: для него окружающая человека среда представляет не меньший интерес, чем сам человек. Отсюда это столь характерное для его росписей обилие жанровых черточек, придающих рассказу невиданную до того насыщенность живо схваченными деталями.

Росписи Аванцо выделяются тонкостью своего живописного исполнения. Кисть скользит легко и уверенно, мягко моделируя карнацию, светотеневые переходы лишены резкости (в этом плане особенно примечательна обнаженная фигура Лучии в сцене, изображающей ее мучения), фигуры второго плана даны более обобщенно и менее четко, что вызвано поисками воздушной перспективы. Красивая, чистая палитра базируется на широком использовании зеленых, оранжевых, голубых, розовых, вишневых, белых, фиолетовых, желтых, жемчужно-серых красок, образующих эффектные цветовые сочетания. Стремясь обогатить палитру, Аванцо прибегает в одеяниях к переливающимся краскам, смело сопоставляя голубой тон с розовым, зеленый с коричнево-красным, розовый с зеленым, жемчужно-серый с желтым. Это вносит особое разнообразие в колористическую гамму. Ее богатство кажется безмерным по сравнению со скупым и сдержанным колоритом тосканцев.

Творчество Альтикьеро и Аванцо знаменует одну из высших точек в развитии не только северно-итальянской живописи, но и всего тречентистского искусства. В нем находит логическое завершение та линия эволюции, исходной точкой которой являются работы Томазо да Модена. Этот «эмпирический реализм» веронских мастеров подготавливает непосредственную почву для Пизанелло, выступающего прямым наследником Альтикьеро и Аванцо. Он входит органической составной частью в искусство «интернациональной» готики. Но он не только сливается с этим течением, но и растворяется в нем в конце XIV века. Он растворяется в той неистовой готической стилизации, которая была еще неведома Альтикьеро и Аванцо, пристально изучавшим фрески Капеллы дель Арена, откуда они почерпнули:

немало для себя поучительного. Именно от Джотто (а не от Джусто, как это думает Лонги) заимствовали Альтикьеро и Аванцо конструктивность своих крепко стоящих на ногах фигур, обобщенность силуэтов и некоторых драпировок. Джотто же помогал им упрощать композиции, хотя он никогда не смог их этому научить. Интерес к деталям неизменно доминировал в их художественном восприятии, которому было чуждо обобщение. И для нас теперь они являются самыми «фактологическими» и «документальными» среди тречентистских живописцев, но отнюдь не самыми великими. Вот почему от их «эмпирического реализма» идет прямая линия развития не столько к Мазаччо, сколько к Пизанелло.

Все веронское искусство конца XIV века стоит под знаком сильнейших влияний Альтикьеро и Аванцо. К ним непосредственно примыкают и Якопо да Верона (упом. 1388—1442, табл. 197)³⁷⁸, и Мартино да Верона (ум. 1412)³⁷⁹, и даже сам Стефано да Верона (около 1375 — после 1438). Но творчество последнего связано уже с новым этапом развития, когда веронская живопись приобщается к немецкому искусству и когда в Вероне побеждает то «интернациональное» готическое течение, которое пустило к концу XIV века особенно глубокие корни в Северной Италии.

Среди северно-итальянских школ треченто следует еще остановиться на живописных школах Венеции, Падуи и Милана. Хотя ни одна из них не выдвинула мастеров, равных по своему значению Томазо да Модена, Альтикьеро и Аванцо, тем не менее каждая из этих школ дала ряд настолько своеобразных решений, что это позволяет отвести последним особое место в истории тречентистской живописи.

Венеция, всегда тяготевшая к Византии, и в XIV веке осталась верной своим старым симпатиям³⁸⁰. В византийском искусстве венецианцев привлекала его утонченная красочность, его торжественный и величавый строй форм, его пышность. Ни в одном другом городе Италии не пользовались таким успехом у художников византийские ткани, византийские эмали, иконы и мозаики, византийские декоративные мотивы. «Царица Адриатики», стремившаяся окружить свою власть ореолом величия и славы, охотно перенимала от «ромеев» их придворный церемониал, а вместе с ним и всю его изысканную эстетику. Эта эстетика обладала в глазах венецианцев неотразимым очарованием не только в XIV веке, но и в позднейшее время. Они сумели ее органически усвоить, придав ей совершенно оригинальное истолкование: отбросив ее трансцендентное начало, они извлекли из нее все те гедонистические элементы, которые перекликались с их собственными творческими исканиями и которые помогли им сделаться великими колористами.

Рассадниками византийского искусства в Венеции были, без сомнения, мастерские греческих мозаичистов, работавшие над украшением Сан Марко уже с XII века. Эти мастерские, включавшие в себя и константинопольских мастеров, с течением времени порывали связь со столицей византийской империи и начинали жить более свободной и самостоятельной жизнью. Широко привлекая местные силы, они становились на путь коренной романизации традиционных византийских форм, постепенно утрачивавших на почве Венеции свой отвлеченный характер. Из сотрудничества греков с венецианцами родился тот венецианский

вариант маньеры готика (греческой манеры), который получил наиболее полное развитие, в отличие от тосканских городов, не в XIII веке, а в первой половине XIV столетия. Его исходной точкой было зрелое палеологовское искусство, определившее своеобразный оттенок этого венецианского варианта — более живописного и менее скованного. Отголоски палеологовского стиля нетрудно отметить как в мозаиках баптистерия Сан Марко (1342—1354) и капеллы Сан Исидоро (около 1355), так и в группе близких к ним по стилю икон («Распятие» в собрании Сикле в Брюсселе; «Распятия» в Музее Коррер и в Сан Маркуола в Венеции; «Страшный суд» в Музее Устера; «Св. Эразм» и «Св. Иоанн» в Палаццо Венеция и Раме и др.), возможно, выполненных в тех же мастерских, где изготовлялись мозаики³⁸¹. Это сильно византизирующее искусство лишено оригинальности и глубоко компромиссно по духу. Механически наслаивающиеся здесь на византийскую основу итальянские черты оказываются не в силах радикально видоизменить традиционные средства выражения, в силу чего все эти памятники производят двойственное впечатление: порою западные и византийские элементы сочетаются в них настолько искусственно и неорганично, что они воспринимаются как порождение упадочной, уже начинающей себя изживать живописной культуры.

Свежую струю в это византизирующее течение вносит Маэстро Паоло Венециано (упом. 1323—1358), который может рассматриваться как основатель всей венецианской школы живописи³⁸². У него мы сталкиваемся с подлинным творчеством освоением византийского наследия. И Маэстро Паоло должен был знать памятники палеологовского стиля (особенно иконы). Но, в отличие от современных ему венецианских мозаичистов, он не столько заимствовал из них отдельные иконографические черты и технические приемы, сколько проникся их духом. Он сумел почувствовать очарование неоготического во всей его первозданной свежести и он сумел сочетать этот неоготический новшество с теми готическими новшествами, которые к началу XIV века стали быстро просачиваться в венецианское искусство.

Паоло Венециано возглавлял большую мастерскую. Вместе с ним подвизались его брат Марко и его сыновья Лука, Джованни и Марко (?). Все работы мастерской выполнялись, без сомнения, артельным способом, о чем, в частности, свидетельствует то, что на ряде икон фигурируют в подписи рядом с именем Паоло, также имена его сыновей (Луки и Джованни на «Короновании Марии» от 1358 года в собрании Фрик в Нью-Йорке и одного Джованни на росписной крышке Пала д'Оро в Сан Марко от 1345 года). Помимо этих вещей до нас дошли еще две подписных работы Паоло (полиптих от 1333 года в Галерее Виченцы и «Мадонна» от 1347 года в Карпинета). На основании подписных работ с мастерской Паоло был связан целый ряд картин, большинство из которых имеют дату [«Коронование Марии» из собрания Дзотто в Венеции, 1323; люнета над гробницей дожа Франческо Дандоло в Санта Мария делла Салуте в Венеции, 1339 (табл. 198) полиптих в Сан Маркуола в Кьоджа, 1349; «Мадонна» в Лувре и фланкировавшие ее фигуры святых в Аяччо и в Тулузе, 1353; полиптих в Академии в Венеции (№ 21) и некогда составлявшее его центральную часть «Коронование Марии» в миланской Брера; полиптихи в Сан Джакомо Маджоре в Болонье, в Музее Коррер в Венеции,

в Музее Устера, в соборе Пирано, в Пинакотеке Сан Северино и др.]. Зандберг-Ваваль удалось настолько убедительно реконструировать творческий путь Паоло, что сам собою отпал мифический «Мастер алтарного образа в Пирано», чьи работы были приписаны кисти Паоло. Тем самым логически был замкнут тот круг произведений, который возник в мастерской Паоло либо при его непосредственном участии, либо под его прямым присмотром.

Творческий путь Паоло Венециано может быть охарактеризован как путь настойчивой готизации заимствованных мастером из Византии палеологовских форм. Его легкие, стройные фигуры, восходящие к чисто византийскому канону, с годами становятся все более вытянутыми; их лица, с характерной системой «высветления» и зеленоватыми тенями, столь живо напоминающими «санкир» греческих и русских иконописцев, с годами приобретают чисто готическую заостренность черт; складки одеяний, всегда трактованные плоско и порою даже намеченные, как в византийских иконах, ассистами, с годами делаются более мягкими и извилистыми. Мастер отказывается от обычных для византийских и дучентистских икон форм антепендиума и житийного образа с клеймами, заменяя эти традиционные формы готическим полиптихом с трехлепестковыми арочками. Он широко использует в иконографии готические мотивы, никогда не встречавшиеся в византийском искусстве («Коронование Марии» — корона на голове богоматери, поддерживаемая ангелами ткань позади трона и др.). И рядом с этими готическими мотивами он продолжает пользоваться чисто византийскими иконографическими схемами, которые сохраняются им с редкой бережностью (в этом отношении особенно характерны его типы святых, например, тип Георгия; запечатленный в иконе из собрания Харриса в Лондоне образ «Спаса нерукотворного»; изображение упавшей в обморок Марии и др.).

Сильпо византизирующее искусство Паоло Венециано представляется почти историческим анахронизмом, если учесть, что оно сложилось на почве того города, от которого Капелла дель Арена отстояла на расстоянии всего лишь нескольких десятков километров. Художник равнодушно прошел мимо творчества великого флорентинца. Он никогда не мог научиться мыслить пространственно. Когда он изображает интерьеры (две сцены из жизни св. Николая, в собрании Контини во Флоренции), он пытается перенять от Джотто его кубические пространственные построения. Но у него из этого ничего не выходит, так как он всячески оплощает свои интерьеры, в которых третье измерение оказывается слабо выраженным. В живописи Паоло Венециано более всего увлекался силуэтом и красочным пятном. Он умел извлекать из силуэтов своих изящных вытянутых фигур тончайшие художественные эффекты, он любил давать звонкие красочные сочетания, он охотно прибегал к роскошной золотой орнаментике, ему нравились шелка и парча, узоры которых он воспроизводил с особой тщательностью. Во всем этом проявляется его чисто венецианский вкус, его чисто венецианская тяга к богатому, красочному зрелищу. Он должен был особенно ценить декоративное начало в искусстве и, быть может, именно поэтому его творчество послужило отправной точкой для всех позднейших тречентистских живописцев Венеции.

Из мастерской Паоло вышло два мастера — Лоренцо Венециано (упом. 1356—1372)³⁸³ и Маэстро Стефано (упом. 1369—1385)³⁸⁴. Оба они идут по стопам своего учителя, но видоизменяют его манеру в направлении еще большей готтизации. Лоренцо Венециано, помимо Венеции работавший также в Болонье и, вероятно, в Падуе, испытал на себе отдаленное влияние Томазо да Модена. В своем подписанном и датированном 1357 годом полиптихе венецианской Академии, на центральной части которого изображено «Благовещение», он дает фигуры, во многом еще напоминающие плоские фигуры Паоло. Но формы Лоренцо отличаются более объемным характером, в них «тречентистские» элементы усилились за счет «византийских». Одевания образуют прихотливые складки, подчиняясь чисто готическому ритму. Более отсталым предстает перед нами Лоренцо в датированном 1366 годом полиптихе собора Виченцы. Подобно Паоло, Лоренцо любит украшать одеяния своих Мадонн богатыми золотыми узорами, создающими впечатление особой нарядности («Мадонна со св. Екатериной и ангелами», Академия в Венеции, 1359; «Мадонна» в падуанской Пинакотеке, 1361; «Мадонна» в Лувре, 1372). Поздние работы Лоренцо [«Благовещение», с фланкирующими его фигурами четырех святых, в венецианской Академии, 1371 (табл. 199); «Св. Петр» и «Св. Павел», там же, 1371; разрозненный полиптих от 1370 (1369) года, центральная часть которого, изображающая «Передачу Христом ключей апостолу Петру», находится в Музее Коррер в Венеции, а боковые створки, с изображением четырех святых, в пределлы, с изображением пяти сцен из жизни Петра, хранятся в Музее в Берлине] характеризуют его как мастера, вступившего на путь коренной итальянизации тех византизующих форм, которые он получил в наследство от Паоло. Но крайне типично, что и в этом произведении Лоренцо пользуется в обработке одеяний некоторых фигур золотыми линиями. Не будучи в силах порвать с иконным пониманием образа, он строит свои фигурные композиции настолько плоско, что на фоне современной ему итальянской живописи его искусство представляется отсталым и архаическим.

Маэстро Стефано, также вышедший из мастерской Паоло, должен был хорошо знать работы Лоренцо, которым он явно подражал. В своих Мадоннах [Музей Коррер в Венеции, 1369; полуфигурная композиция, там же, 70-е годы; Сан Дзаккария в Венеции, 1385 (фигура Марии фланкирована здесь фигурами св. Власия и св. Мартина); собрание Ладзарони в Париже, до 1385] Стефано идет по стопам своих учителей, не внося ничего принципиально нового в традиционную трактовку этой темы. Он только сильнее подчеркивает жанровые черты, благодаря чему окончательно порывается связь со строгим византийским истолкованием этого образа. В «Короновании Марии» от 1381 года из венецианской Академии, вмонтированном в полиптих Маэстро Паоло (№ 21), Стефано пытается дать более пространственную композицию. Но трон развернут у него не столько в глубину, сколько вверх, и это наглядно свидетельствует о том, что основы пространственного мышления никогда не были усвоены тречентистскими художниками Венеции.

Такие мастера, как Катерино (упом. 1362—1382) и работавший с ним Донато (упом. 1344—1382)³⁸⁵, как Якобелло да Бономо (упом. 1384—1385)³⁸⁶ и Яко-

Белло Альбереньо (ум. 1397)³⁸⁷, являются типичными эпигонами, питающимися крохами со стола Лоренцо Венециано, искусство которого они вульгаризируют и оплощуют. Несколько особняком стоит творчество Джованни да Болонья (упом. 1359—1389)³⁸⁸. Хотя он и был уроженцем Болоньи, где начал работать, вероятно, под руководством Лоренцо, тем не менее по всем своим склонностям и вкусам он настолько тесно связан с венецианской школой, что совершенно не представляется возможным рассматривать его искусство вне рамок венецианской живописи. Попав в Венецию (его пребывание здесь подтверждается документами от 1377 и 1383 годов), Джованни увлекся произведениями Паоло, неоготизм которых должен был ему особенно imponировать. В его «Св. Христофоре» из падуанской Пинакотеки (1377) и «Мадонне со святыми» в венецианской Академии еще чувствуются отголоски искусства Витале да Болонья. Зато в «Мадонне с ангелами» из миланской Брера, в маленьком триптихе из лондонской Национальной галереи и в иконе Музея Коррер в Венеции, изображающей Юлиана, Марка, Варфоломея, Гавриила, Урсулу и Лучию и три сцены из жизни св. Николая, Джованни в такой мере проникается идеалами венецианской эстетики, что эти его работы легко могли бы сойти за произведения венецианского мастерства.

Творчество Никколо ди Пьетро (упом. 1394—1430) стоит уже на грани XIV и XV веков³⁸⁹. Оно знаменует приближение новой эпохи. Кто был учителем Никколо ди Пьетро, мы точно не знаем. Возможно, что он учился у Маэстро Стефано. Несомненно, он знал работы Джованни да Болонья, Лоренцо Венециано и Томазо да Модена. В своих подписных картинах — «Мадонне» из венецианской Академии (1394; табл. 200) и «Распятии» в Веруккио (1404) — Никколо придерживается еще чисто тречентистского строя форм. В «Мадонне» бросается в глаза не совсем итальянский тип лица, отдаленно напоминающий немецкие типы. Эти точки соприкосновения с северным искусством еще более заметны в «Короновании Марии» Музео Чивико в Ровиго и особенно в двух поздних работах художника — в «Св. Лаврентии» из венецианской Академии и в «Св. Урсуле с девами» Метрополитенского музея в Нью-Йорке. При взгляде на последние вещи невольно вспоминаются образы чешской и рейнской живописи. Никколо ди Пьетро был, по-видимому, первым венецианским живописцем, вплотную ознакомившимся с немецким искусством. Правда, он остался в стороне от интернационально-готического течения, победившего и в Венеции к началу XV века. Тем не менее ряд встречающихся в его поздних работах готицизмов недвусмысленно указывает на то, что какой-то отклик новое движение все же нашло себе в творчестве мастера, логически замыкающего плеяду тречентистских живописцев Венеции.

Среди живописных школ XIV века венецианская являлась одной из самых консервативных. Нигде византийские традиции не держались так упорно, как в городе лагун, и здесь джоттовская реформа не встретила почти никакого отклика. Этот отсталый характер тречентистской живописи Венеции был обусловлен консервативностью патрицианской идеологии. Здесь же следует искать причину и крайне позднего приобщения Венеции к ренессансному движению. Вся первая половина XV века заполнена борьбой готических и византизирующих течений,

и лишь с появлением Джованни Беллини утверждается на месте обветшавшей средневековой доктрины знамя репессансного реалистического искусства.

Более передовым характером отличается падуанская школа живописи. Хотя она развивалась под знаком сильных венецианских влияний, однако она не прошла равнодушно мимо джоттовского наследия, сыгравшего свою раскрепощающую роль в развитии большинства падуанских художников.

Первый оригинальный падуанский живописец — Гварьенто (упом. 1338 до 1368)³⁹⁰. В его творчестве своеобразно перекрещиваются джоттовские и венецианские традиции. Он был официальным художником правителей Падуи — Каррара, дворец которых он украсил фресками с изображением двенадцати цезарей и сцен из их жизни; возможно, что его же кисти принадлежали росписи того зала, где была представлена история Фив. Эта античная тематика не должна нас вводить в заблуждение относительно исторического места Гварьенто. Он был довольно консервативным мастером, внесшим мало нового в тречентистское искусство.

К числу ранних работ Гварьенто следует отнести фрагменты росписей капеллы в Паллаццо дель Капитано дель Пополо, ныне хранящиеся в падуанской Галерее (табл. 201). В этих фрагментах еще чувствуется зависимость Гварьенто от Маэстро Паоло, на что указывает тип Мадонны и сильно византизирующие фигуры архангелов. Не менее ясно выступает связь Гварьенто с венецианской живописью в его датированном 1344 годом большом полиптихе из собрания Чернина в Вене. Центральная часть этого полиптиха, на которой представлено «Коронование Марии», явно навеяна венецианскими образцами, в боковых же сценах из жизни Христа сказывается пристальное изучение фресок Джотто в Капелле дель Арена. К произведениям Джотто обнаруживает большую близость и тип подписного «Распятия» в Музее Бассано. В росписях хора церкви Эремитани в Падуе (сцены из жизни Христа, Филиппа, Иакова и Августина, монохромные изображения «Страстей», семь планет, символизирующих семь возрастов человека, Христос и апостолы на своде), исполненных, вероятнее всего, в 60-х годах, Гварьенто уже прибегает к изящной готической стилизации складок. Плохое состояние большинства фресок, записанных в XVI веке, затрудняет отделение собственно ручных росписей мастера от работ помогавших ему учеников, среди которых подвизался также Семитеколо. Лучшая часть этого декоративного ансамбля (монохромные фрески апсиды) может быть приписана кисти самого Гварьенто. Наиболее поздним произведением мастера является его большая монументальная композиция «Коронование Марии», украшающая смежное с залом Большого совета помещение в Палаццо Дожей. Исполненная в 1365—1368 годах, эта фреска дошла до нас в полуразрушенном состоянии. Ее строго симметричное построение, ее плоскостной разворот, уподобляющий ее грандиозной шпалере, ясно показывают, насколько удачно сумел Гварьенто приспособиться к венецианским вкусам. Это было ему тем более легко сделать, что он всегда симпатизировал венецианской эстетике, основы которой он почерпнул из работ Маэстро Паоло и художников его круга.

Многим был обязан Венеции и Николетто Семитеколо (упом. 1353—1370), вероятно, вышедший из школы Гварьенто³⁹¹. Его пребывание в городе лагун

подтверждается документами от 1353 и 1370 годов. Ранние работы мастера («Мадонна» в собрании Ван Марле в Перудже, возможно, написанная в Венеции в 1353 году, и «Коронование Марии» от 1355 года в собрании Тиссена в Лугано) стоят под знаком сильнейших венецианских влияний. В подписных и датированных 1367 годом семи картинках в Библиотеке Капитоларе в Падуе («Мадонна ди Умильта́», «Троица», «Св. Себастиан» и четыре сцены из его жизни) Семитеколо выступает перед нами в новом аспекте — как мастер менее венецианский, а следовательно, и более передовой. Богатые архитектурные фоны, многофигурные композиции, пронизанные сильным движением, остро схваченные характерные ситуации — все это указывает на то, что и Семитеколо, подобно Гварьенто, вплотную соприкоснулся к зрелым годам с «континентальным» искусством. Вероятно, он кое-что позаимствовал из работ Томазо да Модена, немало ему должны были также дать росписи Капеллы дель Арена. Но и в этих вещах он сохраняет чисто венецианскую звучность цвета, невольно заставляющую нас вспомнить о яркой палитре Маэстро Паоло.

Крупнейший падуанский живописец треченто — Джусто ди Менабуон (упом. 1363—1382, ум. до 1397) — занимает совершенно особое место³⁹². Его полное какой-то примитивной силы искусство настолько далеко от готической изысканности, что оно воспринимается как самый «романский» вариант тречентистской живописи. Хотя Джусто был немалым обязан Джотто и его ближайшим последователям, тем не менее он гораздо архаичнее их по своему жизнеощущению. В его тяжелых, массивных фигурах, облаченных в простые, обобщенно трактованные одеяния, так много от романского стереометризма формы и романской застылости, что это дало повод Лонги охарактеризовать его искусство как «классическую вершину» в истории романского стиля на итальянской почве.

Отец Джусто был уроженцем Флоренции. Из этого, однако, не следует делать вывод, что молодость Джусто прошла в Тоскане в окружении Мазо и Стефано (точка зрения Лонги). С искусством Джотто и его школы художник мог прекрасно ознакомиться и в Северной Италии. Мы знаем, что Джотто работал последние годы своей жизни для Висконти в Милане, что в Милане же подвизался и Стефано. И если действительно Джусто принадлежат приписанные ему Лонги росписи купола церкви в Вибольдоне, относящегося к 1349 году, то как художник он должен был сложиться в Ломбардии. В пользу этого предположения свидетельствует и его самая ранняя из дошедших до нас вещей — «Мадонна со святыми» в собрании Шифф в Пизе, помеченная 1363 годом и обнаруживающая ясные следы влияния Джованни да Милано. В Северной же Италии, т. е. в Аркв́а, была выполнена и другая станковая работа Джусто — относящийся к 1367 году триптих в лондонской Национальной галерее. До 1375 года художник принял падуанское гражданство. Он пользовался покровительством Каррара, вероятно, сменив в роли их придворного живописца незадолго до того умершего Гварьенто. С 70-х годов (если не с более раннего времени) деятельность мастера протекала в Падуе (как думает Москетти, упоминаемый в списках флорентинских художников под 1387 годом Джусто не может быть отождествлен с нашим художником). Здесь он быстро

сделался ведущей фигурой, выполнив ряд крупных фресковых циклов, в которых средневековая аллегория и средневековая символика выступают определяющим весь художественный замысел фактором.

Что Джусто вышел из северно-итальянских традиций — это доказывает ряд характеризующих его стиль черт (интерес к пейзажу и сложным архитектурным фонам, любовь к вставным эпизодам жанрового порядка, поиски характерного, перегруженность многофигурных композиций, лишенных тосканской ясности и обозримости). Но все эти северно-итальянские черты приспособляются Джусто к джоттовской основе, причем они в такой мере примитивизируются, что унаследованные от Джотто проторенессансные принципы растворяются в романском понимании формы. В этом плане Джусто может быть назван архаизатором. Однако это архаизатор настолько убежденный и последовательный, что в его возврате к старому нет ничего упадочного и манерного. Во всяком случае, Джусто является несоизмеримо более цельной натурой, нежели утонченные готические стилизаторы, которым недостает свежести его восприятия. И если трактовка Джусто нередко кажется нам грубоватой и примитивной, то объяснение этому следует искать в необычности его образов, совершенно выпадающих из рамок изящного готизирующего искусства второй половины треченто.

Росписи капеллы Кортельери в падуанской церкви Эремитани, изображавшие свободные искусства и пороки с их наиболее характерными представителями, а также прославленных деятелей августинского ордена, к сожалению, до нас не дошли (сохранилось лишь несколько жалких фрагментов). Этот исполненный около 1370 года декоративный ансамбль был описан падуанским студентом Шеллем и Марк-Антонио Микиель, причем из их описаний явствует, что Джусто создал здесь учнейшую аллегория, проникнутую чисто схоластическим духом. Недаром художник использовал стихотворение Бартоломео ди Бартоли, принадлежавшее к тому разряду дидактической поэзии, которая осталась совершенно незатронутой новыми гуманистическими веяниями. И этот же символично-аллегорический элемент положен в основу росписей Джусто в падуанском баптистерии, являющихся нашим главным источником для изучения творчества мастера (табл. 202—204).

Фрески падуанского баптистерия, законченные в 1376 году, были выполнены по заказу жены Каррара Фиана Буццакарина. Довольно сильно пострадавшие от реставраций фрески покрывают все стены и купол, располагаясь рядами друг над другом (сцены из жизни Христа, Марии и Иоанна Крестителя, сцены из Апокалипсиса, а также портрет заказчицы). В абсиде изображен Христос во славе, держащий на коленях агнца. Купол декорирован многочисленными библейскими сценами, начиная с истории сотворения мира, и окруженной иерархией святых и ангелов полуфигурой Христа-Пантократора, под которой представлена облаченная в светлое одеяние богоматерь в позе Оранты. Наконец, на парусах мы видим изображения евангелистов. Этот грандиозный иконографический ансамбль, один из самых обширных во всем тречентистском искусстве, поражает с первого взгляда консервативностью своей иконографии, примыкающей к старым средне-

вековым традициям. Но еще больше поражает архаизм художественного мышления Джусто, прошедшего совершенно равнодушно мимо всех готических новшеств. Хотя он и пользуется богатыми архитектурными и пейзажными фонами, он настолько упрощает все формы, настолько их стереометризирует, что они превращаются в его руках в своеобразные идеограммы. К этому у него присоединяется несколько нарочитая застылость фигур, очерченных простыми, обобщенными линиями. Статические композиции выдаются своей подчеркнутой монументальностью. Этими средствами Джусто достигает такой величавой торжественности, которая стоит совершенно особняком в искусстве треченто и равную которой мы найдем лишь в декорациях романских порталов и в византийских мозаиках.

Последний крупный декоративный ансамбль Джусто — фрески капеллы Беато Лука Беллуди в падуанском Санто, законченные в 1382 году. Здесь художник изобразил сцены из жизни апостолов Филиппа и Иакова. Недавно расчищенные от позднейших записей, эти фрески останавливают на себе внимание своими богатыми пейзажными и архитектурными фонами и сложностью многофигурных композиций. Но и здесь Джусто остается верным себе: он не отказывается от того абстрактного строя форм, которого он придерживался в росписях Баптистерия.

В то время как Ван Марле и Фьокко трактуют Джусто как мастера, подпавшего под сильное влияние Альтикьеро, Лонги, наоборот, считает, что Альтикьеро и Аванцо испытали на себе воздействие искусства Джусто. Против мнения этих исследователей решительно говорит коренное различие темпераментов веронских живописцев, с одной стороны, и Джусто — с другой. Первые исходили от индивидуального, портретного, второй — от типического; первые культивировали заостренную, детализированную форму, второй — форму укрупненную и обобщенную; первые работали «на уровне века», второй упрямо не хотел идти в ногу со своим временем, вероятно, с сожалением вспоминая о столетиях расцвета романского стиля; первые были яркими приверженцами доктрины «эмпирического реализма», второй должен был рассматривать ее как проявление того упадочного начала, которое являлось враждебным не только его вкусам, но и всему его мировоззрению. На фоне итальянского искусства треченто творчество Джусто является историческим анахронизмом. Но оно интересно как свидетельство необычайного разнообразия художественных течений XIV века, в пределах которых мы подчас сталкиваемся со столь неожиданными решениями, что они повергают в изумление даже самых искушенных исследователей. И чисто романское по духу искусство Джусто является как раз одной из таких «великих неожиданностей» в истории тречентистской живописи.

Несколько в стороне от остальных художественных школ треченто развивалось искусство Ломбардии. Долгое время оно тяготело к дучентистским традициям, пока последние не уступили место, к середине XIV века, более передовому строю форм, сложившемуся под джоттовским влиянием. Из этого течения вышел Джованни да Милано — единственный крупный ломбардский живописец треченто.

Джованни да Милано (упом. 1350—1369)³⁹³ попал во Флоренцию не позднее 1350 года, когда его имя упоминается в одном флорентинском документе. Его

деятельность протекала в основном во Флоренции, где он приобрел права гражданства в 1366 году. Три года спустя мы находим его в Риме. Здесь он расписывал, по заказу папы Урбана V, ватиканский дворец. Хотя имя его не встречается ни в одном ломбардском документе, тем не менее есть все основания думать, что он сделался вполне сложившимся мастером уже до приезда во Флоренцию. В Милане работал последние годы своей жизни Джотто, в Милане же, если верить Вазари, подвизался и Стефано. Очевидно у Джованни была возможность вплотную соприкоснуться с джоттовской традицией в Ломбардии. Если он и не испытал, как это думает Лонги, влияния Джусто, то его творчество, во всяком случае, развивалось в том же направлении. В Северной Италии Джованни должен был приобщиться и к тому течению «эмпирического реализма», к которому принадлежали Витале да Болонья и Томазо да Модена. Попав во Флоренцию, Джованни занес сюда ряд северо-итальянских черт, органически сочетав их с искони флорентинскими. Среди местных художников его внимание, вероятно, более всего привлекали Джоттино и Нардо ди Чьоне. На этой сложной основе развился стиль Джованни да Милано, занимающий в рамках флорентинской живописи совершенно особое место.

Главная работа Джованни — росписи капеллы Ринуччини в флорентинской церкви Санта Кроче (1365, табл. 205—207). Кисти самого мастера могут быть приписаны лишь фрески свода (Христос и четыре пророка), входной арки (полуфигуры двенадцати апостолов), верхней части левой стены («Изгнание Иоакима из храма», «Встреча Иоакима с Анной», «Рождество богородицы») и верхней части правой стены («Пиршество в доме Симона фарисея», «Христос у Марфы и Марии», «Воскрешение Лазаря»). В этих фресках Джованни дает четкие пространственные построения и пластически трактованные фигуры, обработанные с помощью тонких переходов серебристой светотени. Превосходный рисовальщик, он в совершенстве воспроизводит рельеф тела и драпировок, ритмически чередуя освещенные и затененные места. Подобно всем северянам, он умеет сделать свой рассказ занимательным, умеет насытить его множеством жанровых деталей. Он интересуется одеяниями различных покровов, натюрмортом, обстановкой комнат, сложными архитектурными комплексами. Его проникнутое чисто светским духом искусство акцентирует в религиозной сцене все те жанровые моменты, благодаря которым последняя воспринимается как эпизод, взятый из современной художнику жизни. Но Джованни не умеет драматизировать эти эпизоды. Искусство психологической характеристики никогда не было его сильной стороной. В зачаточных им ситуациях всегда есть что-то застывшее, одеревяневшее, жесткое. Однообразные, бесстрастные лица как бы скрывают под маской мир своих чувств, фигурам недостает эластичности. Выстроенные в ряд, они производят подчас унылое впечатление. И при всем том лучшие образы Джованни выполнены с такой тщательностью, с таким тонким пониманием структуры и поверхности предмета в одушевленной природе, что им приходится отвести выдающееся место в истории ренессансной живописи.

Столь же солидным и флегматичным мастером выступает Джованни в своих станковых вещах. Некоторые из них (как, например, «Пьетá» в собрании Ле Руа

в Париже, домашний алтарчик в Палаццо Венеция, подписной полиптих в Галерее Прато) относятся еще к годам до возникновения росписей в Санта Кроче, другие (подписная и датированная 1365 годом «Пьетá» в флорентинской Академии; люнета с Мадонной и двумя адорантами в Метрополитенском музее в Нью-Йорке, табл. 208) — современны им, третьи (фрагмент полиптиха из Онъисанти в Уффици, пинакли с изображением Марии, бога-отца и Крестителя в лондонской Национальной галерее) — принадлежат уже ко второй половине 60-х годов. Если в ранней группе вещей, исполненных в более мягкой манере, сильно чувствуется влияние Джоттино и Нардо, через произведения которого Джованни да Милано соприкоснулся с сьенской традицией, то в «Пьетá» из Академии появляется типичная для росписей четкость формы, обработанной сероватой светотенью. В поздних картинах художник отдает дань готической стилизации, особенно ясно проявляющейся в трактовке складок на лондонских пинаклях. Но, несмотря на эти различия в стиле между ранними и поздними работами, Джованни всюду остается верен себе: он изображает спокойные, несколько застывшие ситуации, постоянно прибегает к столь излюбленному им рядоположению фигур, которые размещаются обычно по диагонали, и замечательно передает поверхность предметов и карнации, виртуозно обыгрывая тончайшие светотеневые переходы, обладающие в его лучших вещах нежным серебристым оттенком.

Без сомнения, Бернсон переоценивает Джованни да Милано, когда характеризует его как «одного из великих мастеров треченто». Несмотря на всю пластичность своих образов, которая так импонирует Бернсону с его культом «tactile values», Джованни не был великим живописцем. Ему недостает темперамента, внутренней тонкости и высокого артистизма. Это не помешало ему оказать сильное влияние как на ломбардских, так и на флорентинских художников, среди которых по его стопам пошел Мазолино, всегда тяготевший к пропикнутому светским духом северно-итальянскому искусству.

Ломбардская живопись второй половины XIV века интересна не столько своими монументальными росписями, сколько искусством книжной миниатюры³⁹⁴. Последняя пользовалась поддержкой Висконти, усиленно собиравших иллюстрированные рукописи. Именно книжной миниатюре суждено было стать в Ломбардии ведущим искусством. И как раз в книжной миниатюре впервые победило то «интернациональное» готическое течение, расцвет которого падает в Северной Италии на первую половину XV века.

Уже в силу своего географического положения Ломбардия, включавшая в себя к концу XIV века, помимо территории в ее теперешних границах, также Парму, Модену, Падую и ряд городов Романьи, тяготела к Франции — с одной стороны и к Германии (через Тироль) и Австрии (а через нее и к Чехии) — с другой. Достигнув благоденствия под эгидой Джан Галеаццо Висконти, Ломбардия сохранила в необычайной чистоте старый рыцарский уклад жизни. Культура здесь сосредоточивалась в многочисленных замках, обитатели которых делили свой досуг между турнирами, охотами и чтением рыцарских романов. Их интересовал не столько мир простых человеческих чувств и переживаний, сколько та

показная сторона жизни, которая облекалась в утонченные по своему изяществу формы. Охота и турниры были для них главным занятием, отличавшим их от «черни». Они держали дорогих собак и породистых лошадей; они создавали при своих замках зверинцы, пополняемые диковинными животными, среди которых не редкость было встретить жирафа, львов, зебр, слонов и используемых на охоте леопардов; они любили читать модные в то время охотничьи трактаты; они собирали драгоценные вещи и охотно коллекционировали роскошно иллюстрированные рукописи, богатая орнаментика которых напоминала им об искусстве их отцов и дедов. В этой эмансипированной рыцарской среде светская тема стояла в центре внимания. Эстетизируя не только жизнь, но и искусство, рыцарское общество относилось равнодушно к тому проникнутому гражданственным духом художественному идеалу, который так импонировал демократически настроенным флорентинцам. Гуманистические мотивы не имели в глазах этого общества особой привлекательности. Оно гораздо больше ценило изящество, чем простоту, внешний лоск, чем внутреннюю содержательность, виртуозную законченность формы, чем идейную насыщенность образа. Оно наивно радовалось всему блестящему, яркому, праздничному. Для этого общества искусство костюма было одним из самых важных искусств, поскольку именно роскошный костюм отличал в первую очередь знатного человека от простого смертного, окружая его ореолом кастового превосходства. На почве подобного понимания жизни и искусства готическая стилизация должна была расцвести пышным цветом. И в действительности это и нашло себе место в Ломбардии, которая первой среди областей Северной Италии приобщилась к «интернационально-готическому» течению.

Изучая ломбардское искусство второй половины XIV века, всегда необходимо учитывать те оживленные политические и культурные связи, которые существовали между экономически тяготевшими друг к другу Ломбардией и Францией. Француженкой была Изабелла, жена Джан Галеаццо Висконти; его дочь Валентина была выдана в 1389 году замуж за Людовика Туреннского, причем она привезла с собой во Францию не только ценное собрание произведений итальянского искусства, но и богатейший гардероб, сохранившаяся опись которого дает нам исчерпывающее представление о царившей при дворе Висконти роскоши. Многочисленные нидерландские, французские и немецкие зодчие и ремесленники принимали деятельное участие в постройке милапского собора, этой «вавилонской башни» зрелого треченто. Уроженец Милана Джованни Алкерио постоянно путешествовал между Францией и Италией, изучая технику живописи. Для жены Галеаццо Висконти, Бьянки Савойской, были приобретены в Париже, в 1366 году, украшенные миниатюрами молитвенники. Жан д'Артуа работал в 1373 году для герцога Филиппа Бургундского в Ломбардии, а позднее — во Фландрии. В старых французских инвентарях часто фигурирует термин «ouvrage de Lombardie» (ломбардская работа), обозначающий миниатюры либо рисунки ломбардского происхождения³⁹⁵. Все эти факты не оставляют никаких сомнений в том, что существовали многочисленные каналы, по которым ломбардские влияния должны были проникать во Францию и, обратно, французские влияния — в Ломбар-

дию. Если на протяжении второй половины XIV века дающей стороной была Франция, то с конца этого столетия Франция и Ломбардия почти с одинаковой силой воздействуют друг на друга. Со второго десятилетия XV века роль Франции вновь становится ведущей, и Ломбардия быстро утрачивает то выдающееся место, которое она занимала не только в итальянском, но и во всем европейском искусстве к концу XIV века.

Что отличает главным образом ломбардскую миниатюру зрелого треченто — это ее ярко выраженный реализм. Однако это реализм не тосканского типа, а чисто северный. Своими корнями он уходит в искусство Витале да Болонья, Томазо да Модена, Альтикьеро и Аванцо. Его характеризует трезвый культ деталей, воспроизводимых с необычайной точностью и правдивостью. Для него типично дальнейшее нарастание светских тенденций, особенно ярко проявляющихся в обилии жанровых черт. В ломбардских миниатюрах и рисунках конца XIV века этот северно-итальянский эмпирический реализм достигает одной из высших точек своего развития. Было бы, однако, ошибочным делать отсюда вывод, будто бы ренессансный реализм зародился в Северной Европе. Эта точка зрения Куражо³⁹⁶, не умевшего и не хотевшего дифференцировать ренессансный реализм и эмпирический реализм готического толка, представляется теперь, в свете новейших исследований, совершенно несостоятельной. В частности, для ломбардского искусства необходимо подчеркнуть, что процесс накопления в нем реалистических деталей оказался пресеченным вторжением позднеготического маньеризма, вторжением столь активным, что оно оторочило приобщение Ломбардии к центрам ренессансной культуры более чем на полустолетие. Ломбардия, таким образом, сделалась одним из главных рассадников готических и готизирующих форм, которые упорно культивировались здесь на протяжении всей первой половины XV века и которые просачивались отсюда вплоть до Тосканы.

В ломбардской миниатюре второй половины XIV века намечаются два течения: одно более крепко связано с тречентистскими традициями, другое тяготеет к позднеготическому маньеризму. В пределах первого течения происходит процесс усиленного накапливания реалистически трактованных деталей, которые не подвергаются еще утрированной готической стилизации. Если последняя и дает о себе знать, то сравнительно слабо. Во втором течении готическая стилизация становится уже ведущим началом. Она определяет весь строй художественного образа, приобретающего тот искусственный и манерный отпечаток, который делает его близким к образам французской пламенеющей готики. Между первым и вторым течениями существует столь много точек соприкосновения, что порою они незаметно переходят друг в друга, и тогда бывает очень трудно их разграничить. Особенно это справедливо в применении к искусству самого конца XIV века, когда сплошь да рядом в работах одного и того же художника мирно сосуществуют оба направления. К началу XV века второе направление, возглавляемое Микелино да Безоццо, получает преобладание, и непсовая готическая стилизация постепенно растворяет в себе все то здоровое, что было заложено в эмпирическом реализме.

К первому течению принадлежит ряд богато иллюстрированных рукописей, исполненных на протяжении второй половины XIV века. Среди последних видное место занимает «Молитвенник» Бьянки Савойской, жены Галеаццо Висконти, украшенный миниатюрами между 1350 и 1378 годами. Рукопись эта хранится в Государственной библиотеке в Мюнхене (cod. lat. 23215)³⁹⁷. Миниатюры, работы Джованни ди Бенедетто да Комо, дают чисто жанровое истолкование евангельским сценам. В трактовке фигур, пейзажей и интерьеров царит еще большая сдержанность, линейная стилизация почти отсутствует. Французские влияния чувствуются лишь в обрамлениях и в орнаментальной разделке фонов. Еще реалистичнее миниатюры, иллюстрирующие рыцарский роман «Лансело дю Лак», фрагмент которого хранится в парижской Национальной библиотеке (ms. fr. 343)³⁹⁸. С очаровательной непосредственностью изображены здесь различные сценки из рыцарской жизни — клятвы и обеты, турниры, сражения, служение прекрасной даме. Фигуры обработаны мягкой светотенью, замки, церкви и пейзажи переданы с редкой обстоятельностью, костюмы воспроизведены с такой точностью, что зритель получает полное представление о модах того времени. Если эта рукопись была исполнена около 1375 года, то уже ближе к концу XIV века возникли миниатюры, иллюстрирующие другой рыцарский роман — «Гирои ле Куртуа» (парижская Национальная библиотека, cod. fr. nouv. acq. 5243)³⁹⁹. Миниатюры этого кодекса знаменуют одну из высших точек в истории ломбардского реализма (табл. 209—212). В них чувствуется приближение новых времен — времен «Часослова» герцога Беррийского. Все здесь полно такой естественности и правдивости, что для головоломной линейной стилизации не остается никакого места. Монументальный характер миниатюр двух последних манускриптов позволяет высказать предположение, что они восходят к росписям, иначе говоря, к той светской декорации замков, которая до нас почти не дошла, но которая занимала видное место в искусстве треченто, особенно в искусстве Северной Италии. Известно, например, что замок Порро, около Лекко, был украшен охотничьими сценами и что Джан Галеаццо Висконти приказал в 1380 году украсить свой замок в Павии фресками аналогичного содержания. Весьма популярными сюжетами в подобного рода светских декорациях были и сцены из всем хорошо известных рыцарских романов. Вероятно, подобного рода росписи послужили отправной точкой для обоих авторов миниатюр, которые, возможно, были сами фрескистами, иначе трудно было бы объяснить монументальный стиль их работ, обнаруживающий немало точек соприкосновения с падуанскими фресками Альтикьеро и Аванцо.

С миниатюрами «Лансело дю Лак» Тоэска сближает миниатюры «Молитвенника» в парижской Национальной библиотеке (ms. lat. 757), исполненными около 1380 года⁴⁰⁰. Он даже приписывает их одному мастеру. Если последнее положение еще нуждается в доказательстве, то во всяком случае стилистическая близость обеих рукописей несомненна. В парижском «Молитвеннике» уже настойчиво дают о себе знать французские влияния, особенно сильные в той миниатюре, на которой представлена сцена создания животных. Плащ бога-отца образует здесь изящные, тонко проработанные складки, подвергнутые чисто готической

стилизации. Аналогичные решения мы находим у Андре Боневе и Жакмара д'Эльва. Столь же изощренные линейные флоритурсы образуют складки одеяний св. Урсулы и ее подруг. Автор этих миниатюр должен был хорошо знать французские образцы, и есть все основания думать, что он одним из первых среди ломбардских миниатюристов использовал те новые приемы линейной стилизации, которые постепенно привели к победе позднеготического мапьеризма.

Наиболее крупный ломбардский мастер конца XIV века — Джованнино де Грасси (упом. 1389—1398)⁴⁰¹. С его именем может быть связан ряд работ, на которых лежит настолько индивидуальная печать, что они составляют четкую стилистическую группу, выделяющуюся тонкостью своего выполнения. Именно высокое качество этих миниатюр и рисунков Грасси не оставляет сомнения в том, что он был ведущей фигурой среди ломбардских живописцев зрелого треченто.

Грасси являлся мастером на все руки. Он принимал деятельное участие в отделке миланского собора, выполняя рисунки для статуй, рельефов, капителей и витражей, высекая из мрамора рельефы (один из них, изображающий Христа и самаритянку у колодца, дошел до нас), расписывая хоругви, раскрашивая двери, подвизаясь, наконец, в роли живописца. Старые документы говорят и о таких его работах, как деревянная модель собора и «Карта мира» для сакристии. Джованнино имел брата Поррино и сына Саломоне, которые занимались миниатюрой и которые, без сомнения, помогали ему в осуществлении многочисленных заказов.

От Джованнино де Грасси до нас дошел интереснейший альбом набросков, исполненных пером на пергаменте и слегка подцвеченных (табл. 213—216). Этот альбом хранится в Городской библиотеке в Бергамо (cod. Δ, VII, 14). Листки альбома были собраны вместе и перенумерованы его владельцем в 1542 году. Неодинаковый размер листков ясно говорит о том, что он был смонтирован из рисунков различных мастеров. Лучшая часть рисунков принадлежит Джованнино, как об этом свидетельствует надпись на обороте 4-го листка, относящаяся по характеру почерка к концу XIV века: *Jahininas de Grasis designavit*. С поразительной объективностью и точностью воспроизводит в этих рисунках Джованнино де Грасси различных животных. Мы видим здесь львов и козюль, белок и оленей, страусов и леопардов, кроликов и маргышек, дикобразов и лошадей, баранов и быков, породистых собак и самых различных птиц, начиная с ястребов и кончая фазанами. Чаще всего художник изображает фигуры животных в профиль, но иногда он прибегает и к смелым трехчетвертным поворотам. Для него не составляет никакого труда зафиксировать сложнейший мотив движения. Он, по-видимому, настолько свыкся с этим животным миром, который имел полную возможность изучить в многочисленных зверинцах знати, что рука послушно повиновалась тому, что отображает глаз. Он в совершенстве передает шерсть, оперение, индивидуальную форму когтей, клювов, рогов, для него имеет бесконечную привлекательность любая деталь, сколь бы незначительна она ни была. В этих замечательных по своему реализму изображениях животных нет и намека на готическую стилизацию. На первый взгляд может показаться, что здесь реализм приобретает уже новое «ренессансное» качество. Но это обманчивое впечатление

быстро рассеивается, как только мы знакомимся с теми рисунками Джованнино де Грасси, на которых представлены человеческие фигуры. Здесь готическая стилизация сразу же вступает в свои права. Трактовка обнаруживает гораздо более условный характер, в силуэтных линиях появляется манерная хрупкость, складки одеяний образуют затейливые линейные завитки, пропизанные чисто готическим ритмом. Такова была сила традиции: когда художник изображал животных, он смотрел на них наивными глазами, не считаясь ни с какими унаследованными от прошлого формами; когда же он изображал человеческие фигуры, то он неизбежно попадал в плен старых традиций, воспринимая человеческую фигуру сквозь призму той готической стилизации, которая тяготела над его сознанием. Вот почему, как ни объективны изображения животных на рисунках Джованнино де Грасси, рисунки эти все же не составляют новой эры в истории итальянского искусства. Говоря об острой наблюдательности художника, они остаются типичными порождениями северно-итальянского эмпирического реализма. Хотя в них можно отметить большее, по сравнению с произведениями других тречентистов, количество верно схваченных деталей, тем не менее это количество не переходит в новое качество. Этот «микроскопический» реализм остается внешним, периферийным, базирующимся на второстепенных деталях. Он не проникает в существо явления, а как бы скользит по его поверхности. Знание структуры предмета он подменяет знанием его покрова, знание костяка — знанием оперения и костюма.

На основании стилистического анализа и сопоставления с рисунками в Бергамо, Тоэска приписывает Джованнино де Грасси еще ряд богато иллюстрированных рукописей, миниатюры которых были исполнены, по его мнению, Джованнино совместно с его сыном Саломоне. Такими плодами совместной работы отца и сына для Тоэска являются «Трактат Берольдо об установлениях миланской церкви» в библиотеке князя Тривульдио в Милане (cod. 2262), исполненный между 1396 и 1398 годами ⁴⁰², «Молитвенник» Джан Галеаццо Висконти в библиотеке герцога Висконти ди Модроне в Милане (до 1395 года) ⁴⁰³, фрагмент «Молитвенника» Филиппо Мария Висконти, хранящийся на вилле Ландау — Финали около Флоренции (с более ранними миниатюрами из «Молитвенника» Джан Галеаццо Висконти, возникшими не позднее 1395 года) ⁴⁰⁴ и «Энциклопедия естествознания» в Библиотеке Казантензе в Риме (ms. 459), относящаяся к концу XIV века (в декорировании этого манускрипта принимало участие не менее семи миниатюристов) ⁴⁰⁵. Для миниатюр всех этих рукописей характерно сочетание изумительно верно схваченных отдельных деталей с готической орнаментикой и порою сильнейшей готической стилизацией. Как правило, и здесь животные трактуются гораздо реалистичнее людей. На одной из страниц «Молитвенника» Джан Галеаццо Висконти художник дает крохотные изображения мух и бабочек, как бы невзначай заползших на пергамент. И тут же он нагромождает чисто готические орнаментальные и архитектурные мотивы. Когда он изображает многофигурные сцены на архитектурных и пейзажных фонах, то все эти композиции неизменно распадаются на десятки фрагментарных звеньев, поскольку каждая фигура и каждый предмет воспроизводятся со своей точки зрения и поскольку почти отсутствует перспектива.

В силу этого реализм получает какой-то дробный характер. Ему недостает той внутренней логики и той целеустремленности, которые отличают его в Тоскане.

В Ломбардии, с ее культом сугубо детализированного реализма, получает, естественно, широкое распространение зарисовка с натуры⁴⁰⁶. Обычно это не столько зарисовки с натуры, сколько воспроизведение по памяти отдельных ее кусочков. Такие ломбардские рисунки позднего XIV — начала XV века мы находим и в Лувре (отдельные листы из кодекса Валларди), и в собрании Э. Ротшильда в Париже, и в венецианской Академии, и в Амброзиане, и в будапештской Галерее, и в Национальной галерее в Риме, и в венской Альбертине, и в собрании Лугта в Мартенсдейке. Чаще всего на этих рисунках запечатлены столь излюбленные ломбардскими художниками животные, но нередко встречаются также изображения человеческих фигур и композиционные наброски для картин на религиозные темы. И в рисунках можно отметить то же своеобразное противоречие между реалистической передачей животного и условной трактовкой человеческой фигуры, о котором уже шла речь выше. В истории графики этим рисункам принадлежит выдающееся место, так как они наглядно иллюстрируют процесс дальнейшего нарастания реалистических тенденций в ломбардском искусстве, процесс, нашедший себе логическое завершение в творчестве Пизанелло.

Среди ломбардских иллюстрированных рукописей конца XIV века следует упомянуть еще об одной крайне интересной группе манускриптов. Это три трактата по гигиене, в которых многочисленные наставления о приеме пищи и питья, о действии аффектов на тело, о влиянии непогоды на человеческий организм и т. д. приурочены к различным временам года. Текст трактатов восходит к арабской редакции XII века. Первый из этих «*Tascinum sanitatis*» хранится в венском Музее (табл. 217—219), второй — в парижской Национальной библиотеке (ms. lat. nouv. acq. 1673), третий — в Библиотеке Казапатеnze (cod. 4182)⁴⁰⁷. Все три манускрипта созданы мастерами одной школы, занимающими промежуточное место между Джованнино де Грасси и Франко, а также Филипполо де Верис. Прелестные жанровые сценки трактованы с редкой обстоятельностью и с подкупающей зрителя живостью. Особенно точно переданы различные травы, деревья и растения, в изображении которых миниатюристы обнаруживают замечательную наблюдательность. Очаровательны и те сцены, где представлено приготовление кушаний. Здесь мы находим чисто северное чувство интерьера и такую любовную передачу деталей быта и обстановки, что невольно вспоминаются миниатюры туринского «Часослова». Однако ломбардские художники не делают того решающего шага, который сделали Губерт и Ян Ван Эйк. Их стиль в такой еще мере насыщен готицизмами, что по сравнению со стилем основоположников нидерландской школы живописи он кажется архаическим и условным. И хотя мы имеем здесь принципиально родственные явления, тем не менее, очевидно, что эмпирический реализм перешел в новое качество не на ломбардской, а на нидерландской почве.

Все те памятники, о которых до сих пор шла речь, принадлежат к первому, более реалистическому направлению ломбардской живописи. Отчасти из его недр, отчасти параллельно с ним выкристаллизовывается к концу XIV века и другое

направление — готический маньеризм, наиболее характерный вариант «интернациональной готики». Пожалуй, самый типичный памятник этого течения — роспись миланских художников Франко де Верис и его сына Филипполо в Санта Мария де Гирли в Кампионе⁴⁰⁸. На фреске 1400 года представлен «Страшный суд» (табл. 220). Утопающие в одеяниях фигуры извиваются и манерно жестикулируют, складки образуют завитки, все формы приобретают какой-то неестественный и напряженный характер, короче говоря, целиком побеждает готическая стилизация. Аналогичные сдвиги находят себе место также в творчестве крупнейшего художника этого направления — Микелино да Безоццо, закрепившего победу готического маньеризма в ломбардской живописи первой половины XV века.

Микелино да Безоццо (упом. 1388—1442) был весьма почитаемым в свое время мастером⁴⁰⁹. Все старые документы говорят о нем в тоне высочайшей похвалы. В 1410 году Микелино находился в Венеции, с 1418 года его имя постоянно упоминается в документах, связанных с постройкой миланского собора. Его единственная дошедшая до нас подписная работа — «Обручение св. Екатерины» в съенской Галерее (табл. 221). В ней мастер выступает неистовым стилизатором, доводящим готический орнаментализм до гротескной заостренности. Хрупкие, нежного телосложения фигуры скрываются за одеяниями, ниспадающими мягкими, ритмично извивающимися складками, на бледных, анемичных лицах лежит печать преувеличенной деликатности чувств, тени настолько прозрачны, что они почти не моделируют форму, воспринимаемую художником плоско и силуэтно. Всему этому Микелино научился на образцах французского искусства, к которым его картина обнаруживает глубокую внутреннюю близость. Черты готической стилизации не менее сильно проступают в тех миниатюрах, которыми Микелино украсил «Похвальное слово в честь Джан Галеаццо Висконти». Рукопись эта, хранящаяся в парижской Национальной библиотеке (ms. lat. 5888), относится к 1403 году⁴¹⁰. И здесь изящные, грациозные фигуры манерно изгибаются, и здесь линии образуют орнаментальные завитки и извивы. Аналогичные черты дают о себе знать в четырех рисунках с изображением апостолов в Лувре и в двустороннем наброске в венской Альбертине (зарисовки головы апостола, фигур святых и эскиз для «Поклонения волхвов»). Убедительно приписанное Тоэска⁴¹¹ Микелино да Безоццо, эти рисунки не оставляют никаких сомнений в том, что именно Безоццо был наиболее последовательным приверженцем французской эстетики и что именно он явился главным проводником французских влияний на ломбардской почве. Возглавляемое им движение пустило глубокие корни в Ломбардии, сделавшейся рассадником позднеготического маньеризма. Лучшее доказательство этому — вотивная фреска в Сан Франческо в Лоди, возмещенная около 1420 года (табл. 222)⁴¹². Трон, на котором сидит Мария, предвосхищает самые экстравагантные формы пламенеющей готики, плащ Марии образует такие затейливые линейные фиоритуры, рядом с которыми трактовка даже столь готического живописца, как Лоренцо Монако, кажется строгой и сдержанной. Лишь по ознакомлении с подобными рода работами делается понятным, почему

ломбардское искусство так долго и упорно сопротивлялось натиску ренессансных форм. Суровый и простой язык Мазаччо и Донателло должен был казаться ломбардцам грубым. Их излюбленными мастерами оставались Джентиле да Фабриано и Пизанелло, чья художественная манера, поскольку она не порывала резко с готическими традициями, была им гораздо более близкой и понятной, чем искусство великих тосканцев.

Если во Флоренции ведущим течением сделался в XV веке ренессансный реализм, то в Северной Италии готика оставалась господствующим стилем на протяжении всей первой половины кваттроченто. Когда сюда просачивались отдельные ренессансные формы, то они незамедлительно получали готическую интерпретацию. В этом кроется коренное различие между художественным развитием Тосканы и Северной Италии. Ренессансный реализм родился из совершенно иных предпосылок, нежели северно-итальянский «эмпирический реализм». Хотя первый сильно уступает последнему в скрупулезно точной передаче деталей, зато он целиком проникнут тем новым гуманистическим духом, о котором ломбардские художники не имели ни малейшего представления. Этот ренессансный реализм проходит сквозь «чистилище» наук, он обладает принципиально новой художественной направленностью, он преодолевает готический спиритуализм, он героизирует действительность, черпая ряд мощных творческих импульсов из античности, он импонирует не количеством реалистически трактованных деталей, а тем новым качеством, которое явилось результатом диалектического скачка. Вместо того, чтобы без устали анализировать мир «бесконечно малых», основоположники Ренессанса встали сразу же на путь создания обобщенных образов — спокойных, величественных и монументальных. Их искусство могло сложиться только на почве демократической Флоренции, уклад жизни которой в такой же мере отличается от уклада жизни феодального замка, как фреска Мазаччо от миниатюры Микелино да Безоццо. Вот почему искусство первого столь антагонистично искусству второго: между ними всегда оставалась пропасть. И если отдельным сильным индивидуальностям, как Лоренцо Гиберти или Якопо делла Кверча, удавалось иногда перекинуть мост через эту пропасть, она от этого не становилась меньше. Целая цепь глубоких творческих конфликтов объясняется в эпоху кваттроченто борьбой двух полярных типов художественного мышления, которые с предельной четкостью выступают в искусстве Флоренции времен Брунеллески и в искусстве Ломбардии времен Микелино да Безоццо. И как бы высоко ни расценивать северно-итальянский эмпирический реализм, будущее принадлежало не ему. Будущее принадлежало Флоренции — Флоренции Брунеллески, Донателло и Мазаччо.