

Лев
ЛЮБИМОВ

ЖИВОПИСЬ
И АРХИТЕКТУРА

ИСКУССТВО
ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ



Издательство АСТ
Москва

УДК 72/75(4)
ББК 85.1(4)
Л93

Дизайн обложки Дмитрия Агапонова

Издание подготовлено при участии Сильвы Казем-Бек

В оформлении книги использованы иллюстрации из архива Shutterstock, и находящиеся в общественном достоянии

Фото на обороте обложки из личного архива С.Б. Казем-Бек

Любимов, Лев Дмитриевич.

Л93 Живопись и архитектура. Искусство Западной Европы / Лев Любимов; предисл. С.Б. Казем-Бек. — Москва : Издательство АСТ, 2021. — 288 с.; ил. — (Классика лекций).

ISBN 978-5-17-116716-5

Лев Дмитриевич Любимов — известный журналист и искусствовед. Он много лет работал в парижской газете «Возрождение», по долгу службы посещал крупнейшие музеи Европы и писал о великих шедеврах. Его очерки, а позднее и книги по искусствоведению позволяют глубоко погрузиться в историю создания легендарных полотен и увидеть их по-новому.

Книга посвящена западноевропейскому искусству Средних веков и эпохи Возрождения. В живой и увлекательной форме автор рассказывает об архитектуре, скульптуре и живописи, о жизни и творчестве крупнейших мастеров — Джотто, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Тициана, а также об их вкладе в сокровищницу мировой художественной культуры.

УДК 72/75(4)
ББК 85.1(4)

ISBN 978-5-17-116716-5

© С.Б. Казем-Бек, предисловие, 2021
© Л.Д. Любимов (наследники), 2021
© ООО «Издательство АСТ», 2021

Предисловие

Лев Дмитриевич Любимов, писатель, публицист, искусствовед, переводчик, родился 31 июля 1902 года в Туле в семье известных политических, общественных и культурных деятелей.

Отец, Дмитрий Николаевич Любимов (1864–1942), камергер, помощник статс-секретаря Государственного совета, гофмейстер, Виленский губернатор с 1906 по 1912 год. В качестве статс-секретаря Государственного совета был прикомандирован к Илье Репину для консультаций во время работы художника над известным полотном «Государственный совет». В благодарность за сотрудничество Репин изобразил его рядом с Победоносцевым — молодой человек в раззолоченном мундире над стариком в лентах. Эмигрировал из России в 1919 году, скончался во Франции, в Париже, в 1942 году.

Дед, Николай Алексеевич Любимов (1830–1897), профессор Московского университета, известный политик и публицист, помощник Каткова в «Русском вестнике» и «Московских новостях». Известна его переписка со многими видными деятелями науки, культуры и общественной жизни. Особый интерес представляет переписка с Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым.

Мать, Людмила Ивановна Любимова (урожденная Туган-Барановская) (1877–1960), в Первую мировую войну пошла служить сестрой милосердия, возглавив санитарный поезд

и два отряда Красного Креста. Была награждена за эту деятельность и за работу в окопах во время боев Георгиевскими медалями всех четырех степеней (редчайший случай для женщины). Л.И. Любимова стала прототипом княгини Веры Шеиной в «Гранатовом браслете» А.И. Куприна. В рассказе отражена подлинная история, случившаяся в семье Любимовых, естественно, творчески переработанная Куприным (в частности, трагическая кончина Жолтикова в «Гранатовом браслете» — чистый авторский вымысел).

Л.Д. Любимов учился в знаменитом Александровском лицее (бывшем Царскосельском), в Берлинском университете на отделении искусствоведения философского факультета. Работал журналистом «Возрождения», самой известной газеты в эмиграции, где печатался ежедневно в течение всего существования газеты под собственным именем и псевдонимом.

Сотрудничал во многих французских изданиях, прочитал курс лекций на французском радио, посвященный русской культуре, и особенно деятелям русской культуры в изгнании. После Второй мировой войны принял советское гражданство и в ноябре 1947 года был выслан из Франции. 25 февраля 1948 года вернулся на родину через Германию (через советскую оккупационную зону).

На родине Л.Д. Любимов женился, жил в Москве. Много печатался в периодических советских изданиях (журналах «Новый мир», «Октябрь», «Москва», «Знамя» и т.д.). Умер в Москве в 1976 году.

Сильва Казем-Бек

СРЕДНИЕ ВЕКА

«...Когда же Рим был разрушен и сожжен варварами*, казалось, что этот пожар и это горестное опустошение вместе со зданиями выжгли и уничтожили само строительное искусство.

Судьба римлян совершенно изменилась, вместо бесконечных побед и триумфов наступили бедствия и страдания рабства. И немедленно же изменилась их манера строить и обставляться, как будто не подобало этим покоренным, самим ставшим рабами, обитать в таких же зданиях и с тем же великолепием, как во времена их владычества над миром. Тогдашний архитектурный стиль представляет с предыдущим такую же противоположность, как рабство со свободой. Согласуясь с их жалким существованием, архитектура римлян лишилась всякой стройности и красоты. Казалось, что вместе с властью люди того времени утратили всякий ум и всякое искусство. И в таком невежестве они пребывали весьма долго...

* Варварами (от греч. barbaros — чужеземец) древние греки, а затем и римляне называли всех инородцев, всех чуждых их культуре. Это название, вскоре ставшее пренебрежительным, особенно часто применялось к германцам. Впоследствии (в частности, в эпоху Возрождения) в это понятие было вложено новое содержание: «разрушители культурных ценностей». В новое время вторжения ранних германских и других племен в первые века нашей эры в Римскую империю получили в исторической науке название «варварских завоеваний».

Эта жестокая и беспощадная буря войны и опустошения разразилась не только над Италией, но и над Грецией, где некогда жили изобретатели и совершеннейшие мастера всяких искусств, и там она породила такую манеру живописи, скульптуры и архитектуры, которая сверх всякой меры плоха и не имеет ни малейшей ценности».

Так в XVI в. (т.е. через тысячу лет после крушения Западной Римской империи) писал великий Рафаэль, полностью выражая вкусы и эстетические каноны эпохи Возрождения.

Итак, победно утверждая идеал красоты, неведомый Средневековью, Рафаэль обращал свои взоры к искусству античного мира, хотя (как мы увидим в дальнейшем) его собственное творчество являло собой по отношению к этому миру уже новую сияющую вершину.

Сугубо отрицательное отношение к искусству, которое мы называем средневековым, пережило Рафаэля более чем на два столетия: его полностью разделяли философы-просветители XVIII в. Ведь писал же крупнейший их представитель Жан-Жак Руссо: «Порталы наших готических церквей высятся позором для тех, кто имел терпение их строить». Неудивительно, что многие из этих церквей были тогда же разрушены.

Художественное течение, получившее в европейской культуре название классицизма, провозгласило эстетическим эталоном образы и формы античной литературы и искусства. А термин «готический», возникший в Италии в рафаэлевские времена для обозначения всего западноевропейского искусства в период от образования «варварских королевств» до эпохи Возрождения, сохранял свое первоначальное значение еще на заре прошлого века, выражая все ту же отрицательную оценку этого искусства, как якобы жалкого наследия разрушителей Древнего Рима — варваров-готов.

...Мы судим иначе. Крушение античной цивилизации и было великой трагедией. Однако ясно, что это крушение явилось следствием не столько варварских нашествий, сколько разложения самой античной рабовладельческой

цивилизации, обусловившего торжество варваров. И потому в том, что произошло после их победы, мы ищем прежде всего живительные ростки нового.

Как писал Гоголь, имея в виду Римскую империю в годы ее заката, «самый процесс слияния двух жизней, Древнего мира и нового... это старание, с каким европейские дикари кроят по-своему римское просвещение... самый этот хаос, в котором бродят разложенные начала страшного величия нынешней Европы и тысячелетней силы ее, — они все для нас занимательнее и более возбуждают любопытства, нежели неподвижное время всесветной Римской империи под правлением ее бессильных императоров».

Художники и писатели-романтики, восставшие в первой половине XIX в. против закостенелых норм классицизма, выявили вновь значение и красоту величайших памятников искусства средневековой Европы.

Гениальный французский живописец Эжен Делакруа напомнил в своих записках, что прекрасное не может быть ограничено школой, местом или эпохой, что его нельзя искать только в античных произведениях, что в вариациях прекрасного «человеческий гений неисчерпаем, что задолго до того, как появились античные шедевры... человечество восхищалось прекрасными образами, созданными другими людьми и другими цивилизациями». А в статье о Рафаэле, восторгаясь произведениями искусства, созданными «в великую эпоху, справедливо названную Возрождением», он как раз подчеркивал их двойную преемственность, так как «именно в то время строгий вкус античности сочетался с воображением и смелостью готики».

В этих очерках мы постараемся показать, какими новыми качествами средневековое искусство обогатило европейскую художественную культуру.

Рожденное в упорном и вдохновенном труде всего народа, оно отвечало сокровенным грезам и чаяниям народной души.

Вспомним слова Горького: «История культуры рассказывает нам, что в Средние века ремесленные коллективы ка-

менщиков, плотников, резчиков по дереву, гончаров умели строить здания и делать вещи изумительной красоты, еще не превзойденной художниками-одиночками. Таковы средневековые соборы Европы, таковы вещи, наполняющие музеи... Рассматривая эти вещи, чувствуешь, что они были сделаны с величайшей любовью к труду. «Маленькие» люди были великими мастерами — вот что говорят нам остатки старины в музеях и великолепные храмы в старинных городах Европы».

Победа варваров

«...Погас самый блестящий свет...»

24 августа 410 г. вестготский король Аларих вступил в Рим. Победа варваров, разграбивших Рим, произвела огромное впечатление на правящую верхушку империи, ее охватил ужас. Церковный писатель Иероним так выразил эти чувства: «Когда погас самый блестящий свет, когда отсечена была глава Римской империи и, скажу вернее, целый мир погиб в одном городе, онемел язык мой и был я глубоко унижен».

Победа варваров была не просто победой над римскими легионами. Начиналась новая страница истории. Римские рабы вышли ночью из темных подвалов и с радостью и надеждой открыли ворота вестготам.

«Неудивительно, — писал в те времена марсельский священник Сальвиан, — что бедняки ищут у варваров человечности, потому что они не могут снести у римлян варварской бесчеловечности...»

Западная Римская империя закончила свое бытие в 476 г. Но еще до этого, в 455 г., вслед за вестготами в Риме побывали вандалы. То, что они там совершили за свое четырнадцатидневное пребывание, навечно сделало название этого германского племени нарицательным.

Итак, история средневековой Европы началась с вандализма, с надругательства над культурой, которой она при-

ходила на смену. Но в таком начале не было ничего необычного: победители обычно разрушали до основания храмы, крепости и города побежденных. Начало собственно римской эпохи в истории античного мира было ознаменовано самым постыдным погромом. Цветущий город Коринф, один из главных центров греческой культуры, был буквально стерт с лица земли солдатами римского консула Муммия. Варварский король Гейзерих разгромил со своими вандалами Рим. Аларих, кроме Рима, разорил Афины и тот же Коринф.

...Средневековое искусство Западной Европы — это и продолжение, и антитезис античного искусства. Рабство изжило себя как фундамент социальной системы, но новый фундамент еще не был создан; ко времени, когда восторжествовавшее христианство отвергло те идеалы, которые воодушевляли античное искусство (радость земного бытия, чувственное, любовное восприятие реального мира и правдивое изображение, а главное, изображение во всей мощи и славе человека, осознавшего себя прекраснейшим увенчанием природы), чудесное равновесие между духом и телом было нарушено, было покончено с плавной округлостью форм, гармонической стройностью человеческой фигуры, изяществом композиции, мягкостью моделировки. Ужас перед неразгаданными силами природы, которого не было в древней Элладе (провозгласившей устами одного из своих величайших поэтов, что «много в природе дивных сил, но сильней человека нет»), вновь на закате античной цивилизации пробудился в сознании человека, вселив в его душу тревогу и гнетущие сомнения.

Своим вторжением варвары довели до крайности смятение, царившее в разлагавшемся античном обществе. Они тучами шли с Востока. То было великое переселение народов: в распаде первобытнообщинного строя и при все-нарастающем развитии производства множество племен, особенно скотоводческих, пришло в движение, захватывая новые земли в поисках новых просторов и но-

вых оборонительных рубежей. Людские толпы покрывали в самые короткие сроки сотни и тысячи километров, одно племя теснило другое, которое, в свою очередь, теснило соседнее, мешавшее его движению. В этом водовороте гибли и возникали недолговечные государства, в смешении племен нарождались новые народы, новые культуры. Тесня на запад готские и сарматские племена, гунны ворвались в причерноморские степи, и тогда вместе с гуннами, опережая их или сливаясь с ними, весь мир кочевников, неумный мир бескрайних степей, обрушился на те земли, где издавна царил «римский порядок». Гунны, дававшие импульс новому завоевательному потоку, все сметали на своем пути, не делая различия между римлянами и варварами: вытапывали своей конницей засеянные поля, вырубали сады, сжигали города и убивали их жителей.

Недаром «божьем бичом» был прозван царь гуннов Аттила. Однако в 451 г. римляне в союзе с варварами — франками, вестготами и бургундами — остановили Аттилу. Это случилось на Каталаунской равнине близ города Труа (Франция). Более двухсот тысяч воинов пало с обеих сторон. «Завязывается битва — жестокая и повсеместная, ужасная, отчаянная... — писал в следующем веке про эту бойню готский историк. — Если верить рассказам стариков, протекавший... в низких берегах ручей широко разлился от крови, струившейся из ран сраженных».

Могущество гуннов было подорвано. Аттила умер два года спустя. Его тело было положено в три гроба: золотой, серебряный и железный, — причем пленники, делавшие гробы, были умерщвлены.

Со смертью Аттилы гуннская держава распалась.

Сколько страшных воспоминаний связано для Европы с этим, по-видимому, тюркоязычным племенем и его грозным вождем!

Говорили, что там, где пронесся конь Аттилы, траве уже не расти. Но конкретнее такие его слова: «Пусть же с римлянами будет то, чего они мне желают!»

То была борьба не на жизнь, а на смерть. Но что, кроме насилия и ужаса, несли гунны в Европу, только ли ржанием степных коней да победными кликами среди горящих развалин славили они крушение античной цивилизации? В Монголии, откуда они двинулись в свои грабительские походы, к северу от Улан-Батора, наш соотечественник, известный путешественник и исследователь Центральной Азии П.К. Козлов (сподвижник Пржевальского) раскопал в 1924–1925 гг. в урочище Ноин-Ула богатейшие погребения гуннской знати, относящиеся к самому началу нашей эры. В них были обнаружены великолепные ковры, по-видимому, местного производства, с предельно выразительными сценами борьбы фантастических зверей (напоминающие по стилю знаменитые ныне шедевры скифских Пазырыкских курганов на Алтае), ткани с изображениями всадников, зонты, лакированные ложечки.

В других гуннских курганах того же времени на реке Судже, вблизи Кяхты (Бурятия), раскопанных в конце двадцатых годов, были найдены остатки шелковых тканей, лакированных чашечек, бронзовых зеркал, изделий из белого нефрита.

А о том, как жила гуннская знать в пору своего наивысшего могущества, мы можем судить по впечатлениям византийского дипломата и историка Приска Панийского, посетившего Аттилу в его ставке на Дунае.

«Скамьи, — пишет он, — стояли у стен комнаты по обе стороны; в самой середине сидел на ложе Аттилы; позади него было другое ложе, за которым несколько ступеней вели к его постели. Она была закрыта тонкими и пестрыми занавесками, для красоты, подобными тем, какие в употреблении у римлян и эллинов для новобрачных.

На другой день, — пишет он далее, — я пошел ко двору Аттилы с подарками для его супруги. Имя ее Крека... Внутри ограды было много домов; одни выстроены из досок, красиво соединенных, с резной работой; другие из тесаных и выровненных бревен, вставленных в брусья, образующие круги; начинаясь с пола, они под-

нимались до некоторой высоты. Здесь жила супруга Аттилы; я впущен был стоявшими у двери варварами и застал Креку, лежавшую на мягкой постели. Пол был устлан шерстяными коврами... Вокруг царицы стояло множество рабов; рабыни, сидя на полу против нее, испещряли разными красками полотняные покрывала, носимые варварами поверх одежды — для красы».

Кочевникам-гуннам было чуждо градостроительство. Более отсталые, чем побежденные и разоренные ими народы, они пользовались их культурными достижениями и заставляли их работать на себя. Так, вероятно, произошло и на Дунае, где жили славяне, издавна славившиеся работой по дереву.

Но кто бы ни были плотники и резчики, воздвигнувшие и украсившие Аттиловы хоромы, кто бы ни были рабыни, раскрашивавшие покрывала для Креки, или создатели изощренных художественных изделий, обнаруженных в могильниках Ноин-Ула, важно, что гунны, осквернявшие и разрушавшие прекраснейшие памятники античного искусства, были по-своему чувствительны к красоте. Однако это еще не главное.

Гуннская кочующая империя включала самые различные племена. Ведь вся степь как бы ринулась вместе с гуннами на Запад. Недаром Приск, как и другие греческие или римские авторы, огульно называет воинов Аттилы скифами. Все потому, что нагрянули они из недр древней Скифии, описанной еще Геродотом. А те толпы, что бежали от них в сторону Рима, тоже были вскормлены степью. Степной завоевательный поток нес с собой порывистое, освежающее дыхание родных для него просторов, в лоне степей возникшую и расцветшую художественную культуру, ту, что переняли готы у сарматов, как те у скифов — в переплетении очень древних традиций, связанных с Месопотамией, Ираном и Китаем.

Постоянным, долго не иссякавшим очагом этой художественной культуры были степи нынешней Украины. Там в скифские времена, в VII и VI вв. до н.э., по соседству с гре-

ческими поселениями были созданы шедевры искусства «звериного» («тератологического») стиля (гордость Эрмитажа). То были предметы, украшавшие оружие, одежды и снаряжение и, по тогдашним представлениям, наделенные некоей магической властью, охраняющие человека от таинственных сил природы. Тысячу лет спустя «звериный» стиль все еще царил в искусстве степных племен — в их головных уборах, пряжках, застежках (фибулах) и т.п. Но это искусство постепенно утратило изобразительную мощь: в нем восторжествовало иное начало, в своей декоративности исполненное неудержимого динамизма.

Искусство «звериного» стиля распространилось на огромной территории, какой уже не знало с тех пор ни одно другое искусство: от Черного моря до Балтики и от Великой Китайской стены до Центральной Европы, а после варварских нашествий на Рим — до берегов Атлантического океана и даже за пределы нашего континента.

Это искусство пришлось по душе и населявшим Европу кельтским племенам (так до конца и не романизовавшимся под римским владычеством), радостно пробуждая в них их собственное далекое прошлое: латенскую культуру (VI–II вв. до н.э.), или культуру позднего железного века, в искусстве которой формы зверей и растений уже растворялись в орнаменте.

При этом утверждалось искусство «самодеятельное», декоративно–прикладное, восставшее против профессионального, «фигурного», превыше всего прославлявшего цезарей. В борьбе с римским наследием оно отражало в ту пору буйный протест рабов и освобождавшихся племен, разбивавших статуи своих насильников и поработителей, равно как и богов, благословением которых те оправдывали свое владычество.

Произошло столкновение двух противостоящих друг другу начал. С одной стороны — остатки великой художественной культуры античности, некогда расцветшей в прославлении человека как наиболее достойного объекта всего художественного творчества, светлой в своем

восприятию мира и его преобразованию. С другой — художественное творчество, рожденное не земледельческой цивилизацией (как в Египте или Элладе), а мятущееся, неуемное, подобно самой жизни на степных просторах. В этом творчестве почти отсутствовало изображение человека, ибо главное — это ведь звериный образ, рожденный древней охотничьей темой да страхом перед неотвратимой судьбой. Причем порой этот образ видоизменялся так, что когтистая лапа, клюв или зловещий оскал покорно вплетались в некий ленточный узор без начала и конца, уже ничего не выражающий, кроме собственной взрывчатой энергии, неведомо куда устремленной.

Искусство античного мира нуждалось в обновлении, как нуждался в обновлении сам этот мир. Оно и было осуществлено варварами.

В западноевропейском искусстве раннего Средневековья можно проследить и отголоски античности, памятники которой поражали варваров своим величием, и воздействие древнего художественного наследия кочевников Востока, охотников и рыболовов с его вариациями «звериного» стиля, идущими из Передней Азии, Причерноморья, Западной Сибири, Алтая и даже Китая, равно как радующей варваров яркой декоративности художественных изделий Египта, Сирии, Ирана и других стран Востока, или, наконец, всюду вызывавшей почтительную зависть новой, замечательной художественной системы, разработанной Византией.

В Равенне, некогда столице Западной Римской империи, высится недалеко от морского берега массивная и суровая гробница остготского короля Теодориха, тщетно пытавшегося объединить под своей державой римлян и готов. Хотя зодчий, воздвигнувший ее в VI в., вероятно, и изучал восточные, римские памятники, стройность тут уступила место несколько грубоватой упрощенности, сочетающейся с внушительностью общего облика.

Вместо купола мавзолеей перекрыт одним из самых больших монолитов, когда-либо употреблявшихся в строительстве (диаметр — 10,5 м, высота — 2,5 м).

Эта глыба, добытая на противоположном берегу Адриатического моря, в каменистой Истрии, и там выдолбленная для уменьшения веса, была доставлена в Равенну подвешенной между кораблями. Затем монолит был поднят на земляную насыпь в уровень гробницы и установлен.

Среди народов, оседавших на территории бывшей Римской империи, очевидно, еще сохранялись такие строительные навыки.

«Варварское» начало проявилось особенно ярко в обработке металлов, в частности в ювелирном деле. То была стихия орнамента, издавна присущая варварским племенам.

На фибулах в форме распластанных орлов, на золотых рукоятках и ножнах мечей кроваво сверкают гранаты и рубины. В роскошных коронах вестготских королей VII в., обнаруженных в кладе около Толедо (ныне они находятся в музеях Парижа и Мадрида), с гранатами на золотых обручах и причудливыми ажурными подвесками, видно желание похвалиться богатством, насладиться игрой золота и камней.

А чем дальше от тех краев, где некогда был твердо установлен римский порядок, процветала античная культура, тем стремительнее в абстрактном орнаменте преобразуются звериные образы и образ зарождающейся христианской иконографии. Это сказалось особенно ярко в художественном творчестве, процветавшем в VII и VIII вв. в Ирландии и Западной Англии (Нортумбрии). Там в монастырях церковные книги украшались миниатюрами, многие из которых принадлежат к самым замечательным достижениям в художественном творчестве раннего Средневековья.

Огромные, величественные инициалы, спирали, растробы, ленточный орнамент, сложные и самые неожиданные извивы, вплетающиеся в орнамент головы фантастических зверей и фантастические же изображения святых. И во всех этих тщательно выведенных пером причудливых линейных сплетениях, во всей этой головокружительной динамичности, в беспощадно деформированных, чисто узорных образах с их затейливо произвольной раскраской — внутрен-

няя гармония, строго продуманная, нигде не нарушаемая декоративность, единый ритм.

Воздействие этого искусства (ценнейшие образцы которого ныне хранятся в библиотеке Тринити колледжа в Дублине и в Британском музее в Лондоне), искусства, выработавшего свой собственный законченный стиль, было велико и в континентальной Европе.

Абстрактная «звериная» орнаментика расцвела особенно бурно в деревянной резьбе Скандинавии в эпоху викингов. Мироощущение викингов, бороздивших морские просторы, как-то перекликалось с мироощущением племен, бороздивших просторы степей. Здесь та же древняя охотничья тема, та же постоянная борьба с беспощадными силами природы и страх перед неизведанным.

Звери пожирают друг друга, безудержно переплетаются в скандинавской резьбе, развертывая перед нами как бы сплошную стихию ужаса. Это яростное переплетение могло завершиться головой свирепого фантастического чудовища, возвышавшегося на носу драккара — корабля викингов, — являя собой конкретный звериный образ, восхищающий нас выразительной мощью*.

Возвращение к изобразительной мощи

В своих рассуждениях о различных видах искусства знаменитый римский архитектор Витрувий указывал, что живопись способна передать «то, что есть или может быть», исключая «все то, что, будучи только плодом воображения, не существует, не может существовать и не будет существовать».

Это очень точное определение, выражающее сущность изобразительного искусства античной цивилизации, оседлой, устоявшейся, конкретной в своих устремлениях, воплощаемых в столь же конкретных и ясных образах.

* При возвращении корабля в порт звериную голову надлежало убрать, чтобы «не напугать» духов родной земли.

Передать только то, что есть или может быть! Ибо даже самая прекрасная античная статуя таких идеальных пропорций, какие не встречаются в природе, — в основе все же реальность, но доведенная до совершенства, возможность которого как раз и доказывается искусством.

Иным по своим устремлениям было художественное творчество степных кочевников кельтских и германских племен, сокрушивших античную цивилизацию.

Посмотрим на франкские пряжки VII в., очень характерные для искусства эпохи Меровингов (так назывались франкские короли, считавшие себя потомками легендарного вождя Меровея). Тщательное изучение приводит к выводу, что все эти завитки и кривые родились из сцепления фигур фантастических чудовищ-драконов, это всего лишь декоративный узор, геометрическая композиция.

Но проходит немногим более столетия. И вот перед нами бронзовая статуэтка всадника с мечом в руке (Париж, Лувр). Объемная, увесистая и внушительная, несмотря на малый размер. Могучими выглядят и всадник, и его конь. В воинственной фигуре с мечом спокойная и уверенная сила. Никакой деформации или стилизации: весь образ напоминает древние конные статуи римских цезарей. Это Карл I Великий — король франков, новый, в Риме коронованный император Запада.

Что же произошло с тех времен, когда были созданы меровингские пряжки с их чисто абстрактным узором?

Возникла огромная держава, первая империя Средневековья, включавшая современную Францию, Южную и Западную Германию, современную Бельгию и Голландию, Среднюю и Северную Италию, Северную Испанию.

Карл был выдающейся личностью, властелином, понимавшим необходимость просвещения и старавшимся распространять его. В школе, основанной им, дети вельмож обучались вместе с его сыновьями поэзии, риторике, диалектике, астрономии. Сам Карл I владел латинским и греческим языками, но в грамоте до конца дней не был силен. Как свидетельствует его современ-

ник и биограф историк и зодчий Эйнгард, Карл страстно желал научиться писать: «... для этого возил с собою на постели под подушкой дощечки и листки, чтобы в свободное время приучить руку выводить буквы. Но мало имел успеха труд, начатый не в свое время, слишком поздно». Как бы то ни было, император Запада сумел окружить себя людьми образованными и покровительствовал искусству.

Эпоху Карла Великого иногда называют «каролингским Возрождением»: стремясь возродить в новом облике величие Древнего Рима, империя Карла приобщалась в своем художественном творчестве к достижениям поздней античности.

Конечно, не волнистый плетеный узор, не абстрактная «звериная» орнаментика, а конкретность и ясность форм в передаче того, что есть или может быть, лучше всего отвечали запросам юной государственности, преодолевавшей вековой хаос и заботящейся прежде всего о своей устойчивости. Эта государственность опиралась на религию. В императорских указах читаем, что «живопись допустима в церквах для того, чтобы неграмотный мог прочитать на стенах то, что он не может узнать из книг». Живописи надлежало обрести более изобразительно-повествовательный характер.

Красочны и внушительны, несмотря на некоторую наивность, образы немногих сохранившихся от тех времен монументальных росписей и мозаик.

В резном (из слоновой кости) книжном окладе из Геноэльс-Эль-дерена (Брюссель, Музей прикладного искусства) сцена встречи Марии и Елизаветы (матери Христа и матери Иоанна Крестителя) принадлежит к шедеврам раннего средневекового искусства. Фигуры малообъемны, но сила и согласованность их взаимного порыва, их органическая, подлинно неразрывная слитность, равно как и патетика выраженных чувств, выдают руку вдохновенного мастера, предвещающая расцвет оригинальной зрелой средневековой пластики.

Сохранившиеся в большом количестве миниатюры каролингской эпохи — самое для нас значительное в ее художественном наследии. Среди них несомненные шедевры — миниатюры Евангелий архиепископа Эбо и короля Лотаря, в которых виртуозность и динамичность рисунка, унаследованные от англо-ирландской миниатюры, создают могучую выразительность образов.

Ценнейший памятник изобразительного искусства того времени — знаменитая Утрехтская Псалтырь (так названная по месту ее хранения — Университетской библиотеке в Утрехте) со ста шестьюдесятью пятью рисунками, выполненными коричневыми чернилами. Тут сцены охоты, битв, пиров, мирного труда крестьян, холмистые пейзажи, всевозможные архитектурные мотивы. Как правильно было отмечено, такая же живопись, графическая четкость и декоративность, наблюдательность и такая же любовь к миру, окружающему человека, проявляются вновь с подобной силой и мастерством лишь в рисунках XIV столетия.

Империя Карла Великого не была долговечной. В конце IX в. некий парижский монах в таких словах упрекал представителей тогдашней правящей верхушки, развращенных беспримерной роскошью, на которую зарились воинственные соседи империи — норманны, сарацины и венгры: «Твое великолепное облачение держится на застежке из золота. Ты кутаешься в драгоценную пурпурную мантию. Только накидка, сотканная из золотых нитей, достойна твоих плеч, только пояс, усыпанный драгоценными камнями, — твоих бедер, и только золотые ремешки — твоей обуви».

Вознесшиеся над искусственно объединенными разноязычными народами и племенами правители каролингского государства не могли утвердить на длительное время ни новый порядок, ни новую культуру.

Грозны и разрушительны были нашествия врагов, особенно норманнов. В непрерывных войнах гибли очаги культуры и памятники искусства, расхищались несметные

богатства, накопленные во дворцах и монастырях. Феодальные распри ускорили распад каролингской государственности.

В свой недолгий расцвет каролингское искусство многое возродило из пепла, многое почерпнуло в самых различных культурах, но оно так и не создало новой законченной художественной системы. И все же огромна заслуга этого искусства, ибо его достижения уже предвещали возможность такой системы.

Вновь обретенный синтез

В середине XI в. французский монах-летописец Рауль Глабер поделился с потомством на искаленной латыни — таково уж было следствие «варваризации» Европы — своими юношескими воспоминаниями: «Вскоре после 1000 года вновь приступили к постройке церквей, и это почти повсеместно, но главным образом в Италии и в Галлии. Их строили даже тогда, когда в том не было необходимости, ибо каждая христианская община спешила вступить в соревнование с другими, дабы воздвигнуть еще более великолепные святилища, чем у соседей. Казалось, что мир стряхивал свои отрепья, чтобы весь приукраситься белым нарядом церквей».

То была эпоха суровая, тревожная, но и созидательная. Эпоха наивысшего развития феодализма, значит, уже не поиска, а нахождения устойчивых форм социальной организации, эпоха новых государственных образований, уже не искусственных или случайных, а органически народившихся с пробуждением национального самосознания. Это была эпоха нахождения юной Европой некоего синтеза заимствований и традиций, которые воздействовали на мироощущение раннего Средневековья.

Синтез был найден и в искусстве.

Вслед за Элладой Древний Рим рассматривал скульптуру как одно из высочайших искусств и придавал ей

совершенно самостоятельное значение. Раннее же Средневековье тяготело к орнаменту, к чуждому объемности линейному узору, и потому достижения каролингской эпохи не могли быть сами по себе долговечны.

Термин «романский стиль» (указывающий на преемственность от Рима) относится к искусству Западной и Центральной Европы XI и XII вв.

В романском стиле орнаментальное и изобразительное начала согласованы. Сущность найденного синтеза — в сочетании образной выразительности и узорной геометричности, простодушной непосредственности и сугубой условности, изоцренной орнаментики и массивной, подчас даже грубоватой монументальности.

Зодчество в Средние века стало ведущим искусством, о чем свидетельствует тогдашнее истинно грандиозное храмовое строительство. Храм был призван объединять «человеческое стадо» в молитвенной покорности Богу, как «символ вселенной» олицетворяя собой торжество и универсальность христианской веры.

В раннем Средневековье стены храма часто оживлялись узорным орнаментом, по своей сущности геометрическим и абстрактным. Романское искусство — и в этом заключается совершенный им переворот — дополнило, а иногда и заменило такой орнамент изобразительной пластикой, выполняющей в новом качестве его функции. И вот каменная гладь храма оживилась искусно высеченными человеческими изображениями, часто объединенными в многофигурную композицию, наглядно передающую то или иное евангельское сказание.

Членение фасада, сами архитектурные формы определяют образный строй такой композиции. Вот, например, «Тайная вечеря»: Христос, окруженный за трапезой своими учениками. Композиция разворачивается на полуциркульном поле тимпана — аркой обрамленном пространстве над дверями церковного портала. И в том, и в другом случае одновременно, что особенно важно, решены две основные задачи: наглядное возвеличение божества и декоративное заполнение

плоскости. Перед нами не штрихи, не завитки, не линейный узор, а человеческие изображения, однако в деталях и в целом построенные подобно абстрактному орнаменту с повторами, чередованиями, скрецающимися диагоналями, с соблюдением геометрической точности и симметрии. При этом каждая частичная деформация не только способствует декоративности, но и заостряет образную выразительность как данной фигуры, так и всей композиции.

Как прежде абстрактную орнаментику, циркуль и линейка часто регулируют изобразительное искусство, как романское, так и более позднее.

Хоть и относящийся уже к XIII в. альбом французского зодчего Виллара де Синенкура (хранящийся в Национальной библиотеке Парижа) с архитектурными мотивами, равно как и набросками людей и животных, чрезвычайно показателен в этом отношении. Схемой каждого изображения служит четко обозначенная геометрическая фигура.

Человеческие изображения естественно главенствуют в романской пластике, призванной запечатлеть в камне евангельские сюжеты. Но образ зверя не исчез в ней. И чаще всего это образ свирепого фантастического чудовища. Кусая и пожирая друг друга, чудовища переплетаются на стенах христианского храма столь же яростно и неудержимо, как на носу дракара или в еще более древнем, чисто «варварском» художественном творчестве. Этому не следует удивляться. Пусть крепко вошедшая в жизнь новая религия проповедует благость Всевышнего, эта религия включает и веру в дьявола. Злое начало пугает человека — нет уверенности в завтрашнем дне ни у рыцаря в его грозном замке, ни у беззащитного закрепощенного крестьянина.

Растущий охват видимого мира в искусстве, равно как и проявление чисто народной фантазии, которая подчас отражала какие-то сомнения, страхи, а быть может, и свободомыслие, смущал церковные круги. Так, один из виднейших церковных деятелей Бернард Клервосский (впоследствии причисленный к лику святых) заявлял

с возмущением: «К чему в монастырях перед лицом читающей братии это смешное уродство или красивое безобразие? К чему тут нечистые обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему получеловеки? К чему полосатые тигрицы? К чему воины, разящие друг друга? К чему охотники трубящие?»

Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там — у рыбы голова четвероногого. Здесь зверь спереди конь, а сзади половина козы, там рогатое животное являет с тыла вид коня.

Столь велико, наконец, причудливое разнообразие всяких форм, что люди предпочитают читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать эти диковинки, вместо того чтобы размышлять над божественным законом».

Церковь опасалась, как бы образы внешнего мира, вольный полет фантазии не ввели верующего в соблазн.

«Огромная каменная симфония»

Итак, зодчество было ведущим искусством.

Вот что пишет Виктор Гюго в своем знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери»: «В те времена каждый родившийся поэтом становился зодчим. Рассеянные в массах дарования, придавленные со всех сторон феодализмом... не видя иного исхода, кроме зодчества, открывали себе дорогу с помощью этого искусства, и их илиады выливались в форму соборов. Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям. Они были рабочими, созидавшими великое творение. Архитектор — поэт — мастер в себе одном объединял скульптуру, покрывающую резьбой созданные им фасады, и живопись, расцветивающую его витражи, и музыку, приводящую в движение колокола и гудящую в органных трубах. Даже бедная поэзия, подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хора заключить себя в оправу здания... Итак, вплоть до

Гутенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов... До XV столетия зодчество было главной летописью человечества».

И далее еще — о самом соборе: «Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека, и народа; единое и сложное, подобно "Илиаде" и "Романсеро", которым оно родственно; чудесный результат соединения всех сил целой эпохи... То, что мы говорим здесь о фасаде, следует отнести и ко всему собору в целом; а то, что мы говорим о кафедральном соборе Парижа, следует сказать и обо всех христианских церквях Средневековья».

Католическая церковь всеми средствами утверждала свое господство.

Христианство объединило европейский мир против общего врага — сарацин. Церковь к тому же была крупнейшим землевладельцем — около третьей части всех земель принадлежало ей. Церковь была мощной силой внутри феодальной организации. И духовенство практически было единственным образованным классом — в значительной степени именно оно определяло формы мышления.

«Богатое, праздное, воинственное и независимое феодальное дворянство», по меткому определению Г.В. Плеханова, чьим ремеслом и единственным занятием была война, выработало свой особый род поэзии, способный увлекать только его, а не другие классы общества.

Феодал, «когда-то знаменитый своим задором и своими песнями», — это Бертран де Борн, один из самых видных провансальских поэтов XII в., так называемых трубадуров.

Вот образец его поэзии, с непревзойденной откровенностью воспевающей не только радость кровопролития, но и рожденную животным страхом ненависть к закрепощенным крестьянам (вилланам):

Мужики, что злы и грубы,
На дворянство точат зубы,
Только нищие мне любы!
Любо видеть мне народ

Голодающим, раздетым,
Страждущим, небогретым!
Пусть мне милая солжет,
Ежели солгал я в этом...
Ведь виллан, коль укрепится,
Коль в достатке утвердится,
В злости равных не найдет,
Все разрушить он стремится.

Пафос беспощадного феодала, каким был Бертран де Борн, все же не определяет в целом поэтического творчества трубадуров. Среди них встречались и представители мелкого рыцарства, воспевавшие вассальное служение даме сердца в ущерб религиозным обязанностям. Так, один из них заявлял, что благосклонный взгляд его дамы доставляет ему больше радости, чем забота четырехсот ангелов, «пекущихся о его спасении». Антицерковная и антифеодалная сатира проявлялась в творчестве трубадуров, среди которых были и простолюдины. Так что провансальская поэзия тех времен в целом выражает мироощущение достаточно сложное и многогранное.

Вольнодумство вовсе не было чуждо людям того времени. Мы отмечали, что даже сюжеты скульптурного украшения соборов подчас смущали церковь своей вольностью. И недаром тот же Бернард Клервосский обращал внимание папы на то, что «почти во всей Галлии, в городах, деревнях и замках, не только в школах, но и на перекрестках дорог, не только образованные или зрелые, но и юные, простые и заведомо невежественные школяры рассуждают относительно Святой Троицы».

Ереси были тоже повсеместным явлением. В самом раннем упоминании о них, относящемся к рубежу X–XI вв., рассказывается о простом крестьянине из Шампани Летуаре, который объявил народу, что, умудренный «самим Святым Духом», он отверг учение католической церкви. Летуар отказался следовать всему, чему «учили пророки», разбил распятие и, главное, призвал крестьян не платить десяти-

ны, чем привлек множество народа на свою сторону. Признанный высшей церковной властью «безумным еретиком» и оставленный испугавшимися приверженцами, Летуар «бросился вниз головой в колодец».

Сто лет спустя, когда ереси стали особенно опасны для церкви, еретиком был объявлен знаменитый Абельяр, крупнейший мыслитель романской эпохи, стремившийся обосновать разумом религиозные догмы и дерзко опровергавший церковные авторитеты.

Равно как и мироощущение того времени, идеал красоты, вдохновлявший романских художников, отражал очень глубокие, хоть нередко и противоречивые, устремления.

Сирийский писатель XII в. Усама ибн Мункыз, знавший франков, отзывается о них как о людях весьма примитивной культуры.

Неотесанные воины феодальной Европы, рыцари-крестоносцы в пернатых шлемах, захватившие в 1204 г. Константинополь (при осаде которого сгорело больше домов, чем имелось тогда в трех крупнейших городах французского королевства), осквернили насилием и грабежом горделивую Византию (как известно, не признававшую папской власти). То были в глазах ее поверженных сынов не благородные паладины с именем возлюбленной дамы на щите и на устах, а разнузданные и беспощадные дикари, не только давившие живого и мертвого, но и громившие великое наследие Эллады и Рима.

Романский стиль подчас наделяли такими эпитетами, как простонародный и даже мужицкий. Конечно, в сравнении с арабской архитектурой, столь же затейливой и тонко продуманной, как и «Сказки тысячи и одной ночи», или же с утонченным, гениально изысканным в своей одухотворенности и роскоши искусством Византии, романский художественный стиль может показаться несколько примитивным, упрощенно-лапидарным. И все же именно этим стилем средневековая Европа впервые сказала подлинно свое слово в искусстве. Слово веское и неповторимо своеобразное.

Перед лицом арабского мира и уже близкой к закату Византии Европа утверждала свою историческую самобытность и в то же время органическую преемственность с художественным наследием античности. Как мы увидим, такая преемственность несомненна, хотя изобразительное начало и приняло в романском искусстве особую форму, во многом рожденную только воображением и, значит, весьма отличную от реальности, как ее понимали Витрувий и даже (в своих мечтах) какой-нибудь мастер каролингской эпохи.

В большом городе или в городке церковь как бы служила увенчанием всей средневековой жизни. Это было видное издали единственное высокое каменное строение во всей округе, отличающееся крепкой и величавой архитектурой. В воскресенье или в иной праздничный день колокольный звон сзывал окрестных жителей в храм. Там, под высокими арками, в обстановке парадной, торжественной, они лицезрели роскошно облаченных священнослужителей, слушали мало кому понятные, но «как медь» красиво звучащие латинские славословия и под звуки органа опускались на колени перед алтарем. Совместное моление, совместное участие в церковной церемонии рождали в этих, в огромном большинстве простых людях взволнованно-сосредоточенное настроение, отвлекавшее их от каждодневных тягот и забот. И, естественно, им хотелось, чтобы этот храм, где все было так отлично от их будничной жизни, где они собирались не для ратных дел и не для подневольной работы, а для общения с Богом, был бы как можно внушительнее и краше. Храм любили как воплощение всеобщего созидательного усилия, им гордились перед соседями, и каждая христианская община (по свидетельству Рауля Глабера) вступала в строительное соревнование с другими.

Юная Европа только еще приобщалась к изысканной утонченности современных ей более древних художественных культур. Бедность и суровый быт были уделом даже малоземельного дворянства, так что, как и в империи Карла, лишь носители высшей светской или церковной

власти жили действительно в роскоши. В «Путешествии в Арзрум» Пушкина бедные рыцари, попавшие на Восток во время Крестовых походов, были поражены, когда они «...оставя голые стены и дубовые стулья своих замков, увидели в первый раз красные диваны, пестрые ковры и кинжалы с цветными камешками на рукоятки».

В романскую пору юная Европа пожелала украсить в свою очередь, однако по-своему. Так и не достигнув заветной цели — «освобождения гроба Господнего от неверных», — Крестовые походы все же принесли их участникам — набожным, воинственным, но не всегда бескорыстным искателям приключений — богатую добычу, включавшую художественные изделия арабского Востока и Византии, и одновременно значительно расширили рыцарский кругозор. Но, используя чужие достижения и опыт, Европа сумела отразить в художественном творчестве прежде всего свое собственное, во многом еще неискушенное мироощущение.

Виктор Гюго отмечал, что устройство христианского храма оставалось одинаковым во все Средневековье: «...какой бы скульптурой и резьбой ни была разукрашена оболочка храма, под нею всегда находишь, хотя бы в зачаточном, начальном состоянии, римскую базилику». И он добавлял в подтверждение, что ствол дерева неизменен и лишь «листва прихотлива».

В самом деле, зодчие романской эпохи взяли за образец римскую базилику. Впрочем, по своему названию базилика («царский дом») не римского, а более древнего, греческого происхождения. Да и в Древнем Риме так назывались не храмы, а обширные прямоугольные сооружения, разделенные на несколько частей, где заседали суды и шла торговля. Уже в раннее Средневековье христианское зодчество продолжило античную традицию, используя структуру именно таких сооружений, однако не для светских, а для религиозных нужд. Что вполне логично, так как эта структура вполне подходила для христианского храма, призванного вместить перед алтарем возможно большее число молящихся.

Пусть и в новом качестве, преемственность, как видим, все же не была нарушена.

Центральный высокий продольный зал, так называемый неф, придает церковному зданию вид могучего корабля. К нему с боков примыкают еще два, а то и четыре более низких нефа. С восточной стороны главный неф завершается полукруглым выступом — апсидой, часто в венце полукруглых же небольших капелл (апсидиол). Поперечный зал, так называемый трансепт, придает зданию форму креста. Высокая башня увенчивает место пересечения, являющееся центром храма. Западный фасад чаще всего двухбашенный.

Таков в общих чертах наружный вид романского храма.

Раннехристианские базилики имели плоское деревянное покрытие. С таким же покрытием воздвигались и раннероманские базилики. Однако пожары, очень частые в лесистой Европе, были пагубны для подобных храмов. Это, в частности, и потребовало введения очень существенного новшества, впрочем, тоже восходящего к Риму.

Есть старая истина, согласно которой то, что обеспечивает прочность зданию и лучше всего отвечает его назначению (мы теперь говорим «его функциональности»), придает ему и наибольшую красоту. В конце XI в. деревянные покрытия стали заменять каменными сводами, чтобы, как писал современник-француз, «охранить здание от пожаров и одновременно придать его структуре больше совершенства». Совершенство, очевидно, как функциональное, так и эстетическое.

Возведение каменных сводов стало делом нелегким. Ведь многие строительные навыки были забыты к тому времени. И тем не менее зодчие юной Европы решили вставшую перед ними задачу созданием цилиндрического свода с подпружными арками в главном нефу. Наиболее характерным достижением явился массивный свод из клинчатых камней.

Внешний облик романского храма и его внутреннее пространство точно соответствуют друг другу. Как снаружи, так и внутри — ясность членений массивных форм, су-

ровая непроницаемость толстых стен, те же строгие соотношения вертикалей и горизонталей, то же нарастание ввысь каменной громады с ее выступами и полуциркульными арками и (одновременно) та же нерушимо уверенная устойчивость ее на земле, в которую, кажется нам, она пустила вечные корни.

Ясность, монолитность, внушительность, возвышающаяся до истинного величия, — вот что характеризует романское зодчество. Суровая сила дышит в нем, как бы выставляющая себя напоказ. В этом, пожалуй, коренное отличие романского зодчества от византийского.

В интерьере византийского храма нет видимого становления противоборствующих сил, ибо сложности архитектурных форм соответствует их плавное распределение. Все едино и нераздельно. В противоположность самой основе античной архитектуры византийские мастера стремились в постоянной текучести как бы растворить видимую материю, сгладить возможно полнее ее осязаемую вещественность.

Не таково романское зодчество. Глядя снаружи на романский храм или вступив под его своды, мы ясно распознаем упрямую борьбу мастера-созидателя с неподатливой стихией камня. Суровая мощь в каждой архитектурной детали, четко выявляющей и свою необходимость, и свою самостоятельность. Объемы друг с другом сопрягаются, но никак не стушевываются в этом сопряжении. Мы знаем, для чего поставлен здесь каждый столб, какую он поддерживает тяжесть, какую службу несет каждая арка над столбами, в окнах или в дверях. Вещественность и устойчивость — как в зодчестве Древнего Рима. И люди, строившие романский храм, как бы говорят нам: вот так, камень за камнем, объем за объемом, мы воздвигали эту громаду, где нет ничего скрытого, никакой загадки, а есть лишь наша созидательная воля.

И вот в нынешней, уже «старой» Европе, глядя на романские храмы, сохранившиеся до наших дней, мы видим, какой крепкой она сразу явилась на свет. А о бурях и распрях, пережитых ею на заре юности, говорят нам развалины замков, что

придают всему окрестному пейзажу волнующе-героический вид. Сколько легенд, к которым обращались впоследствии поэты всех европейских стран, связано с этими замками!

Много крови было пролито у их стен в братоубийственных битвах и много душ загублено в самих стенах из корысти, мести, ревнивой любви или за неповиновение сеньору. В легендах чтили память славного воина, своим могучим мечом пробившего в горах ущелье, названное его именем (Роландова брешь). В таком замке умер, обезумев от печали, пушкинский «рыцарь бедный». Туда являлись добрые феи и злые волшебники, драконы там пожирали своих жертв. Там целый сонм рыцарей посвящал себя служению «святому Граалю» — чудодейственной чаше, вышлифованной из изумрудов, в которую, по одной из легенд, Иосиф Аримафейский будто бы собрал кровь из ран Иисуса Христа при распятии. Из этих же замков совершали свои разбойничьи набеги сподвижники Бертраана де Борна.

Точно так же, как храму, но чаще всего с вершины лесистой горы, феодальному замку подобало царить над округой. Крепкой и монолитной была его архитектура, а центральная, обычно трехъярусная башня (донжон) довершала общее грозное нарастание крепостных твердынь. Но все в нем было проще, чем в храме: редко-редко оживлялась орнаментом непроницаемая толща стен, и ничто не скрашивало общего впечатления неприступности, властно утверждающей себя силы.

Даже в развалинах романские замки да грозные зубчатые стены, опоясывавшие тогдашние города, надолго приковывают взор, перенося нас в ту пору, когда медленно, но уверенно воздвигалось великое здание европейской культуры.

Художественный гений Франции

Вот что говорит Пушкин о новом подъеме культуры после хаоса раннего Средневековья: «Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и ху-

дожества. Наконец она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окровавленную Европу. Едва спаслась латинская грамота; в пыли книгохранилищ монастырские монахи соскабливали с пергамента стихи Лукреция и Вергилия и вместо них писали на нем свои хроники и легенды. Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке: сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь малозначащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным повторениям звуков, побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому».

Как эти по-пушкински точные формулировки подходят и к искусству вааяния, подобно поэзии, тогда же расцветшему тоже во Франции!

Ведь повторы в расположении, в самом строении фигур и орнамента, вносящие в рельефную композицию размеренность, ответственность, не так же ли обрадовали глаз, как ухо — удвоенное повторение звуков?

Нам, русским, одинаково вняты «и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений» (А. Блок). И вот, обращаясь к первому, мы с признательностью воспринимаем в художественном творчестве Франции ясность и стройность замысла и четкость его воплощения, строгую соразмерность частей и целого.

«Архитектура — это искусство вписывать линии в небо». Такое определение — тоже находка острого галльского ума. Вписывать в небо — не для того ли, чтобы четкостью разумно созданных форм восторжествовать хоть на миг над его необъятностью и бездонной глубиной?

Посмотрим на фасад интереснейшего памятника французской романской архитектуры — церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье.

Ясность абсолютная! Да как ей и не сиять в этом симметричном расположении прямоугольников и треугольников с царящими над ними полукружиями! Любое измене-

ние нарушило бы стройность фасада, закономерность его геометрических форм — ведь только так, вот этой, например, диагонали подobaет сопрягаться с этой горизонталью, а башням, возвышающимся по бокам, властно утверждать целостность ансамбля. И это пленяет нас, ибо, как сказано у Пушкина, «любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому».

Но этим не исчерпывается притягательная сила французской романской архитектуры.

Под сводами церкви Св. Магдалины в Везеле испытываешь особое волнение. Тут линии и объемы по-своему организуют внутреннее пространство, полностью овладевая им, вводят в него свой порядок, членя средний неф на ровные звенья — травеи. Порядок, опять же рожденный разумом. Но чередование вглубь уходящих подпружных арок так торжественно, так мерно, так величаво и в то же время так непринужденно (словно иным оно и не может быть), что буквально дух захватывает от этой красоты, исполненной и глубины, и простора. Тонкость удлинненных столбов и изящество высоких членений придают легкость самому камню. А как будто незамысловатый контраст темных и светлых камней, членящих, в свою очередь, арки, порождает грандиозный живописный эффект. Романская суровость смягчена здесь живописностью. А мягкой гармонией целого эта архитектура любезна не только разуму.

...Уже на заре своей истории Франция была единой и многоликой.

Единой (несмотря на соперничество Севера и Юга), ибо обособленной от соседнего германского мира зародилась она уже в первой половине IX в. при разделе империи Карла Великого — значит, еще задолго до того, как феодальная раздробленность была медленно изжита под напором неуклонно усиливавшейся королевской власти. То был процесс закономерный, ликвидировавший феодальную неразбериху, при этой всеобщей путанице королевская власть была прогрессивным элементом. Она была представительницей порядка, представительницей образующейся нации.

В нее постепенно включались бунтующие графства и герцогства, завершая давнишнюю обособленность французского мира утверждением французского национального государства. И вот в романскую пору создается первое великое поэтическое произведение юной французской нации «Песнь о Роланде» (XII в.), славящее рыцарскую доблесть, вассальную верность монарху и вдохновенным эпическим повествованием выявляющее основные черты французского художественного гения: ясность, чувство меры, удивительно емкую лаконичность, передающую богатое внутреннее содержание.

Но многоликой Франция осталась и после своего объединения, ибо эта многоликость вытекала из условий исторических и географических, равно как из соприкосновения с другими культурными мирами. Отсюда — и множество местных художественных школ, каждая из которых внесла уже в романскую пору нечто свое, подчас очень существенное для общего становления французского искусства. Но, несмотря на такой их вклад, известный французский искусствовед А. Фосийон мог утверждать с полным правом, что местные школы французской романской архитектуры — «всего лишь различные диалекты одного и того же языка». И то же можно сказать о тогдашней французской скульптуре и живописи.

Огромную роль в эту эпоху играли монашеские ордены, особенно бенедиктинский, самый могущественный и богатый, управлявшийся из знаменитого Ключийского монастыря в Бургундии. Орден этот стремился преодолеть феодальную раздробленность усилением папской власти. Монастырь в Ключни, которому подчинялись две тысячи монастырей, стал своего рода центром бенедиктинской церковной империи. Ключийские монахи присвоили себе монополию строительства: строили они сами, взяв за основу церковное сооружение, наилучшим образом отвечающее ритуалу богослужения, строго выполняемому во всей его сложности. Это требовало особой масштабности в организации внутреннего пространства храма. Главная

церковь ордена в Клюни, воздвигнутая монашескими артелями в конце XI в. и по праву считавшаяся самой грандиозной постройкой во всей тогдашней Европе, послужила образцом для ряда других церквей, причем не только во Франции. То была действительно роскошная пятинефная базилика с двумя трансептами, увенчанная восемью башнями, с обходом вокруг хора, обрамленного венцом из капелл. К сожалению, храм в Клюни, который по величине сравнивали с базиликой Св. Петра в Риме и который считался самым внушительным и совершенным созданием французского зодчества того времени, был варварски разрушен в царствование Наполеона I. Тогда еще не ценили достижения средневекового искусства. Другие дошедшие до нас храмы (например, церковь Св. Магдалены в Везеле) свидетельствуют о замечательном вкладе бургундской школы в развитие романского зодчества на французской земле.

Сам материал, которым располагали строители, часто определял особенности зодчества той или иной школы. Так, в вулканической Оверни облицовка зданий приобрела очень своеобразную живописность благодаря чередованию кирпича и белого камня с включением черной лавы.

В Нормандии, где вместе с морскими ветрами проносились бури войны, когда от ее берегов отплывали грозные рати на завоевание Англии, древние романские церкви с их глухими массивными стенами дышат затаившейся мощью, твердокаменной неприступностью. Подлинно храмом-крепостью, непоколебимой твердыней высятся церковь Троицы в Кане, башни которой и впрямь оправдывают сравнение с закованными в каменную броню суровыми стражами, охраняющими вход в храм.

Да, верно было сказано, что такая архитектура как бы ставит человека на колени. «Тяжелым молчанием» назвал романскую архитектуру великий французский ваятель Роден.

А на юге той же французской земли, в Провансе, вписываются уже не в серое, а в синее небо несколько иные, но столь же геометрически стройные каменные высоты.

Римские колоннады, триумфальные арки и амфитеатры сохранились там и поныне, и эта близость к памятникам античной культуры сказалась на средневековом искусстве Прованса. Порталы с ровными полукруглыми арками, треугольные фронтоны, изящные колонны, капители которых напоминают коринфские, смягчают суровость романских фасадов.

Прекрасны южнофранцузские клуатры и примыкающие к храму дворники-сады, где монахи выращивали фруктовые деревья, лечебные травы и цветы, прогуливались и отдыхали. Садики, расцветающие под ослепительным полуденным солнцем, и длинные тенистые галереи с легкими грациозными колонками, полукруглыми арками и скульптурными украшениями. Обычно суровая, романская архитектура находила в своем южнофранцузском варианте нужные сочетания объемов и линий, чтобы создать гармоническое обрамление сулящему отдохновение и радость оазису зелени и цветов.

Сущность романского искусства не исчерпывается такими понятиями, как суровая величавость, аскетизм, нарочитая условность, преклонение перед божеством. Как во всяком великом искусстве, в нем и наследие прошлого, и утверждение настоящего, и ростки будущего.

Известный французский писатель и искусствовед Андре Мальро справедливо заметил, что в сравнении с образами византийского искусства любой романский культовый образ, пусть и глубоко религиозный по духу, представляется нам уже не священным, не отрешенным от мира. Ведь за романским искусством естественно следует готика, а за ней столь же естественно — Возрождение, т.е. возврат к поклонению земной красоте.

Мы уже говорили о синтезе в романской скульптуре условно декоративного начала и изобразительного, причем этот синтез выявляется подчас в гармоническом сосуществовании этих начал в одной скульптурной композиции. Вот, например, фигурная композиция в церкви Св. Павла в Иссуре (Овернь). Группа, украшающая капитель, изобра-

жает Тайную вечерю. Стол, за которым разместились Христос и апостолы, опоясывает капитель, причем все фигуры обращены лицом к зрителю. При этом каждая фигура в отдельности изображена правдиво, и, глядя на нее, забываешь, что это лишь составная часть округлого каменного орнамента.

Или еще — интереснейшая капитель церкви в Анзи ле Дюк (Бургундия), вошедшая в историю искусства под названием «Акробат», или «Человек-змея». Этот акробат с пружинисто вывернутым змеевидным телом, но с человеческим лицом цепко обвивает капитель, над ним и под ним узлами и кольцами стелется змея. Декоративный эффект, преобразующий весь облик капители, тут достигается внутренней силой и спаянностью фантастической змеиной гирлянды, сквозь которую проглядывает реальный человеческий образ.

Во Франции той поры жонглеры и скоморохи были певцами и актерами, выразителями народного художественного творчества, и одновременно — фокусниками, акробатами, дрессировщиками зверей. Вот что, согласно сохранившемуся наставлению, требовалось от жонглера: «Умей хорошо изобретать и рифмовать, умей наступать в состязаниях, умей лихо бить в барабан и цимбалы и как следует играть на мужицкой лире, умей ловко подбрасывать яблоки и подхватывать их на ножи, подражать пению птиц, проделывать фокусы с картами и прыгать через четыре обруча...»

Церковь опасалась жонглеров, усматривая признаки вольнодумства в успехе, которым они пользовались у народа. Но ваятели ведь тоже были выходцами из народа, и они нередко вносили в свое творчество, предназначенное для церкви, и такие мотивы.

В той же Бургундии, в Отене, скульптурное убранство собора являет нам как бы два лика французской романской скульптуры: символический, условно фантастический, сугубо средневековый, и реалистический, земной, просветленно-человеческий.

Тимпан собора «Страшный суд» — работа мастера Жизлебера, подпись которого сохранилась на камне, что представляет особый интерес, так как имена почти всех, даже самых замечательных зодчих, ваятелей и живописцев того времени давно канули в Лету.

Рельеф этой композиции очень низкий. Выделена только огромная фигура Христа, непомерно вытянутая, угловатая, с симметрично расставленными руками в миндалевидном обрамлении — сиянии, исходящем от божества, которому должно поклоняться все сущее. И это сущее трепещет у ног Христа в ожидании кары или в надежде на милость. Как крохотны в сравнении с фигурой Судьи фигуры судимых, как жалок и ничтожен весь человеческий род в сравнении с Богом!

И, однако, как отличен всем своим строем от этой бесплотности и обреченности рельеф того же собора, изображающий «нашу прародительницу» и «первую грешницу» Еву! Нет, это, вероятно, работа не прожженного ужасом смерти мастера Жизлебера, коленопреклоненного как в молитве, так и в ваянии. Но эту Еву все же создал из камня его современник, его собрат из той же, быть может, монастырской, ремесленной артели. Вот какой многогранной была художественная культура, воспитавшая их обоих.

Тело Евы, показанное горизонтально, очень декоративно в своих волнистых изгибах (эту скульптуру иногда называют «Ползущей Евой»), но это тело живое, сильное и упругое в своей женственности.

Но главное — это лицо Евы. Ее огромные глаза, глядящие в сторону — в какие-то дали, куда не сразу проникает человеческий взор, — и тонкий разрез рта, и овал подбородка, и этот высокий лоб под ровно расчесанными волосами, и рука, о которую оперлась щека, и внутренняя устремленность, и душевная подвижность, и написанная на челе глубокая дума создают здесь один из самых богатых по своему содержанию, самых значительных женских образов во всем средневековом искусстве. Как много знает, как много пережила и как далеко за-

глянула в судьбу человеческого рода эта Ева, чье лицо со всевидящими глазами кажется нам извечным: и древним, и настолько современным и близким, что представляется, будто оно встречалось нам в жизни...

Величественны и многообразны шедевры французской романской скульптуры.

В Лангедоке, что на юге страны, где классическое наследие было менее глубоким и действенным, чем в соседнем Провансе, скульптура исполнена динамизма, внутренней напряженности, подчас доходящей до крайней экзальтации. Не общее ли беспокойство умов, характерное для той бурной эпохи, нашло свое отражение в тревожных и мятущихся образах лангедокского искусства?

Скульптурное убранство портала церкви Св. Петра в Муассаке — вероятно, самое значительное из созданного этой школой.

В Муассаке, как и в Отене, фигура Христа огромна, но чуть менее вытянута, более компактна, подлинно «восседающая во славе». По бокам — ангелы со взорами, пристально устремленными к Христу, и звери, традиционно символизирующие евангелистов, в изогнутых неестественных положениях. А фоном для этой монументальной группы служат фигуры старцев, сидящих, как и Христос, на престолах. Фигуры? Нет, фигурки. Но, несмотря на свои крохотные размеры, это вовсе не жалкие существа наподобие отенских грешников. Рельеф — высокий, каждая фигурка объемна, головы повернуты по-разному; оставаясь на своих местах, эти старцы находятся в движении, странно беспокойном, даже суетливом. По идее — это мужи мудрые и праведные, недаром венец на голове каждого. Но взгляните в их лица. Вот этот как-то насмешливо улыбается, у того во взгляде сквозит любопытство, у другого глаза с хитрецей. Причем у каждого если не своя индивидуальность, то своя особая выразительность. Подобных им, хоть и не в венцах, наблюдательный ваятель, несомненно, встречал где-нибудь на церковной площади или на сельской сходке.

Но вся эта беспокойная старческая пантомима из камня меркнет перед знаменитой статуей апостола Петра, украшающей тот же портал. С ключом в руках он как бы встречает входящих в храм. Вся фигура его, вытянутая и изогнутая до крайности, выражает такой душевный порыв, такое внутреннее напряжение, такую страстную взволнованность, что мы понимаем: искаженность пропорций тут умышленная, отражающая экзальтацию самого мастера. Огромная вертикаль ноги, маленькая голова, углом выступающее плечо — и параллельно на одной плоскости с головой вылепленные руки... Дух мятущийся, огненный ищет здесь своего воплощения в камне.

Как отличен от церковного портала в Муассаке портал церкви Св. Трофима в Арле, в самом сердце Прованса!

Вполне нормальных пропорций фигуры апостолов чинно выстроились между колонками с коринфскими капителями. Нам ясно, что ваятель имел перед глазами древнеримские статуи философов и риторов. Нет динамизма, нет взволнованности, но зато есть желание приблизиться к спокойному благородству античных форм, впрочем, не всегда достигающее своей цели: «варварская» грубоватость ведь еще не изжита.

В целом убранство портала внушительно и гармонично уравновешено во всех деталях, но несколько монотонно.

Но не по этому пути пойдет в дальнейшем французская пластика в стремлении воплотить по-своему новый, все яснее выявляющийся идеал красоты.

Этот идеал обретет свое наиболее полное выражение не в Бургундии, не в Оверни, не в Лангедоке и не в Провансе. Увенчания всего французского романского искусства следует искать в Иль-де-Франс, т.е. ближе к Парижу, где в борьбе с феодалами все крепче утверждалась королевская власть.

В середине XII в., когда во Франции, прежде чем в других странах, уже наметился переход от романского стиля к готике, французским ваятелям удалось создать статуи, равно замечательные и сами по себе, и как дета-

ли некоего декоративно-архитектурного целого. В этом отношении фигуры, украшающие западный, так называемый королевский, портал знаменитого Шартрского собора, являются высшим достижением всей французской романской скульптуры.

Они стоят, как колонны, эти статуи предков Христа и пророков.

Вытянутые, торжественные, сдержанные в жестах фигуры. Все так, но каждая живет своею жизнью, и каждую мы мысленно можем отделить от соборной стены, представить в одиночестве на пьедестале. Пусть они и проникнуты единым ритмом, причем их пропорции, их тончайшие драпировки и впрямь придают им стройность колонны, лица их по-разному выразительны, человечны. А женские фигуры — в нарядах и с прическами, какие носили модницы того времени, с длинными, ровно сплетенными косами, обрамляющими их стан. Все образы покойны и величавы, мятущееся беспокойство изваяний Отена или Муассака преодолено в них, но они не застыли, как арльские апостолы. Жизнь глубокая и просветленная дышит в каждой статуе.

Время было все еще бурным. Но жажда успокоения проявлялась настойчивее. Нравы постепенно смягчались, личность приобретала все большее значение. Человеку хотелось дышать свободнее, полнее проявлять свою индивидуальность. Как раз в городе Шартре возникла философская школа свободомыслия, много воспринявшая от восточной мудрости. Расцветала поэзия, в которой воспевалась земная любовь.

И вот торжественный образ Христа в тимпане того же портала Шартрского собора, один из самых волнующих во всем романском искусстве, исполнен не только величия, но и милости. И даже традиционные звери-символы, что окружают его, обычно грозные, кажутся нам мирными, успокоившимися.

Еще сто лет назад романская монументальная живопись, часто скрытая под слоями позднейших записей, оставалась

почти неизведанной. Ныне только в одной Франции обнаружено около ста фресковых циклов. Покрывая стены, столбы и своды храма, живопись эта играла в его убранстве не меньшую роль, чем скульптура, и таким же было ее религиозно-назидательное назначение.

Во французской романской живописи, по-видимому, преобладали два направления, которые принято обозначать как «школа светлых фонов» и «школа синих фонов». В первой, особенно распространенной в центральной и западной областях страны, французский художественный гений выявляет себя с наибольшей яркостью и самобытностью; во второй, характерной для Бургундии и Юго-Востока, сказывается шедшее через аббатство Ключи византийское влияние.

В отличие от других, фрески церкви Сен-Савен в Пуату почти полностью дошли до нас. Это очень обширный цикл, самый прославленный в творчестве «школы светлых фонов». Живопись — линейно-плоскостная. Нет даже попытки передать объемность фигур, их положение в окружающей среде, перейти из второго измерения в третье. Тот идеал красоты, который стремился выразить тогдашний художник, ведь и не требовал всего этого. Но зато какая острая выразительность, какой динамизм и какая горячая вера во внутреннюю правдивость изображаемого!

Посмотрите на фреску «Битва архангела Михаила с драконом». Торжествует доброе начало. Стремительно несутся крылатые всадники, лица их вдохновенны и просветленны: чудовищный черный дракон обречен. И если, несмотря на неестественность фигур и движений, победа правого дела убедительно доходит до нас — значит, художник сумел передать то, во имя чего он создал на стене эти образы.

Знаменитый ковер из собора в Байе по своей сути — живописное произведение. На этой огромной настенной ткани, длиной почти в семьдесят метров, вышиты цветной шерстью сцены завоевания Англии норманнами. Повествование медлительное, подробнейшее, но и сколь занимательное, причудливое, столь и правдивое. Тут и приготовления

к походу, и сцены боев, корабли, воины (их изображение дают нам точное представление о снаряжении, одежде и оружии тех времен), и кони, то вздыбленные, то падающие прямо на голову с высоко поднятыми копытами. Примечательно, что в этой композиции, строго линейной и плоскостной, но нередко с мотивами, свидетельствующими о большой наблюдательности, раскраска фигур самая фантастическая: воины и кони — синие, розовые, зеленые. Гармонично сочетание изобразительного начала и чисто декоративного.

Французский художественный гений создал в романскую пору ряд прекрасных произведений как в миниатюре (например, Евангелие Амьенской библиотеки с поразительным по своей страстной фантастике изображением евангелиста Иоанна), так и во многих видах прикладного искусства (сверкающая яркими и чистыми красками лиможская выемчатая эмаль завоевала уже в то время всемирную известность).

В богатейшем собрании западноевропейского средневекового искусства Эрмитажа имеется шедевр, очень характерный для исканий и достижений тогдашних французских художников. Это серебряный сосуд-реликварий в виде фигуры дьякона. Несмотря на малый размер, фигура истинно монументальна, причем это уже круглая скульптура (т.е. обозримая со всех сторон); в ту пору такие скульптуры еще не встречались в храмовом фигурно-декоративном убранстве, составлявшем единое целое с архитектурой. Непомерно большие голова и ладони, очень выразительное, скорбно сосредоточенное лицо и типично романский столпообразный корпус при строгой фронтальности всей фигуры. Интересно отметить, что среди камней, богато украшающих реликварий, очень точно передающих дьяконовское облачение, имеются античные камеи и редчайшая большая камея византийской работы. Знаменательная переключка с классической древностью, красочной «варварской» пышностью и утонченной византийской художественной системой!

Архитектура Германии, Италии

Общепризнанно, что Франции принадлежит ведущая роль в истории западноевропейского средневекового искусства. Там уже в романскую пору многие основные течения, поиски и достижения этого искусства нашли свое наиболее четкое выражение в скульптуре, архитектуре и живописи.

Однако и в других странах было создано много замечательного, при этом ярко проявился национальный художественный гений.

Как и Франция, Германия с момента своего зарождения была многоликой. «Священная Римская империя германской нации», образованная в 962 г. под главенством коронованного в Риме Оттона I, прозванного Великим, включала самые различные племена, отнюдь не склонные к безоговорочному подчинению императорской власти. Феодалная раздробленность преодолевалась в Германии труднее, чем во Франции. Страна была более отсталой, античная цивилизация коснулась ее в меньшей степени, чем Галлии, так что наследие варварства было в ней сильнее, устойчивее. И все же, хоть саксонцы, швабы, баварцы и франки во многом различались друг от друга и надежно сплотить их под единым скипетром оказалось делом нелегким, духовное единство германского мира проявилось довольно рано и вскоре нашло свое выражение в искусстве. То было единство органическое, но до конца не осознанное, как бы неуверенное в себе, что и порождало в недрах германской нации трагическую неуравновешенность.

И это тоже сказалось в искусстве.

В романское время в Германии было создано множество архитектурных памятников, отражающих все разнообразие местных архитектурных школ, из которых наиболее значительными были рейнская, саксонская и вестфальская. Создания первой дают, быть может, самое наглядное представление о тогдашних устремлениях и грезах германского художественного гения.

Грандиозность — вот, пожалуй, отличительная черта знаменитых соборов, воздвигнутых в богатых рейнских городах, непосредственно подчинявшихся императору, — Вормсе, Шпейере, Майнце. Эта грандиозность — нарочитая, всячески подчеркиваемая. Многобашенные исполины! И вся эта высота, вся эта громада внутренне оправданна — цельность и сплоченность архитектурных объемов настолько впечатляющи, что каменная твердыня собора кажется замкнутой в себе, непоколебимой и непреклонной.

Как высокомачтовый боевой корабль, навеки остановившийся среди моря, расположился своим продольным корпусом над равниной и, кажется нам, над самим городом Вормский собор, облик которого почти не искажен перестройками.

Облик этот не нуждался в декоративном скульптурном убранстве, которое нарушило бы монолитность его геометрических форм. Синтез, найденный во Франции, тут не использован: редкие скульптуры, разбросанные по подоконникам и галереям, живут собственной жизнью, не сливаясь с архитектурой. И жизнь эта — своеобразная, никак не связанная с культом, которому служит собор. Вот медведица, вот круторогий баран с выпученными глазами, вот зверь, положивший лапу на человеческую голову, а вот и лев, терзающий человека, на лице которого ужас. Чисто народной фантазией дышат эти образы, правдивые и жуткие, на которые как бы наложило свою печать сознание беспощадности, утвердившейся в мире.

Как и во Франции, в Германии была создана в романскую пору великая национальная эпическая поэма. Но хотя в «Песни о Нибелунгах» солнечный герой Зигфрид побеждает Нибелунгов, т.е. «детей тумана», олицетворяющих темные силы подземного мира, исступленные страсти владеют ее героями, за страшным преступлением следует страшная месть, и лишь ценой ужаснейших жертв свет торжествует над мраком. Как трубадуры во Франции, германские миннезингеры славят любовь, воспевая женщину как существо неземное. Как и во Франции, в Германии процве-

тает так называемая рыцарская культура. Но в германском изобразительном искусстве той поры мы почти не встречаем красивых женских образов, и главенствуют в нем не просветленность и ясность, а фантастика, нарочитое стремление передать глубину мрачных порывов и дум.

Сравните с французской Евой в Отене германскую Еву на знаменитых бронзовых дверях церкви Св. Михаила в Гильдесгейме (отлитых в начальный, оттоновский, период романского искусства). Согнутая (как и Адам), она откровенно некрасива, придавлена ужасом и стыдом под карающим перстом беспощадного Бога и в свое оправдание указывает на торжествующего змия. Совсем не пленительный и даже не загадочный ее образ потрясает нас своей щемящей выразительностью, в которой отражена некая безысходность, некая извечная трагедия человеческого рода.

Эта дверь со множеством изображенных на ней причудливых, резко объемных фигурок — шедевр бронзового литья, в котором особенно преуспели германские мастера. Другой, более поздний образец их искусства находится в нашей стране. Это так называемые Корсунские ворота собора Св. Софии в Новгороде. Взятые новгородцами в качестве трофея у шведов, они были изготовлены в Магдебурге, крупнейшем центре художественного ремесла средневековой Германии. Склонность к предельной выразительности, подчас переходящей в натурализм, столь характерная для германского искусства, отчетливо проявилась и в их рельефных изображениях.

Итак, в романскую эру, очень бурную в Германии, чьи императоры упорно боролись за власть с папами, где не прекращались кровавые междоусобные распри, где крестьянство жестоко страдало от феодального гнета, а городское население ратовало за независимость от светских и церковных властителей, художественная культура отражала, как и во Франции, некую общность мироощущения.

Германская монументальная живопись и особенно миниатюра также оставили нам ряд первоклассных памятни-

ков (как, например, фрески и миниатюры школы Рейхенау), радующих нас цельностью и значительностью образов.

Особенности художественной культуры, страны и эпохи сказываются подчас особенно ярко в предметах прикладного искусства. В хранящемся в Эрмитаже самом богатом в мире собрании средневековых игральных шашек из кости (их изготавливали главным образом в Кельне) мы видим, как искусно германские мастера заполняли небольшое пространство изображениями людей, зверей и растений, создавая причудливым сочетанием их очень цельный декоративный мотив на вполне конкретную, чаще всего назидательную, тему. Вот, например, шашка немецкой работы XII в., на которой изображен человек, сидящий на дереве и собирающий плоды, между тем как две мыши, белая и черная, подтачивают корни дерева. Эта аллегория смерти заимствована из восточной легенды: дерево символизирует жизнь, мыши — день и ночь, т. е. время, беспощадно ее сокращающее. Так даже в игре искусство наглядно напоминало средневековому человеку о бренности земного существования.

* * *

...Летописец, спустившийся в долины Ломбардии вместе с войсками императора Запада, германского и итальянского короля, знаменитого Фридриха Барбароссы, был поражен, что люди, там обитавшие, остались латинянами. «Они освободились, — писал он с недоумением и завистью, — от своей грубости, присущей варварской дикости: воздух, которым они дышат, земля, на которой живут, одарили их чем-то, что напоминает утонченность и благородство римлян. Они сохранили изящество языка и мягкость античных нравов. В строительстве своих городов, да и в самом правлении они стараются подражать ловкости и умению древних римлян».

Стране, которую увидел германский летописец столь отличной от его собственной, была уготована особая миссия в мировой художественной культуре. И это являлось впол-

не закономерным. Как гласит средневековая поговорка, «городской воздух делает свободным».

Ранее других стран, где феодальная система была крепче, Италия вступила на новый путь экономического и социального развития. В бурном росте соперничающих итальянских городов рождаются мануфактуры, рождается капитализм. В эпоху Возрождения жизнеутверждающий идеал свободы найдет свое выражение в новом, вольном искусстве, зачатки которого сказались в Италии уже в романскую эру.

Не в великолепном византийско-романском соборе Св. Марка в Венеции, не в роскошном мозаичном убранстве сицилийских церквей (соборы в Чефалу, Монреале, Палермо), да и вообще не в искусстве тех областей Италии, которые испытали владычество или же всестороннее культурное воздействие Византии, мы распознаем первые отчетливые проявления итальянского художественного гения. Там ведь и в те времена все еще торжествовала византийская художественная система.

Типично романское искусство всегда развивалось в ином направлении, чем византийское, славившее в своей изысканнейшей манере (знаменитая в тогдашней Италии «маньера бизантина») главенство духа над плотью. Гению Италии надлежало преодолеть как застывший византийский спиритуализм, так и суровую монолитность, самодовлеющую, грубоватую силу романского искусства, которые в глазах итальянцев, вероятно, выражали примитивные мироощущения вторгавшихся с Севера в их страну, одетых в железо и кожу неотесанных воинов — наследников варварских королевств.

В столице Тосканы, богатой и вольнолюбивой Флоренции, которую по праву можно назвать колыбелью Возрождения, высится воздвигнутая на холме в романскую пору церковь Сан-Миньято (начало XI в.). Да, конечно, эта продолговатая трехнефная базилика с деревянным перекрытием общей своей структурой напоминает раннехристианские храмы. Но ее четко расчлененный по горизонтали фасад уже не просто напоминает, а предвещает...

Вместо обычных для романского зодчества арочных проемов — увенчанные глухими арками прямоугольные дверные проемы с изящными полуколонками. И вся эта гармоническая расчлененность с мягкой игрой вертикалей и горизонталей, повторяемой инкрустациями на фронте, и сверкающая под южным солнцем разноцветная мраморная облицовка придают фасаду удивительную нарядность...

Город Пиза (что в той же Тоскане) играл в торговых сношениях в западной части Средиземного моря такую же роль, как Венеция в восточной. То был в романскую пору крупнейший экономический и художественный центр. И там, за пределами городской застройки, на просторном зеленом лугу был создан ансамбль, включающий собор, знаменитую «падающую башню» и баптистерий (крещальню).

Посмотрим на эти постройки: они по-романски величественны, даже грандиозны, и совсем по-новому легки и изящны. Перед нами как бы целая арочная симфония. В четыре яруса выстроились над цокольным этажом собора аркатурные галереи с тонкими беломраморными колонками. А «падающую башню» (так названную из-за ее наклона, вызванного оседанием почвы еще во время постройки) опоясывают целых шесть этажей из легких колонных аркад. Кажется, вся она чудесной спиралью властно поднимается над лугом.

В Италии, где скульптура получила особое развитие, работали художники, чьи имена уже выражают для нас конкретную художественную индивидуальность. Таков мастер Вилиджельмо, несомненно, изучавший античную скульптуру, в фигурах которого драпировки служат уже не просто выразительным украшением (как в современной ему французской пластике), а выявляют реальную структуру тела. Таков Бенедетто Антелами, в конце своей жизни создавший статуи, обособленно стоящие в глубоких нишах (что являлось значительным новшеством), и основавший целую школу ревностных последователей.

* * *

В романском искусстве нашли свое художественное воплощение тогдашние идеалы, тревоги и устремления всего западного феодального мира, прямо или косвенно уходившего своими корнями в наследие Западной Римской империи.

Как мы видели, в едином романском потоке нашли свое выражение нарождавшиеся национальные культуры. Самобытные черты, присущие уже в эту эпоху искусству Франции, Германии и Италии, проявятся затем более отчетливо. То же можно сказать и о других национальных культурах Западной Европы, вклад которых в искусство был порой очень значительным.

«Безмолвная музыка»

О том, какие восторги вызвала готическая архитектура, когда после долгого забвения Европа осознала наконец значительность художественного наследия Средневековья, мы можем судить по следующим строкам Гоголя:

«Была архитектура необыкновенная... — мы ее оставили, забыли, как будто чужую, пренебрегли, как неуклюжую и варварскую. Не удивительно ли, что три века протекло, и Европа, которая жадно бросалась на все, алчно перенимала все чужое, удивлялась чудесам древним, римским и византийским или уродовала их по своим формам, — Европа не знала, что среди ее находятся чудеса... что в недрах ее находятся Миланский и Кельнский соборы и еще доныне чернеют кирпичи недооконченной башни Страсбургского мюнстера.

Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась перед окончанием Средних веков, есть явление уникальное. Ее напрасно производят от арабской, из которой она заимствовала только одно искусство — сообщать тяжелой массе здания роскошь украшений и легкость; но сама эта роскошь украшений вылилась у ней совершенно в другую форму. В ней все соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей

колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека».

Велика радость открытия шедевров искусства, веками пролежавших в земле после гибели породившей их цивилизации. В эпоху Возрождения такую радость испытывали новооткрыватели античности, откапывая мраморную статую идеальных пропорций или чудесно расписанную амфору; радость вместе с негодованием по адресу тех, кто, утверждая христианскую веру, отрицал культурное наследие древнего языческого мира. А ведь искусство Средневековья долго пребывало скрытым, хоть и не в земле, но не менее надежно под тяжелым пластом непонимания. Но вот наступило прозрение, и красота этого искусства обворожила умы и сердца.

О том, что это было искусство совсем иное, чем романское, мы ясно видим уже из гоголевского описания, столь же яркого, сколь и точного. «Лес сводов», «окна огромные», «легкая паутина резьбы», вместе со шпицем «улетающая на небо», пересекающиеся один над другим стрельчатые своды — каждое слово выражает здесь нечто несовместимое с монолитной романской суровостью, массивностью, твердокаменной непроницаемостью романских соборных стен!

Громада собора как бы избавилась от своей тяжести, чуть ли не ажурно для нашего глаза прорезались ее стены, вся она наполнилась воздухом и засверкала.

Как «застывшую музыку» (Шеллинг), как «безмолвную музыку» (Гёте) подчас воспринимает наше эстетическое чувство архитектуру. Музыкально одаренный человек слышит особенно чутко безмолвное звучание архитектурных форм.

Так вот, как раз в XIII в., одновременно с окончательным торжеством готики над романским стилем, на смену унисону во французскую музыку пришло сложное многоголосие.

Тут параллель полная: пусть и видоизменяясь в различных странах, готическая архитектура относится в целом к романской, как многоголосая песня к унисону. Тот торжественный гимн, что гремел в камне романских соборов, обрел новое звучание, менее громогласное и повелительное, но эмоционально более богатое, в величавом аккорде сливающее воедино страстный призыв и строгое раздумье, ликующие восторги и тихую грусть, славу и гордость полета вместе с экзальтацией.

Что же произошло в историческом развитии западноевропейских народов в тот период, когда их искусство постепенно перешло в новое качество?

Возросло могущество крупных монархий вместе с численным уменьшением и обеднением крупных феодалов. Монастыри утратили былое влияние и власть, нередко соперничавшую с королевской. Города богатели, создавались крупные городские общины с самостоятельным управлением. Бюргерство крепло и завоевывало все новые права. Росло число и значение ремесленных цехов и других светских корпораций. Все это были явления прогрессивные.

Государства крепили, усиливалась эксплуатация крестьянского труда. Недаром уже на закате романской эры французский поэт Бенуа де Сан-Мор посвящал крестьянину такие скорбные строки: «Вот кто дает жизнь другим, кто их кормит и поддерживает, а сам терпит величайшую бедноту, снег, дождь, бури. Вот тот, кто разворачивает землю с трудом великим, а сам голодает. Жизнь его тяжелая, полная страданий, нищенская. А по правде, я не знаю, как без этой породы людей другие могли бы существовать».

Крестьянство воинственно сопротивлялось сеньорам: грандиозные восстания вспыхивали и во Франции, и в Германии, и в Англии.

Народившаяся буржуазия, неустанно богатевшая на торговле, утверждала в культуре и, значит, в искусстве свои представления и вкусы со склонностью ко всему положительному, конкретному. Сочинения отца логики как науки, величайшего философа древности Аристотеля становились известными в латинских переводах, оказывая огромное влияние на умы.

Церковное строительство, которым прежде ведали монастыри, переходило к горожанам. Это имело очень большое значение. Как мы видели, монастырский храм романской эпохи уже обладал притягательной силой, собиравшей под его своды население округи. Такой силой обладал еще в большей степени готический собор, воздвигнутый по заказу и на средства городской общины. Ведь постройка и украшение храма, на которые часто уходили десятилетия, являлись уже действительно всенародным делом. Причем назначение храма не ограничивалось всеобщим общением в молитве — он служил и средоточием общественной жизни. В городском соборе совершались не только богослужения, в нем читались университетские лекции, разыгрывались театральные представления (мистерии) и подчас даже заседал парламент. Церемонии, как церковные, так и светские, устраивались и на паперти, собирая уже не только под сводами, но и вокруг собора громадные толпы простого люда.

Переход строительной инициативы от монастырей к городам имел еще одно существенное последствие. В романскую пору церковное строительство осуществлялось преимущественно монашескими артелями, работавшими при монастыре и только на него. В готическую пору строительным делом завладели ремесленники-миряне, объединенные в профессиональные артели, часто не связанные с определенным городом и выезжавшие туда, где намечалась большая стройка. Это содействовало распространению новой, готической архитектуры.

Организация артелей заслуживает внимания — и не только потому, что у нее многое заимствовало впоследствии уже ничего общего не имеющее со строительством философско-политическое сообщество «вольных каменщиков» (франкмасонов).

Артели, или товарищества, каменщиков, образовавшиеся в Германии, а затем распространившиеся во Франции и в Англии, имели особый, весьма отличный от прочих цеховых объединений характер. Их члены считали себя братьями, овладевшими тайнами высочайшего искусства архитектуры, которые не надлежало открывать посторонним. Они собирались в крытых помещениях — ложах (так сначала обозначались мастерские, а затем это название перешло к артелям), подразделялись на мастеров, подмастерьев и учеников, подчинялись старшему мастеру и особому капитулу. Вступая в ложу, ученики приносили присягу в верности товариществу и соблюдении тайны. Члены артели пользовались символическим языком, ревниво оберегали от внешнего мира свои профессиональные знания и придерживались на своих собраниях, в частности при приеме новых членов, строго разработанного церемониала. Все это свидетельствует об исключительном значении, придаваемом средневековыми каменщиками своему искусству, овладение которым могло быть доступно далеко не каждому. Такое представление выводило их за рамки уравнительной церковной доктрины и вдохновляло на выполнение огромных строительных работ, требуемых церковью, но в которые они вносили свое мироощущение.

Известный английский теоретик искусства Дж. Рёскин полагал, что «великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах — в книге слов, в книге дел и в книге искусства», но, указывая он, «только последняя заслуживает полного доверия».

В этом суждении, очевидно, приложимом не только к нациям, но и к эпохам, верно то, что искусство нагляднее всего и правдивей, ибо наиболее непосредственно, так

сказать, чистосердечно отражает идеалы, грезы, сомнения, взлеты, порывы и общее мироощущение.

Процитируем еще раз Гоголя. Вот какими сравнениями он характеризует Средние века: «...величественные, как колоссальный готический храм, темные, мрачные, как его пересекаемые одни другим своды, пестрые, как разноцветные его окна и куча изузоривающих его украшений, возвышенные, исполненные порывов, как его летящие к небу столпы и стены, оканчивающиеся мелькающим в облаках шпичем».

Зодчество

Постараемся вникнуть в сущность процесса, видоизменившего средневековое зодчество.

Основой романского храмового здания служила сама каменная масса. Эта масса с ее толстыми, глухими стенами поддерживалась и уравнивалась подпружными арками, столбами и прочими архитектурными деталями, выполнявшими опорные функции. Для большей устойчивости здания романский зодчий увеличивал толщину и крепость стены, на которой и сосредоточивал главное внимание.

Именно совершенствованию опорной системы суждено было произвести истинную революцию в тогдашнем зодчестве.

Создание высочайших крестовых сводов на стрельчатых ребрах, или нервюрах, принимающих на себя всю тяжесть перекрытия, увеличение числа нервюр, выходящих из каждого столба, образуемого пучком колонн, введение так называемых аркбутанов — полуарок, переносящих давление верхних стен среднего нефа на продолженные вверх могучие наружные столбы — контрфорсы боковых нефов, выполняющие функцию противодействующей силы, — все это настолько обогатило опорную систему, что она приобрела самостоятельное значение. В этом и заключалась совершенная революция.

Лишившись за ненадобностью своей романской толщи, безбоязненно прорезанная огромными окнами в ярких

многоцветных витражах и исчезающая в кружеве резного камня, стена утратила свой определяющий характер в общей структуре здания и, можно сказать, ее как бы не стало. Так что все здание свелось к остову — в преодолении тяжести чудесно разросшемуся ввысь каркасу, ставшему основой всей готической архитектуры.

Об эмоциональном, о художественном значении такой архитектурной революции мы уже знаем. А вот один из ее непосредственных результатов в точных цифровых данных: высота в 18–20 м была предельной для среднего нефа романского храма, в Парижском соборе, самом раннем в готической архитектуре, эта высота уже возросла до 32, затем в Реймском — до 38 и, наконец, в Амьенском — до 42 м.

Так готическая вертикаль восторжествовала над романской горизонталью.

Арка и свод. Эти архитектурные формы, так умело использованные римлянами и затем легшие в основу всего строительного искусства средневековой Европы, еще до Рима появились в Иране, который, в свою очередь, унаследовал их от древних культур Двуречья.

Не к тем ли источникам восходит и истинно великое по своей оригинальности и значительности зодчество Армении, само географическое положение которой благоприятствовало такой преемственности? Ведь уже в V–VII вв. сочетание центрической композиции с базиликальной привело к созданию в Армении купольных базилик и уникальных «купольных залов», в которых пилоны примыкают к продольным стенам, утверждая тем самым нерасчлененность внутреннего пространства. Но этого мало: армянские зодчие едва ли не первыми в мире стали возводить бесстолпные залы, перекрытые взаимоперекрещивающимися арками, положив этим начало нервной системе.

Высказывались и иные гипотезы относительно происхождения этой системы (Древний Рим, Ломбардия, даже Англия). Однако (правильно или нет) в позднее Средневековье никто не сомневался в том, что основная готическая система разработана французскими зодчими, и во всей Ев-

ропе ее называли «строительством на французский манер». В самом деле, готическая архитектура сменила впервые романскую именно во Франции, причем уже во второй половине XII в.

Как мы видели, в силу особых местных условий исторический процесс, происходивший тогда же в Италии, направлял художественное творчество к тому идеалу, которому, часто минуя готику, суждено было воплотиться в искусстве Ренессанса, или Возрождения. А во Франции с ее чисто средневековой культурной традицией те прогрессивные явления, о которых мы говорили выше, обусловили благодаря своему быстрому нарастанию переход от романского стиля к готическому.

Достаточно сказать, что в Париже, ставшем в позднее Средневековье уже не только фактической столицей государства, но и общепризнанным центром его культурной жизни, насчитывалось около ста цеховых организаций ремесленников, среди которых не последнее место занимали каменщики и ваятели, а число жителей города к концу XII в. достигло почти ста тысяч, что было тогда беспримерным. Основанный в 1215 г. Парижский университет стал центром средневековой учености, в котором значительную роль играло пробивавшееся сквозь церковную схоластику стремление к точным наукам. Недаром один из писателей того времени называл Париж, куда съезжались из других стран ученые, художники и все жаждущие просвещения, «источником, орошающим круг земли».

А кроме Парижа, кроме Шартра и всего Иль-де-Франса, наиболее передовыми стали северные провинции: Пикардия, Шампань и Нормандия — с такими цветущими городами, как Амьен, Реймс и Руан, — истинными сокровищницами готического искусства.

Более трех столетий продержалась готика во Франции: последняя треть XII и первая четверть I в. — ранняя готика; с 20-х гг. до конца XIII в. — зрелая, или высокая, готика; XIV–XV вв. — поздняя готика, сначала радостно сияющая своей декоративностью и потому иногда назы-

ваемая «лучистой», а затем «пламенеющая», чья бурно разросшаяся декоративность обретает уже самостоятельное значение.

Мы увидим, что длительность этих периодов была далеко не одинаковой в разных странах.

Знаменитый собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам) — самый внушительный и, несомненно, самый замечательный памятник ранней готики, которым и открывается новая эра в истории западноевропейской архитектуры.

Почти шесть веков прошло с тех пор, как был он воздвигнут, и Париж преобразился благодаря его стройной громаде, воцарившейся над городом. Во много раз увеличилась за эти века столица Франции, украсилась многими другими памятниками, знаменитыми на весь мир, но Нотр-Дам по-прежнему главенствует над ней, по-прежнему как бы служит ее символом, воспринимается нами как одно из высочайших воплощений французского художественного гения. Давно уже далеко на запад переместился центр города, давно уже этот собор не центр его общественной и политической жизни, и мы забываем, что он призван был некогда олицетворять собой идею монархии, восторжествовавшей при покровительстве церкви (первый камень собора был заложен в 1163 г. французским королем и специально прибывшим в Париж Римским папой, а много веков спустя тоже в присутствии папы в Нотр-Дам короновался Наполеон). Но мы знаем, что, подобно пирамидам Египта, подобно Парфенону в Афинах или константинопольской Софии, парижский собор Нотр-Дам достоин не только в веках, но и в тысячелетиях свидетельствовать об идеалах и вековой художественной культуре создавшего его народа.

Восхищение Виктора Гюго западным фасадом Нотр-Дам нам понятно. Какие величавые ясность и размеренность! Это только начало готики, и потому горизонталь еще соперничает с вертикалью. Но именно это соперничество создает здесь такую несравненную четкость. Стена еще не исчезла, но не она уже определяет облик этой

грандиозной пятинефной базилики. Главный фасад ее легок, причем горделивая высота башен как бы находит свое завершение в тонком, изящном шпиле (над средокрестием), стремительно возносящемся к небу. Огромное ажурное окно, так называемая роза, сияет в центре второго яруса над устремленными ввысь стрельчатыми арками углубленных порталов. И даже длинная горизонталь «галереи королей» не в силах сдержать вертикальный ритм вытянутых королевских изваяний.

О готической скульптуре мы скажем в дальнейшем. Но тут же отметим ее огромную роль в готическом храме, общий облик которого рождается из сочетания архитектурных форм и, как каменные цветки, вырастающих вместе с ними бесчисленных изваяний — статуй или рельефов.

Реймский собор (где короновались французские короли и в который победно внесла свое знамя Жанна д'Арк) вместе со столь же прославленным Шартрским собором — вершины французской зрелой готики и, значит, всей французской готической архитектуры. Как и в парижском соборе Нотр-Дам, главный фасад — в три яруса, с ажурной розой посередине и двумя мощными башнями. Но здесь вертикаль легко и в то же время торжественно главенствует над горизонталью, ярусы почти ступенчатые, и стена безоговорочно капитулирует перед грандиозным остовом тончайшей, хочется сказать «филигранной», архитектуры, которая устремляется ввысь стройно, ясно, без всякого напряжения. И все тут не только величаво, но и нарядно, изящно, с полным выявлением исконной для галльского разума внутренней логики и чувства меры. Легкая ажурная громада — синтез зодчества и ваяния, праздничная симфония стрельчатых арок, колонн и цветущего, сказочно великолепно скульптурного убранства...

Есть в Нормандии городок Мон-Сен-Мишель. Он высится на скале, в час прилива со всех сторон окруженной морем. Это своего рода заповедник готического искусства. И издали на фоне морских просторов, и вблизи, когда смотришь на его рвущиеся к небу стены, Мон-Сен-Мишель

производит впечатление истинно чудесного творения рук человеческих. Да и называют его также «Ла Мервей», что значит чудо или диво.

В романе «Наше сердце» знаменитый французский писатель Ги де Мопассан водит по этому городку своих героев. Последуем же за ними, чтобы, как они, ощутить свежее дыхание прекрасного, вечно юного создания искусства, столь же грандиозного и незабываемого, сколь и окружающий его пейзаж:

«Высокое здание вздымалось на синем небе, где теперь четко вырисовывались все его детали: купол с колоколенками и башенками, кровля, оцетинившаяся водостоками в виде ухмыляющихся химер и косматых чудищ, которыми наши предки в суеверном страхе украшали готические храмы...

Городок представляет собой кучу средневековых домов, громоздящихся друг над другом на огромной гранитной скале, на самой вершине которой высится монастырь; городок отделен от песков высокой зубчатой стеной, эта стена круто поднимается в гору, огибая старый город и образуя выступы, углы, площадки, дозорные башни, которые на каждом повороте открывают перед изумленным взором все новые просторы широкого горизонта. Все приумолкли... но все вновь и вновь изумлялись поразительному сооружению. Над ними, в небе, высился причудливый хаос стрел, гранитных цветов, арок, перекинутых с башни на башню — неправдоподобных, огромных, — и легкое архитектурное кружево, как бы вышитое по лазури, из которого выступала, вырывалась, словно для взлета, сказочная и жуткая свора водосточных желобов со звериными мордами...

У ворот аббатства их встретил сторож, и они поднялись между двумя громадными башнями по великолепной лестнице, которая привела их в караульное помещение. Затем они стали переходить из залы в залу, со двора во двор, из кельи в келью, слушая объяснения, дивясь, восхищаясь всем... всем этим чудом — грандиозным трехэтажным сооружением, состоящим из готических по-

строек, воздвигнутых одна над другой, самым необыкновенным созданием монастырского военного зодчества.

Наконец они дошли до монастыря. Когда они увидели большой квадратный двор, окруженный самой легкой, самой изящной, самой пленительной из монастырских колоннад всего мира, они были так поражены, что невольно остановились. Двойной ряд тонких невысоких колонн, увенчанных прелестными капителями, несет на себе вдоль всех четырех галерей непрерывную гирлянду готических орнаментов и цветов, бесконечно разнообразных, созданных неисчерпаемой выдумкой, изящной и наивной фантазией простодушных старинных мастеров, руки которых воплощали в камне их мысли и мечты...

Несмотря на усталость, все снова отправились в путь и, обогнув укрепления, немного углубились в коварные дюны...

С этой стороны аббатство, внезапно утратив вид морского собора, который так поражает, когда смотришь на него с берега, приобрело, как бы в угрозу океану, воинственный вид феодального замка с высокой зубчатой стеной, прорезанной живописными бойницами и поддерживаемой гигантскими контрфорсами, циклопическая кладка которых выросла в подошву этой причудливой горы».

Собор среди волн, укрепленный замок, воинственно возвышающийся как угроза океану, косматые чудовища, ухмыляющиеся химеры — все это ныне утратило свое исконное назначение, как утратило уже и во времена Мопассана. Но вот, как и его герои, современный человек смотрит с благодарностью на создания старинных мастеров, воплотивших в камне свои мысли и мечты.

Подобной же благодарности достоин славный мастер (возможно, Пьер де Монтеро), создавший такую подлинную жемчужину высокой готики, как Сен-Шапель в Париже, самую восхитительную из королевских дворцовых капелл. Чудесен ее интерьер: вместо стены — ажурный переплет окон со сверкающими чистыми красками витражами. И музыка цвета радужно сочетается тут с музыкой изящнейших архитектурных форм. Высокие, легкие стол-

пы подхватывают столь же легкие нервюры свода, доводя их динамику до самого пола. Стремительность взлетов и сказочная цветовая симфония создают в этом храме некое волшебное-поэтическое настроение.

От зодчих поздней французской готики можно было услышать такое суждение: «Кто хочет построить совершеннейший собор, тот должен взять от Шартрского — башни, от Парижского — фасад, от Амьенского — продольный корабль, от Реймского — скульптуру». Но и в этих высказываниях названы далеко не все замечательные соборы, воздвигнутые в готическую пору во Франции.

Замки, все более приобретающие характер дворца, городские ратуши с открытыми галереями, знаменитый Дворец правосудия в Руане, частные дома свидетельствуют о развитии светского строительства в XIV—XV вв.

Но после своего великого расцвета в XIII в. готика уже отошла от достигнутой ясности, от своего совершенства.

Краббы — причудливые декоративные детали в виде стилизованных листьев, укрепляющие щипцы или резные фронтоны над окнами и дверными проемами; «рыбьи пузыри» (так названные по-немецки из-за своей сложной криволинейной формы), вытянутые в длину в оконных переплетах и парапетах наподобие «языков пламени» (французский термин); порталы, одетые в самые пышные, подчас фантастические украшения, и многое другое, столь же цветистое, что часто кажется нам лишь нанизанным на архитектуру, — все это само по себе очень эффектно, поражает буйным изобилием и впрямь пламенеющей роскошью. Но нам ясно теперь, что новые времена требовали не безудержного декоративного расточительства, заслоняющего архитектуру, а нового по своему стилю искусства. Конец Средневековья знаменовал и конец готики, исчерпавшей свои возможности, и прощальными, закатными были последние создания воспитанных на ее традициях мастеров.

Подобная эволюция была характерна не только для французской, но и для всей европейской готической архитектуры.

В Германии готический стиль развился позднее, чем во Франции. Не отрицая приоритета французов, немецкие искусствоведы склонны видеть в германском художественном гении самого полного и яркого выразителя готического идеала красоты. Этот гений и готика, говорят они, как бы созданы друг для друга.

Действительно, готика была периодом расцвета германского искусства, лишь с трудом и не до конца воспринявшего впоследствии идеалы Ренессанса. А созданное германским художественным гением в готическую пору представляет драгоценнейший вклад в сокровищницу мировой культуры.

Немцы утверждают, что только в их зодчестве полностью выявлена сущность готического стиля и использованы все его возможности: только в их готике порыв действительно неудержим, действительно подымает к небу всю массу здания, создает и во внешнем его облике, и под его сводами впечатление чего-то необъятного и непостижимого. Недаром немецкие зодчие заменили французскую розу стрельчатым окном над главным входом и нарушили боковые горизонталы контрфорсами. Во французской же готике, пусть очень стройной и гармоничной, полностью не исчезнувшая горизонтальность членений и общий размеренный ритм сдерживают порыв, вводят его в какие-то рамки разума, логики, и это — в ущерб той стихии, которая присуща готическому зодчеству.

Но французы скажут в ответ, что в их готике порыв не сдержан, а упорядочен, что это придает зданию большую ясность, завершенность и в то же время большее изящество, что безудержная порывистость чужда французскому художественному гению, что она смущает человека, а не возвышает его, что чувство меры необходимо во всем.

Тут два взгляда, как будто несовместимые. И, однако, те немцы, что по-настоящему любят искусство, восхищаются Реймским собором, равно как столь же любящие искусство французы — Кельнским собором.

«...Кельна дымные громады». Это слова Александра Блока. Гоголь считал этот собор венцом готического искусства.

Гордость Германии — Кельнский собор был закончен лишь в конце XIX-го века по обнаруженным подлинным планам и рабочим чертежам.

Гордость Франции — Амьенский собор послужил прототипом для Кельнского. Однако истинно головокружительный вертикальный порыв грандиозной каменной массы выдает в Кельнском соборе вдохновенное мастерство немецких зодчих.

Порыв, столь же мощный, но при этом более сконцентрированный и потому неотразимо все себе покоряющий, — во Фрейбургском соборе, несравненном шедевре германской готики. В нем лишь одна башня, как бы заключившая в себе весь собор, слившись своим основанием с его фасадом, из которого она черпает великую силу, что дышит и в ажурном шатре, победно рвущемся к небу.

Недаром считается, что эта башня — «самое высокое и ясное откровение готической мысли».

Французские и немецкие культурные традиции издавна переплетались в Эльзасе. Страсбургский собор (явившийся истинным откровением для великого Гете, который посвятил этому величественному сооружению свои вдохновенные строки), в отличие от Фрейбургского, по сей день не закончен, и только потому однобашенный, отражает некоторым образом это переплетение. Главным его зодчим был, вероятно, немец Эрвин Штейнбахский.

Это было в 1771 г. По собственному признанию, Гете, совсем тогда молодой, чтит лишь понаслышке «гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом путаных причуд готических построек». Под словом «готическое» он, в согласии с образованнейшими людьми своего времени, «соединял все синонимы ошибочных представлений о чем-то неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, некстати наклепленном и нагроможденном».

Но вот что он писал, увидев Страсбургский собор:

«Каким же неожиданным чувством поразил меня его вид, когда я к нему приблизился: большое, цельное впечатление заполнило мою душу; он состоял из тысячи отдельных, гармонически спаянных частей, а потому было возможно им наслаждаться и упиваться, но отнюдь не осознавать и объяснять...

Трудно бывает человеку, когда творение его брата столь возвышенно, что он может перед ним только преклоняться и благоговеть. Как часто моим глазам, утомленным от пытливого созерцания, приносили успокоение вечерние сумерки, когда несчетные детали сливались в сплошные массивы, открываясь моей душе просто и величаво, и во мне пробуждалась способность одновременно наслаждаться и познавать. Тогда мне открывался в слабых предчувствиях гений великого мастера. «Чему ты дивишься? — шептал он мне ласково. — Все эти массы были естественно необходимы, и разве ты не видишь их во всех более древних церквах моего града? Я только придавал их произвольным размерам гармонические пропорции. Какой широкий круг образует над главным входом, венчающим два меньших, расположенных по бокам, это окно, здесь связанное с нефом собора, а раньше служившее только люком, пропускающим дневные лучи. Как высоко над ним пришлось расположить на колокольне ряд меньших оконеч: все это было необходимо, и я сделал это прекрасно. Но горе мне, когда я витаю в этих мрачных, высоких отверстиях, здесь, по бокам здания, которые зияют такой пустотой и кажутся столь ненужными. В их смелых, стройных формах я скрыл таинственные силы, которые должны были высоко поднять к небесам обе башни, из которых — увь! — только одна печально стоит здесь, лишенная пятикратно вознесенного венца, который я ей предназначил, чтобы все части постройки склонились перед нею и ее царственной сестрой».

Здесь он меня покинул, и я погрузился в сочувственную печаль, пока ранние пташки, живущие в несчетных отверстиях стен, не пробудили меня от дремоты своим ликующим щебетаньем, приветствуя солнце. Какой свежестью сиял он

предо мной в душистом сверкании утра, как радостно простирал я к нему свои руки, созерцая большие гармонические массы, продолжающие жить в бесчисленных малых частицах! Как создания вечной природы, здесь все — до тончайшего стебелька — является формой и отвечает целому. Как легко возносится в воздух прочно заложенное, огромное здание, столь прозрачное и все же рассчитанное на вечность! Твоим поучениям, о гений, обязан я тем, что у меня не закружится голова перед твоими отвесами и что и в мою душу попала капля того сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцая свое творение, могущий, подобно Богу, сказать: да, оно прекрасно».

Так Гете опередил свое время в понимании готики.

Средневековое западное искусство было глубоко народным, являлось увенчанием и воплощением народных мечтаний и дум. Средневековый ремесленник или крестьянин ощущал, что «в его душу попала капля того сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцая свое творение».

Итак, готика царила повсеместно. Как в Париже Нотр-Дам, венский собор Св. Стефана главенствует над огромной столицей.

Не только однобашенный фасад, как во Фрейбурге, но и храмы с почти одинаковой высотой центрального и боковых нефов, создающей единое, по-дворцовому обширное пространство, — новшество германской готики.

В северо-восточной Германии, бедной камнем, пригодным для крупных построек, возникла особая кирпичная готика, иногда несколько тяжеловесная, но подчас и очень внушительная, с замечательными декоративными эффектами.

В Нидерландах, где благодаря выгодному географическому положению городская торговля процветала уже в романскую пору, рост бюргерства вызвал бурное светское строительство. В последний период Средневековья именно в Нидерландах наибольший размах получило строительство общественных зданий — ратуш, торговых рядов и складов, домов цеховых организаций. Величественные городские звонницы — вечевые башни (бефруа),

игравшие важную роль в многочисленных восстаниях городского населения и служившие, наряду с собором, как бы символом мощи и богатства города, — замечательное достижение нидерландской архитектуры (башня, как столб возвышающаяся над торговыми рядами в Брюгге, башни в Ипре, Генте и др.).

Всюду строились замки со все более совершенными укреплениями и в то же время обставленные со все возрастающей (особенно в поздней готике) роскошью, проявляющейся в пышной декоративности, высоких стрельчатых окнах с причудливыми переплетами, тройных каминах во всю стену и т.д.

Европейские города окружались зубчатыми стенами с двойными воротами и башнями. Видоизменился сам облик города благодаря плотно прижатым друг к другу готическим домам с островерхими двускатными крышами, узкими окнами, стрельчатыми дверными проемами, аркадами, угловыми башенками — всем тем, что в лабиринте узких улочек кое-где еще сохранившихся средневековых кварталов обступает нас ныне как живописный декорум давно исчезнувшего жизненного уклада.

Уже в романскую пору особенно внушительным был городской ансамбль Праги. Каменных строений там насчитывалось больше, чем в любом другом городе Центральной Европы. Причем замки, возвышавшиеся не в окрестностях над сельской округой, а в самом городе, придавали ему грозный и величественный вид. В XIV в., когда со вступлением на престол Германской империи чешского короля Карла IV Чехия заняла в ней главенствующее положение, Прага заново обстроилась с подобающим такой столице великолепием.

И ныне, с царящим над городом кремлем — знаменитыми Градчанами, чей главный памятник — грандиозный собор Св. Витта — следует причислить к шедеврам готического зодчества, с не менее знаменитым Карловым мостом, великолепным зданием ратуши, предмостной башней, вероятно, самой красивой во всей Центральной Европе, готиче-

скими залами королевского дворца и великим множеством прочих созданий тогдашнего национального зодчества, Прага дает нам исключительно яркое представление о том, как высоки были достижения и устремления строительного гения Средневековья. Много в ней потрудился со своими учениками замечательный зодчий и ваятель Петр Парлерж.

...Высота среднего нефа Амьенского собора равна одной трети его длины, а современного ему собора в Солсбери — лишь одной шестой.

Это различие в отношении высоты к длине между памятниками английской готики и французской (да и вообще материковой) сыграло решающую роль во всем развитии английского зодчества в позднее Средневековье, зодчества, которому мы обязаны множеством замечательных памятников.

Какова же была причина такого различия?

Завоеванная норманнами, принесшими с материка уже сложившуюся культуру, британская островная держава была первой страной, перенявшей от Франции вслед за романским готический стиль, который она и переработала на свой лад. Условия, определившие историческое развитие английского государства, определили и характер английской готики.

Как и страны материковой Европы, Англия переживала в то время экономический подъем. Однако в отличие от этих стран, развитие промышленности и торговли Англии определялось в первую очередь не городом, а деревней, где производилось и перерабатывалось сырье, предназначенное на вывоз. Не бюргерство, а дворянство играло в английской экономике главную роль, и, значит, городские интересы не имели в стране решающего значения. Вот почему храмовое строительство оставалось там преимущественно монастырским, как и в романское время.

Собор воздвигался не в центре города как символ его богатства и славы, а за городом, где помещался монастырь. Во Франции или в Германии собор всей своей стройной громадой царил над теснившимися у его подножия низ-

кими жилищами горожан, мощным своим взлетом к небу противопоставляя себя им. В Англии собор гармонически вписывался в пейзаж, служивший ему живописным обрамлением, и потому разрастался в первую очередь не в высоту, а так, чтобы вольготнее расположиться на лоне природы. И все же готика требовала устремленности к небу. Английские зодчие постарались выявить эту устремленность по-своему. Воздвигая соборы все более вытянутыми в длину, они снабжали их стрельчатыми дугами, многократно повторяющимися в окнах, и таким же изобилием настенных вертикальных переплетов, с добавлением третьей башни, уже не фасадной, а расположенной над средокрестьем.

Растянутость храмового здания, узаконенное его место среди ровного живописного пейзажа с упором на вертикальность не архитектурного целого, а архитектурно-декоративных деталей фасада и интерьера — таковы отличительные черты английского готического зодчества.

Разве не впечатляющи фасады таких соборов, как, например, в Солсбери (1220–1270 гг.) или в Линкольне (XI–XIV вв.), сплошь одетые в несчетное множество вертикальных деталей, искусно объединенных в единое целое?

Но, пожалуй, еще причудливее грандиозные храмовые интерьеры — звездчатые, сетчатые, веерообразные. Фантастически разросшиеся пучки колонн, тончайшие нервюры, свисающие ажурные воронки, вертикально чередующиеся решетчатые переплеты — такой общий взлет и такая кружевная симфония, что, право, рождается впечатление полной невесомости сводчатого перекрытия. Здесь величавая одухотворенность готического зодчества как бы отступает перед самой безудержной, истинно неисчерпаемой декоративностью. Да и как не закружиться голове в соборе Глостера (1351–1407 гг.) или под сводами капеллы Королевского колледжа в Кембридже (1446–1515 гг.), где всюду над нами возникают самые причудливые архитектурные узоры, напоминающие орнаментальные чудеса древней нортумбрийской миниатюры.

Английский позднеготический стиль от характерной для него подчеркнутости вертикальных членений получил название перпендикулярного.

Прекрасными церквями, великолепными дворцами — палаццо, — открытыми галереями — лоджиями с аркадами и капителями и живописными фонтанами, в которых мы ясно распознаем элементы готического стиля, — украсились города Италии. Рассчитанный на сорок тысяч молящихся, Миланский собор (конец XIV—XIX вв.) — самый большой из всех готических соборов.

Близость Франции и Германии сказалась на Миланском соборе: строили его и французские, и немецкие, и итальянские мастера. В результате получилась некоторая компилятивность с преобладанием северных влияний и, быть может, не всегда оправданная, а значит, чрезмерная пышность, особенно в его скульптурном наряде. Как бы то ни было, специфически итальянского варианта готической архитектуры не выявилось в грандиозной миланской храмовой постройке.

Итальянский художественный гений шел своим особым путем, как мы знаем, наметившимся уже в романскую пору. Конечная цель пути не была, вероятно, ясна даже проводникам новых веяний. Рост городов, зарождение новых социальных отношений вместе с новым мировосприятием определяли развитие итальянского искусства, все более по своей сущности светского. Об этом речь впереди. Скажем только, что, заимствуя некоторые элементы готического стиля, воцарившегося в соседних странах, итальянские мастера оставались чужды самой его основе. Каркасная система, при которой как бы исчезала стена, была им не по душе, и стена сохраняла для них свое конкретное значение: ясно расчлененная, не рвущаяся ввысь, объемная, отнюдь не ажурная, прекрасная в своей стройности и уравновешенности. Не вертикаль, а размеренность увлекала итальянских зодчих, даже когда они строили здания с остроконечными башнями, стрельчатыми арками и оконными переплетами.

Фронтоны, горизонтальные полосы разноцветного мрамора, богатейшие инкрустации придают итальянским фасадам той поры радужную нарядность. А в храмовом интерьере, несмотря на стрельчатые своды и нервюры, как, например, в знаменитой флорентийской церкви Санта-Мария Новелла (XIII–XIV вв.), кстати, — и это особенно знаменательно — так понравившейся величайшему гению Высокого Возрождения Микеланджело, что он назвал ее своей «невестой», мы ощущаем прежде всего ясную уравновешенность архитектурных форм. Даже такие шедевры позднего Средневековья, как Дворец Дожей (IX–XVI вв.) и Дворец Ка д’Оро (первая половина XV в.) в Венеции с их воздушными арками и стрельчатыми окнами — памятники не столько готики, сколько некоего радостного, лучезарного искусства, много почерпнувшего в своей сказочности от арабского Востока. Примечательно, что во Дворце Дожей обычные архитектурные принципы решительно нарушены. Массивный блок огромной стены покоится на чудесных в своей стройной легкости аркадах и лоджиях. Но это не кажется неестественным, ибо горизонтальная масса стены как бы утрачивает свою тяжесть под разноцветной мраморной облицовкой из диагонально поставленных квадратных плит.

...За исключением Италии, где его вытесняли освежающие ренессансные веяния, готический стиль был, как правило, обязательным в зодчестве, поощряемом католической церковью.

Интересен в этом отношении пример Литвы.

Вильнюс вправе гордиться истинно уникальным шедевром поздней готики. Это небольшой кирпичный костел Св. Анны, построенный уже в середине XVI в. Живописный его фасад как бы весь наполнен движением: гибкие, но и могучие килевидные арки, будто огромные корни фантастического дерева, будто рукава полноводных рек, властно упорядочивают стихию всепобеждающих взлетов.

В Латвии и Эстонии также имеются интересные памятники готической архитектуры: Домская (соборная) церковь

(XIII в.), церковь Св. Петра (XIII–XV вв.), могучая «Пороховая башня» в Риге, крепостные стены (XIV–XV вв.), церковь Олевисте с четырехгранной башней (XIII — начало XVI в.), высоко возвышающейся над этими стенами, здание Большой Гильдии (около 1400 г.), ратуша (конец XIV — начало XV в.) в Таллине, кирпичная церковь Яани (XIV в.) в Тарту.

Дания, Норвегия, Швеция и Финляндия украсились внушительными готическими соборами и замками. Но, пожалуй, норвежское деревянное зодчество — наиболее оригинальный вклад Скандинавии в средневековое искусство, как романское, так и готическое. Лесистые горы страны в изобилии поставляли материал, из которого создавались затейливые, стройные церкви и церквушки с крутыми двускатными кровлями и башенкой в два-три яруса.

Около тридцати норвежских деревянных церквей (самая ранняя конца — XI в.) дошло до нас. Ими гордится вся Норвегия, а каждой в отдельности — какой-нибудь городок или деревушка.

Вертикальные столбы и брусья определяют конструкцию стен норвежских деревянных храмов. Общее движение ввысь, подчеркнутое на кровлях резными коньками в виде драконов, придает неповторимое своеобразие силуэту таких построек. А чудесная резьба порталов с переплетающимися фантастическими чудовищами ярко свидетельствует о преемственности от тех еще недалеких времен, когда грозные викинги бороздили моря на своих драккарах.

...Мощна и во многом своеобразна польская готика с ее крепким, лаконичным построением, живописными церковными фасадами из красного кирпича, рыночными площадями (где все вокруг, будь то ратуша, цеховое здание или островерхий жилой дом, создавалось как часть единого архитектурного ансамбля) да такими примечательными памятниками, как, например, знаменитый краковский барбакан — круглый редут, увенчанный небольшими башнями, грозный, массивный и в то же время радующий глаз плавной просторностью своих могучих изогнутых стен.

Краков, некогда пышная столица Польского королевства, с его многочисленными памятниками искусства, как готической поры, так и Ренессанса, занимает почетное место среди городов, прославившихся художественными сокровищами.

И в других странах Европы готика сочетала в себе черты присущей ей художественной системы с традициями и особенностями, рожденными местными историческими условиями. Это сочетание породило в средневековой Испании довольно своеобразное искусство.

Там уже в романскую пору построили такое множество замков-крепостей, что целая область Кастилия, где их было, пожалуй, больше всего, получила от них свое название (*castillo* — «замок»). Это строительство было вызвано постоянными войнами. Но главная особенность испанского зодчества в другом.

Почти вся Испания была завоевана мусульманами. Мавры имели свою художественную систему, притом очень высокую и утонченную. И вот произошло нечто, казалось бы, невозможное.

Испанцы и мавры воюют друг с другом. А между тем арабская культура пронизывает европейскую культуру Средневековья на Иберийском полуострове. Мавританская ажурная восьмиконечная звезда воцаряется на сводах христианских соборов над готическими нервюрами. Каркас не всегда торжествует над стеной. Роскошны фасады знаменитых соборов XIII в. в Бургосе и Толедо. Грандиозный пятинефный Севильский собор, воздвигнутый в начале XVI в. на месте арабской мечети, с колокольной, перестроенной из минарета, больше разросшийся в ширину, чем ввысь, сам очень напоминает мечеть. Рождается особый стиль «мудехар», в котором сочетаются и готика, и искусство арабского Востока. При взаимной национальной и религиозной вражде — плодотворное переплетение культур. Мусульманские мастера приглашаются для строительства христианских церквей, не говоря уже о замках феодалов. Все это сыграет свою роль в становлении испанского художественного гения в эпоху Возрождения.

Скульптура и живопись

Устремленность ввысь, в небо, в те райские дали, где душе праведника обещан вечный покой, — вот что по церковным канонам была призвана выразить громада готического собора. А мы в громаде собора видим не только знак божественной силы, но и великое свидетельство творческого порыва человеческого гения, и любуемся этой громадой с благодарностью к ее создателям.

А в самом творческом порыве строителей были и гордость горожан, их волевое самоутверждение перед соседями, и в то же время — забота о благоустроенной жизни. Ведь в скученных средневековых городах высотные сооружения имели и дозорно-оборонительное назначение, и порой вполне практический смысл. На них помещались часы, вывешивались особые знаки, которые созывали население для защиты города, тушения пожаров и на важные собрания.

Медленно обойдите готический собор и затем по стойте под его сводами. Какая могучая, все себе подчиняющая инженерия! Да, именно замечательный плод глубокой и очень настойчивой инженерной мысли. Все эти дуги, открытые полуарки, все эти вытянутые гибкие части каркаса — ведь им нет прообраза в классической греко-римской архитектуре, основанной на заранее найденном равновесии каменных масс. Как нет им прообраза в инертной тяжести непроницаемых романских стен. Тут и поиск равновесия, и его нахождение в открытой нашему взору победной борьбе с тяжестью. Но ведь это все камень, громоздкий, казалось бы, и бесформенный. Однако он изогнут, растянут и, кажется нам, приведен в движение, совсем как металл в древних варварских украшениях, поражающих нас неиссякаемым динамизмом узорных сплетений. Глядя на архитектурные части, что служат проводниками энергии, распределяют тяжесть и взлеты в структуре готического собора, мы ясно распознаем ту же динамику, что и во взлетах подпорных металлических дуг современного виадука, ту же гибкость

конструкции, что достигается ныне сочетанием бетона и стали. Так самые смелые достижения современной инженерии (да и аэродинамики) были уже предугаданы средневековыми мастерами-каменщиками, недаром гордившимися в своих ложах, закрытых для «непосвященных», проникновением в тайны великого искусства архитектуры.

Подобное предвидение не было исключением в XIII в., неслучайно отмеченном расцветом готического искусства.

Один из самых блестящих представителей науки и философской мысли того времени англичанин Роджер Бэкон писал, например: «Можно было бы построить приспособление для плавания без гребцов... делать повозки без всякой запряжки, могущие катиться с невообразимой быстротой, летательные машины, сидя в которых человек мог бы приводить в движение крылья, ударяющие по воздуху, подобно птичьим».

Но при взгляде на готический собор может возникнуть и совсем иное сравнение. Лесистая вершина! Действительно, ветвистое многообразие все тех же распределяющих энергию частей — арок, полуарок, стрелчатых переплетов да пучками разросшихся тонких колонн — напоминает нам лес, то темный, густой, то с прогалинами, где открывается небо. А бесчисленные столбики пинаклей, венчающих контрфорсы, еще усиливают это впечатление.

«Лес сводов». Это гоголевские слова о готической архитектуре. Разве в своем веерном завершении иная готическая колонна не напоминает дерево? Стройна, декоративна и в то же время правдива в своем наряде, заимствованном у природы, готическая листовенная капитель. И куда ни взглянешь в готическом храме — плющ, папоротник, земляника, всяческие растения, словно собранные для нас на поляне или в лесу и перенесенные на камень, оживающий под их свежестью. С какой любовью средневековый художник постарался воспроизвести каждую травку, каждый цветок! Новая, неведомая в романскую пору любовь к природе и ко всякой твари вместе с желанием их верно изобразить. «Знайте, что этот лев срисован мной с на-

туры», — записал на листе своего блокнота французский архитектор Виллар де Он-некур, умело сочетавший в своих набросках непосредственную правдивость с точной геометричностью.

Лес готического собора населен всякою тварью — то реальной, то фантастической. Тут и задумчивые химеры, восседающие над городом, и водостоки (гаргульи) в виде зверей с разинутой пастью, и барашки, ослики, волы в евангельских сценах, рыбы, птицы и даже боровы, а под консолями — скорчившиеся собаки и белки, дятлы и ящерицы, черепахи, крысы и змеи. И надо всем этим царит человек.

Отсюда и колоссальное развитие готической пластики. Ведь такие соборы, как Парижский, Амьенский и Шартрский, насчитывают каждый до двух тысяч скульптур.

Скульптура царит в соборных порталах, распространяется по всему фасаду, причудливо используя каждый выступ, чуть ли не каждую архитектурную деталь.

Согласно очень точной формулировке известного западного искусствоведа Макса Дворжака (наглядно показавшего зависимость искусства от духовной жизни эпохи), «каждое художественное произведение и каждая художественная форма представляют собой зеркало отношений человека к окружающему миру».

В готической скульптуре мы ясно распознаем зеркало таких отношений уже в самом факте, что человеческий образ играет в ней главную роль. Человек той поры видел в окружающем мире прежде всего себе подобных. В их судьбе он искал объяснения своему существованию, своим радостям и страданиям, а искусство, им создаваемое, было призвано отразить эти поиски.

Готическая скульптура — явление огромного значения. Ваятели Древней Эллады показали человека таким, каким, согласно античному мировоззрению, ему надлежало быть в идеале — гармонически развитым физически и духовно, подлинно богоподобным, ибо для эллина бог представлялся тем же человеком, лишь достигшим высшей степени совершенства. Люди позднего Средне-

вековья разочаровались во многом, что в романскую пору полагалось считать незыблемым и неопровержимым. Но, оставаясь в рамках обязательной религиозной догмы, их воображение не породило нового идеального представления об окружающем мире и, главное, об их собственном назначении. Не стремясь к идеально прекрасному, готические ваятели показали своих современников такими, какими они были в действительности, без поправок, без обобщений, при этом отражая страстность собственных раздумий и чаяний с такой силой и с таким вдохновением, что некоторые их образы явились высшим художественным увенчанием эпохи.

Во всех видах искусства готика знаменует переход в новое качество. Архитектура по-прежнему главенствует в художественном творчестве; как мы уже знаем, средневековый собор — «чудесный результат соединения всех сил целой эпохи» (Виктор Гюго). Но так как не объемы каменных масс, а стройность и динамичность каркаса определяют в готике общий облик собора, его скульптурное убранство, естественно, стало другим, чем в романскую пору.

Готическая пластика, гармонически сочетаясь с архитектурой, не слепо подчиняется ей, а как бы живет своей жизнью в громаде собора. И вот все большее место отводится статуям, пусть еще прислоненным к колоннам и симметрично выстроившимся по порталам, но своей объемностью утверждающим наконец обретенное право на самостоятельное существование. То, что в королевском портале Шартрского собора являлось всего лишь намеком, обернулось реальностью в зрелой готике.

Перед нами уже не застывшие фигуры-столбы, не образы-символы, деформированные в архитектурном орнаменте, а пусть и робко, но задвигавшиеся, как бы ожившие фигуры, каждым жестом и мимикой вступающие с нами в общение. Таково было воздействие нового духа, что несла с собой конкретная в своих устремлениях, все решительнее обращенная к человеку городская культура позднего Средневековья.

Один из рельефов собора Парижской Богоматери изображает Иова и его друзей.

Согласно библейскому сказанию, многострадальный Иов, муж праведный и богобоязненный, своим богатством бывший некогда «знаменитее всех сынов Востока», познал нищету, был поражен лютой проказой (все это по умыслу сатаны, добившегося от Бога согласия на испытание стойкости его веры). Жена Иова горько возроптала на судьбу, а из всех друзей Иова лишь трое не отвернулись от него, но и они объявили, что считают его великим грешником: Бог ведь никогда не карает напрасно! Иов знал, что страдает безвинно, однако вера его не поколебалась, и он продолжал славить Бога (сатана был таким образом посрамлен, а Бог в конце концов вознаградил Иова за страдания, исцелил).

Что же показал в этом рельефе гениальный готический мастер, имя которого не дошло до нас? Не мир, облагороженный неким идеальным порядком, каким наделял судьбу и природу художник Древней Эллады, не мир тех времен, когда торжествовало романское искусство, властно ставящее верующего на колени, а мир неуемный, тревожный, мир горестных раздумий и невысказанных надежд. И главное, он подчеркнул жалость к страждущим, сочувствие к тому, кто в беде.

На рельефе мы видим Иова, его жену и друзей. Их лица, позы и жесты, гармонично размеренный наклон головы скорбящих за Иова, чуть намеченный взволнованный порыв двух меньших фигур (так музыкально подчеркнутый складками их облачений), сосредоточенность в горе двух других, более высоких, печально венчающих всю группу, создают поразительную картину человеческого сострадания. А сам Иов, к которому оно обращено, так естественно и так сердечно выражает всем своим обликом — взглядом, неописуемо волнующим в своем недоумении и скорбной покорности, слабым жестом руки, телом своим в страшных язвах — такое беспредельное унижение, такую печаль, что образ его запоминается навсегда. Нет, конечно, ничего по-

добного не могло быть создано в век Фидия или Праксителя, равно как и в романскую пору. А в веках, последовавших за готикой, разве что у Рембрандта да в литературе у Шекспира или у Достоевского мы найдем столь же глубокое воплощение душевной муки...

Мы видели, что уже в фигурах королевского портала Шартрского собора сказалось стремление к жизненной выразительности скульптурного образа. Проникновенная дума, просветленное созерцание, отвага и душевное благородство, властность и напряженная воля нашли в них вполне конкретное выражение. Каждый образ — это и идея, и человек, ею проникнутый.

Стройный ангел, живой и подвижный, улыбается в портале Реймского собора. Эту знаменитую статую иногда называют просто «Реймской улыбкой». Это улыбка еще робкая, чуть даже смущенная, жеманная, быть может, с едва уловимым лукавством, но уже пленительная, истинно весенняя.

Вспомним великую древнегреческую пластику. В V в. до н.э. она достигла непревзойденного совершенства, и все трудности в становлении реализма были преодолены во вдохновенной борьбе за законченно гармоническое воплощение древнегреческого идеала красоты. Но щемящее очарование скульптурных образов предшествующего, архаического, искусства с их исчезнувшей затем навсегда чуть игривой, робко застывшей улыбкой все еще живо для нас. Это искусство пленяет нас не только как переходная ступень к совершенству, но и само по себе: в нем слышится дыхание весны, равно как и в «Реймской улыбке» (в своей недоговоренности чем-то напоминающей архаическую), что, в свою очередь, уступит место другой, более жизнеутверждающей, в века Ренессанса. И потому искусство ваятеля, создавшего этого ангела, тоже дорого нам само по себе. Так и утренняя заря радует нас и волнует не только предвестием дня, но и ей одной присущими чарами.

Не раз указывалось, что, как правило, романское искусство исходит из некоей отвлеченной идеи, между тем как

готическое прислушивается к указаниям реальности, исходит из нее и воспроизводит реальность, извлекая желаемое из ее многообразия.

К этому можно добавить, что значительность романского искусства в его цельности и законченности, его идеал может показаться нам ограниченным, но он выражен безоговорочно, как бы раз и навсегда. Идеал же готического искусства более многогранен, но менее целен.

Многое изменилось в сознании людей. Романский ваятель чаще всего изображал Христа в сиянии славы и власти, всемогущим и торжествующим. Даже над смертью! В готической пластике преобладает образ Христа в терновом венце, на кресте в предсмертных муках. Характерное для позднего Средневековья драматическое видение мира нашло свое отражение в искусстве. Такой евангельский эпизод, как избиение младенцев, позволил готическому ваятелю выявить трагедию младенческих жизней, гибнущих на руках матерей под беспощадным мечом закованных в кольчугу наемников (тупой жестокостью и самим видом своим, вероятно, напоминавших феодальных карателей). В сцене успения Богородицы художники изоцрялись в передаче тревоги и горестного недоумения перед лицом непоправимой утраты. Но наряду с беспощадным, подчас чрезмерным в своей обнаженности натурализмом проявлялось и другое стремление: в темном тревожном мире утвердить человеческое достоинство, прославить душевное благородство, высокое назначение человеческого рода. И это стремление нередко рождало образы поразительной красоты. Таков «Благословляющий Христос» — знаменитая статуя западного фасада Амьенского собора, издавна прозванная в народе «Прекрасным богом». Он спокоен и царственно величав. Но это не античный бог, не олимпиец, с высоты своего величия бесстрастно созерцающий человеческое бытие. Амьенский Христос — муж благой и мудрый, желающий людям добра и могущий прийти им на помощь.

Пусть, в отличие от египетских и вавилонских богов, боги Древней Эллады представляются нам очеловеченными, пусть

действительно человеческими страстями наделило их народное воображение — они оставались небожителями, и все их самые прекрасные изображения подтверждают стих Гомера: «...никогда меж собою не будет подобно племя бессмертных богов и по праху влачащихся смертных». И уже потому черты их идеализированы. Такого мужа, как Зевс или Аполлон, такую женщину, как Афродита или Афина, нам не встретить в жизни: они идеальные обобщения, в сравнении с которыми Аньенский Христос — конкретная личность, чуть ли не портретное изображение, личность, чья индивидуальная физическая красота отражает столь же индивидуальную красоту духовную. И вот именно эта конкретность воплощения образа знаменует переход изобразительного искусства в новое качество, определяет новое слово готики.

Изгиб некоторых готических статуй знаменует попытку придать им самостоятельность по отношению к архитектуре, выделить в портале собора среди вертикальных полуколонн и в то же время как-то расковать фигуру.

Задумчиво печален прекрасный «Христос-странник» Реймского собора. Проникновенно внимателен к своей матери, склонившей голову под его благословением, сидящий Христос в короновании Девы Марии, одном из самых очаровательных созданий французской мелкой пластики XIII в. (Париж, Лувр. Слоновая кость со следами полихромной раскраски).

«Встреча Марии и Елизаветы». Согласно евангельскому сказанию, юная Мария узнала от ангела, что она родит Бога, а ее родственница, Елизавета, родит того, который будет предвестником этого Бога (т.е. Иоанна Предтечу). Они встретились и беседовали о важности ожидаемого. И эта важность предреченного передана в статуях двух женщин на западном фасаде Реймского собора. Не надо знать евангельского текста, чтобы ощутить ее. Статуи Марии и Елизаветы стоят на разных консолях, но находятся друг с другом как бы в вечном общении.

Мария стройна, исполнена достоинства и обаяния. Мы верим, что в такую Марию с лучистым, чуть ввысь обращен-

ным взором, нарядную (с маленькой брошью, как, вероятно, у тогдашних модниц) и в то же время глубоко одухотворенную, юную, но уже царственную в своей женственности, мог беззаветно влюбиться пушкинский «рыцарь бедный». А рядом — Елизавета, всей душой обращенная к ней, как бы олицетворяет женскую мудрость на склоне лет. Поворот их голов, сдержанные жесты и складки их облачений настолько гармоничны, что создается впечатление чего-то действительно исключительного по своему возвышенному смыслу. Недаром Реймский собор иногда называют готическим Парфеноном.

В этой пластике германский художественный гений соперничал с французским. И хотя германские мастера часто учились у французов, они оставались вполне самобытными, и созданные ими шедевры являют собой сияющую вершину в мировом художественном творчестве.

Именно в готике с ее многогранностью, проникновенной силой, остротой и глубиной художественного видения «сумрачный германский гений» словно могучим взмахом крыльев пробился к свету и обрел, наконец, благодатную гармонию для истинного расцвета изобразительного искусства, в котором ваение играло ведущую роль.

Мы говорили о различиях в художественном творчестве Франции и Германии. Германский мир можно противопоставлять не только французскому, но и вообще латинскому средиземноморскому, в котором «варварское» начало так и не вытеснило наследия античной цивилизации. И, однако, на самых высоких ступенях искусства такое противопоставление подчас оказывается несостоятельным.

Так, в том, что касается ясности, чувства меры, внутренней уравновешенности, всеоблагораживающей гармонии, чисто германское по своей сущности творчество великого Гёте достигает вершин, никем в латинском мире не превзойденных.

Германская готическая скульптура (в отличие от французской, украшающей главным образом не фасады храма, а его интерьер) являет как раз те черты, которые уже

в романскую пору так резко отличали германское изобразительное искусство от французского. Взгляните хотя бы на неразумных дев Магдебургского собора: резко утрированный, нарочитый натурализм граничит в них не только с гротеском, но и с явной карикатурой. И впрямь бесчисленны германские скульптуры того времени, в которых мучительно рвутся наружу самая безудержная фантастика да жуткая в своей неоправданной остроте выразительность.

Но в то же время в них еще в большей степени, чем во французских скульптурах, видно стремление к индивидуализации образа, к некоторой портретности.

И эта индивидуализация составляет основное художественное содержание величайших шедевров германской готической пластики. К ним принадлежат в первую очередь созданные в XIII в. знаменитые скульптурные циклы соборов в Бамберге и Наумбурге.

Бамбергский «Всадник», несомненно, лучшая конная статуя Средневековья. Перед нами идеальный образ борца за правое дело, героя, каким себе его представляли в ту пору. Отвагой и благородством дышат его черты. Он очень реален, типичен. И в то же время он — мечта. Мы верим, что такие мужи коленопреклоненно славили своих дам, сражались с их именем на устах и соревновались на рыцарских турнирах при княжеских дворах.

Суrowa и властна в своей безрадостной прозорливости трагическая бамбергская Елизавета, мила в своей мягко осознанной женственности бамбергская Ева.

Но этим не ограничивается их духовное содержание: перед нами живые образы, каждый во всей своей сложности оригинальный, неповторимый и глубоко человечный.

Вспомним «ползущую» Еву Отенского собора, чье лицо кажется нам и древним, извечным, и настолько современным, реальным, будто оно встречалось или может нам встретиться в жизни.

А вот, пожалуй, один из самых замечательных скульптурных ансамблей во всем мировом искусстве. Двенадцать величественных статуй высятся в хоре Наумбургско-

го собора. Это — феодальные властители, при которых был заложен собор. Опять-таки назвать их портретами можно лишь условно, так как люди эти, давно умершие, не могли служить моделью ваятелю. И все же каждую фигуру мы воспринимаем как реальную, как изображение человека, действительно жившего, — со всеми, лишь ему присущими переживаниями и страстями, радостями и печалью. Такова магия искусства!

Великий художник, каким мы, не колеблясь, признаем его, хоть его имя не было прославлено при жизни и потому не дошло до нас, запечатлел в статуях этих властителей такие черты, которые навечно превращают каждую из них в типический образ, незабываемый по своей жизненной силе и художественной убедительности. Образ типический и в то же время сугубо индивидуальный, конкретный.

Мы не знаем, какой была в жизни супруга маркграфа¹ Энкегарда маркграфиня Ута. Но тот женский образ, который вошел в историю мирового искусства, захватывает нас своей правдивостью, трогает нас до глубины души своей теплотой, чуть проглядывающей застенчивостью, смущенным сознанием высокого сана.

По-детски выразителен взгляд Уты, очарователен жест ее руки, прижавшей к щеке воротник длинного, в полной гармонии со всей ее фигурой ровными складками спадающего плаща. А рядом стоящий маркграф, ее супруг — достаточно грузный, пожилой, с невозмутимым выражением лица.

По-своему выразительны и другие фигуры наумбургского соборного хора. Их создатель не был ни льстецом феодальной знати, ни ее обличителем. Он извлек из камня обрису людей, которых высокое положение как бы ставило напоказ и чьи характерные черты оно выявляло более выпукло и более ярко.

Но готика, особенно поздняя, оставила нам и подлинные скульптурные портреты (причем не только надгробные), призванные увековечить черты изображаемых лиц.

Тому ярким примером служит прекрасный ансамбль бюстов в нишах верхней галереи Пражского собора Св. Вита,

исполненных в XIV в. знаменитым ваятелем и зодчим Парлержем (или его учениками). Среди них портреты императора Карла IV и членов его семьи.

Наибольший интерес среди них представляет для нас бюст самого Парлержа. Это чрезвычайно выразительный образ пожилого человека, с высоким лбом и вдумчивым одухотворенным взглядом. Уже по одному этому автопортрету мы можем судить и о замечательном художественном даровании Петра Парлержа, и о его личности. Последнее тем более отрадно, так как редки художники Средневековья, чьи имена нам известны.

Культ Богоматери был так же распространен в XIII в., как и в XII. Романский скульптурный образ Богоматери — это чаще всего лишь символ, религиозная идея, запечатленная в камне.

Но готическая Богоматерь — уже юная мать, которую ваятель любит изображать играющей с младенцем.

Кто же этот ваятель? Порой это истинно великий художник (но по-прежнему его считают, да и он сам считает себя, ремесленником) — человек из народа, ни на какие почести не рассчитывающий, но вольно или невольно воплощающий в образах искусства свое восприятие мира, свое мироощущение.

Реймский «Христос-странник» — в простой широкополой крестьянской шляпе, и эта деталь сразу же делает его образ понятным и близким. Так что народная струя, питавшая творчество автора этой скульптуры, способствовала доходчивости изображения христианского Бога, убедительности проповедуемого от его имени вероучения, в котором тут как бы подчеркивались идеи всеобщего равенства, суетности богатства и знатности.

И этой же народной струе мы обязаны таким грандиозным по своему внутреннему звучанию памятником изобразительного искусства, как рельеф все того же собора в Намбурге «Тайная вечеря».

И Христос, и собравшиеся вокруг него ученики — это крестьяне, люди физического труда, с видимым удоволь-

ствием подкрепляющиеся в час отдыха какими-то очень простыми кушаньями. То, что они знают, они знают крепко, и, что особенно важно, они исполнены в своем труде, в своих думах человеческого достоинства. И больше всех тот, кто с открытым, умным и добрым лицом сидит посредине и к чьим словам прислушиваются все остальные. Христос возвеличен здесь не сиянием святости над головой, не мученическим терновым венцом, а уважением и преданностью таких же простых людей, как и он.

В собрании Эрмитажа хранится великолепный серебряный процессионный крест французской работы (XIII в.), усыпанный драгоценными камнями, украшенный орнаментом, в котором — и дубовые ветки, и желуди, и виноградная лоза.

Трагичен образ Христа, чьи черты исполнены величайшего страдания. Грустью овеяны стоящие по бокам Христа фигуры его матери и любимого ученика. Мученическая смерть христианского Бога тут изображена вдохновенно, с истинно проникновенным мастерством. Но вот на другой стороне процессионного креста совсем иные сцены, запечатленные в плоском рельефе. Какие-то фантастические птицы не то ссорятся, не то кокетничают друг с другом, причем некоторые с человеческими головами, по всей видимости, монахов и монахинь. Так благочестие нередко сочетается в готическом искусстве с самым озорным гротеском.

На рельефах Руанского собора мы видим и вовсе диковинные гротескные фигуры. Кентавр в капюшоне (похожем на монашеский), философ с головой свиньи, учитель музыки — полупетух, стройная женщина с телячьей головой — одним словом, здесь перед нами какое-то соревнование в причудливости, нелепости курьезов.

На одной из капителей Страсбургского собора некогда находился рельеф (впоследствии удаленный, вероятно, по приказу духовенства), изображавший похороны ежа. Причем в качестве священнослужителей фигурировали всякие звери, и среди них осел, распевавший перед ана-

лоем. А на сводах Вавельского собора в Кракове мы видим обнаженного сатира, обнимающего нимфу.

Народное начало нашло, быть может, самое цельное и потому особенно интересное воплощение в так называемых календарных циклах — аллегориях месяцев. Это небольшие рельефы, украшающие соборы в Париже, Амьене, Санлисе и многие скромные сельские церкви готической поры.

Эти аллегии отражают каждодневную жизнь тех людей, что собирались под сводами собора. А так как большинство из них были простыми людьми, то они и являются чаще всего главными персонажами изображенных сцен. Нас трогает, с какой любовью и наблюдательностью готический ваятель, сам член трудовой артели, вдохновенно стремится запечатлеть сцены труда. Будь то, например, косарь (июнь), виноградарь (сентябрь) или птицелов (ноябрь) — метко схвачен характерный облик каждого, причем вместе с деталями, на которые не скупилась художники; каждая аллегория являет собой очень стройную декоративную жанровую сценку. Недаром было отмечено, что по своему изяществу эти рельефы чем-то сродни античной мелкой пластике, знаменитым танагрским статуэткам. Вот рельеф Амьенского собора, посвященный февралю. Сюжет незамысловатый. Пожилой крестьянин у пылающего очага. Он только что вернулся домой. Не снимая зимней одежды, он разулся, чтобы отогреть ооченевшие ноги у огня, над которым дымится подвешенный котелок. Зимняя стужа, жар домашнего очага, отдых после тяжелой работы запечатлены ярко и точно как важные моменты каждодневной жизни. Мы верим тому, что изображено, нас невольно волнуют мысли и ощущения озябшего крестьянина, и мы понимаем, почему художник счел такой рельеф достойным украшением места, куда в праздничный день стекался народ и где вот такие же вилланы слушали проповедь и дружно опускались на колени под торжественные возгласы священнослужителей.

Существует мнение, что высочайшим живописным произведением, созданным в Западной Европе до Джотто, т.е. до начального становления великой итальянской живописи Ренессанса, следует признать не фреску, картину или книжную миниатюру, а витраж Шартрского собора «Богородица с младенцем», исполненный на рубеже XII и XIII вв. в переходный период от романского стиля к готике.

В центре композиции Мария в голубой одежде, восседающая подобно царице на троне, с золотистым, как и ее корона, лицом.

По звучности и насыщенности цветовой гаммы это великое произведение живописи, в котором цвет явился решающим средством художественного выражения.

Еще до полного торжества готики живший в XII в. монах Теофил писал в трактате об искусстве: «Украшая потолки и стены храма различными изображениями и красками, ты тем самым являешь глазам верующего небесный рай, усеянный бесчисленными цветами... Поначалу человеческий глаз не знает, на чем остановиться: когда он глядит на потолок, расписанный цветами, то ему кажется, что он видит многоцветную ткань; когда он смотрит на стены, то они представляются ему подобными восхитительному саду; когда он ослеплен потоками света, проникающими сквозь окна, он восхищается безмерной красотой цветных стекол и совершенством их изготовления. Если благочестивая душа созерцает сцены страстей Господних, представленных с помощью рисунка, то ее охватывает чувство сострадания».

В готическом витраже ярче всего проявилось торжество цвета и света. По мере того как утверждалась каркасная система и стена становилась все ажурней, в храме оставалось все меньше места для настенных росписей — их чаще заменяли витражи. Огромные оконные проемы готического собора сверху донизу заполнялись оправленными в свинец цветными или раскрашенными стеклами.

Но витраж не просто заменил фреску. Он открыл новые возможности для цветовых эффектов, в которых средневековые живописцы видели конечную цель своего искусства. Витраж выполнял в искусстве более северных европейских стран ту же роль, что в Византии мозаика. Разница состоит лишь в том, что византийская мозаика принимает через распахнутые окна яркие лучи южного солнца и «окунает» их в свою цветовую гамму, чтобы цветным пламенем озарить внутреннее пространство храма, между тем как через витраж любой свет проникает в это пространство уже расцвеченным, играя на колоннах и в сводах своими красочными переливами.

Игра света и цвета, то торжественная, сверкающая, то приглушенная в таинственном полумраке от набежавшей тучи или в час заката, рождала под головокружительным взлетом могучих готических сводов необычайное настроение, увлекавшее молящихся от земного, конкретного к небесному, неосязаемому, лучезарному.

Свет, льющийся с неба, согласно средневековому мышлению, означал идущий от Бога свет, наделенный всеми чарами цвета! Словно наряжая изнутри огромными самоцветами остов собора, витраж идеально согласуется с готической архитектурой и в то же время как бы скрашивает телесность, живую выразительность готической пластики. Ибо в период своего расцвета (вторая половина XII — первая половина XIII в.) витражная живопись, монументальная по своей сути, не стремится передать пространственную глубину, которая в ней не больше, чем фон. Ее изображения уже потому не создают впечатления реальности, что для нашего глаза их четкие контуры прежде всего отделяют один светящийся цвет от другого. Как и в представлении о живописи монаха Теофила, рисунок тут выполняет лишь подсобную функцию.

Позднее подражание картине, смешение тонов, поиски светотени вместе с перерождением самой готики привели и к перерождению витражного искусства, которое при большей утонченности утратило былую, сияющую чистыми красками монументальность.

Из дошедших до нас витражных ансамблей высокой готики самый замечательный в Сен-Шапель в Париже включает 146 окон с 1359 различными сюжетами.

Витраж как обязательная часть храмового интерьера не пережил готики. Но колористические достижения средневековой витражной живописи оставили глубокий след в искусстве и, в частности, в конце прошлого века вызвали восхищение художников-импрессионистов. Напомним, наконец, что современная архитектура нередко возвращается к витражу.

Живопись позднего Средневековья еще в большей степени, чем скульптуру, трудно уложить в какие-то определенные стилистические рамки так, чтобы одни произведения признать чисто готическими, другие, по существу, уже переходными, предвещающими новую эру в искусстве, именуемую Возрождением.

Уже с конца XIII в. резьба по кости стала почти монополией Франции, в частности Парижа. Костяные изделия парижских мастерских высоко ценились во всей средневековой Европе. Попадали они и в нашу страну.

В новгородском музее хранится любопытнейшая пластинка из слоновой кости, обнаруженная в Новгороде при раскопках в 1962 г. Эта пластинка, вероятно, служившая украшением рукоятки ножа или кинжала, парижской работы, скорее всего первой четверти XIV в. На ней вырезаны фигуры двух конных рыцарей в кольчугах и шлемах. Куда же, в погоне за чем, на штурм какой твердыни, для каких кровавых потех устремились на своих гарцующих конях эти грозные на вид, в броню закованные воины? Но, оказывается, тут дело совсем в другом. Ведь в руках у рыцарей не мечи и не копыя, а... цветущие ветки.

Сцена, изображенная на пластинке, иллюстрирует осаду «Замка Любви», часто служившую темой придворной поэзии.

Со свойственным им изяществом парижские резчики не раз украшали крышки ларцов, коробочки для зеркал и прочие женские безделушки эпизодами этой «Осады», во время которой нарядные дамы с высоты зубчатых стен отбивались розами от штурмующих замок рыцарей, кото-

рые «шли в бой», замахиваясь на дам цветущими ветками роз, розами стреляли из луков или собирали розы в корзины, чтобы зарядить ими метательные машины.

При дворах феодальных властителей зачитывались в стихах и прозе трогательным сказанием о славном рыцаре Тристане и белокурой Изольде, чья красота, «словно восходящее солнце», озаряла стены королевского замка. Выпив колдовское зелье, они навечно полюбили друг друга, «к великой радости и к великой печали... и скончались в один и тот же день». Но это не было концом их любви: «Ночью из могилы Тристана вырос терновник, покрытый зеленой листвой, с крепкими ветками и благоуханными цветами, который, перекинувшись через часовню, ушел в могилу Изольды... Трижды хотели его уничтожить, но тщетно».

На четырех стенках и крышке хранящегося в Эрмитаже ларца для драгоценностей парижской работы (первая четверть XIV в.) сцены, вырезанные из слоновой кости, рассказывают всю историю этой идеальной любви. А на другом эрмитажном ларце мы видим и осаду «Замка Любви».

Юный рыцарь в изящном изгибе склоняет колено перед дамой сердца. Фигура дамы тоже грациозно изогнута. В ее руках шлем с огромными павлиньими перьями, который она возлагает на голову своего верного паладина. За ним — конь, бьющий копытом, чисто декоративный, как бы вырезанный из картона. И вся композиция изысканно декоративна. Это сверкающая чистыми красками миниатюра, где на смену религиозной символике приходит любовная аллегория. Яркий пример куртуазного стиля — немецкая миниатюра из «Рукописи Манессе» (около 1300 г.), сборника любовных песен, который мастер Гейнрих Фрауэнлоб украсил сценами рыцарской любви, турниров, охоты.

Любовная тема занимала все большее место в сочинениях и художественном творчестве позднего Средневековья. Переплетение мистической экзальтации и экзальтации любовной, культа Девы Марии и культа «Прекрасной дамы», рыцарские романы и воспевание любви, не только как идеальной, одухотворяющей страсти, но и как тонкой

«куртуазной» игры, служили изящным украшением тогдашней придворной жизни.

Куртуазный стиль позволял художнику одновременно проявлять индивидуальность, которая, начиная с этой поры, улавливается нами все чаще, равно как и живую наблюдательность в сочетании с утонченной декоративностью.

Это искусство оставило нам такие шедевры, как, например, «Псалтырь Людовика Святого» (вторая половина XIII в.); «Псалтырь королевы Марии» (первая четверть XIV в.) английского мастера с аллегориями месяцев (так, декабрь представлен молодой дамой, натягивающей чулок перед камином); знаменитый «Бельвильский требник» (первая половина XIV в.) французского мастера Жана Пюселя с графически изысканным тонким орнаментом, в котором сочетаются птицы, бабочки и стрекозы; создания Боневе и Жакмара, по происхождению фламандцев, замечательных мастеров, творивших во Франции (в последние десятилетия XIV в.); работы мастера Часослова Бусико (обосновавшегося в Париже в конце XIV в.), тоже, вероятно, по происхождению фламандца, чьи миниатюры — крошечные картинки, нередко с пейзажем, уже частично построенным по законам перспективы.

Италия и Нидерланды, где реализм становился все более законченным, оказывали возрастающее влияние на французскую миниатюру. Самый ее прославленный памятник начала XV в. — «Богатейший часослов герцога Беррийского». Как замечательно переплетаются на его страницах, расписанных тремя братьями Лимбург (уроженцами Нидерландов, но работавшими главным образом для герцогов Беррийского и Бургундского), утонченная декоративность, явно отражающая придворную куртуазную атмосферу, со здоровым, сугубо народным мироощущением. Январь: герцог пирует со своими придворными. Тонко выписаны пышные одеяния и парадная утварь, все празднично, нарядно. Февраль являет уже совсем иную картину: деревня под снегом — с опять-таки чудесно выписанными орудиями крестьянского труда и изящно переданным скромным

домашним уютом деревенского интерьера. А на странице октября мы видим крестьян за полевыми работами; их облик и жесты схвачены метко, с уважением к труду, с очевидной симпатией и к сеятелю, и к верховому с бороной, изображенным на фоне роскошного многобашенного замка.

И все же как определить это искусство? Реализм? Да, но не полный, ибо до конца не осознанный. Скажем снова: изящные декоративно-нарядные изображения, в которые художнику было любо вставлять реалистические мотивы. И поэтому это еще не искусство Ренессанса, а поздняя готика, уже почти исчерпавшая свои возможности. Канун того поворота в искусстве, когда утверждение реалистического начала явится вдохновляющим стимулом художника.

Интересны своими высокими художественными качествами, сочетанием правдивого изображения с условностью и затейливой декоративностью створки алтаря, расписанные в самом конце XIV в. фламандским мастером Мельхиором Брудерламом.

Алтарь с подвижными створками как идейный центр храмового интерьера — это новшество готического искусства. Витраж вытеснил фреску. Но в некоторых странах расписанные алтарные створки являют нам замечательные образцы готической живописи, нередко даже монументального характера.

В залах Национальной галереи в Праге, посвященных средневековой чешской и словацкой живописи и пластике, вы ясно ощущаете, что перед вами истинно значительное явление в мировом искусстве, очень высокое и очень своеобразное художественное творчество. Недаром в научных трудах по истории искусства можно прочесть, что чешская живопись, достигнув высшего своего развития во второй половине XIV в., справедливо почиталась лучшей в тогдашней Европе по эту сторону Альп.

То было время экономического и культурного расцвета страны, когда Прага стала столицей Германской империи, а также и назревания так называемого гуситского религиозного движения, направленного против феодализма.

Чешская живопись этой поры отражает, с одной стороны, интернациональное «куртуазное» начало, поскольку оно поощрялось при дворе Карла IV, и с другой — бюргерское, а иногда и народное начало, поиски в искусстве жизненной правды со всеми ее противоречиями.

Такая композиция, как «Рождество Христово» мастера Вышебродского алтаря (около 1350 г.), изящна, декоративно-занимательна, с условными горками, забавными жанровыми мотивами, осликами, овечками, без правильной перспективы, без передачи пространства, и в то же время значительна, монументальна, правдива в самом главном — в живой передаче материнской любви.

А творчество мастера Тржебоньского алтаря (1370–1380 гг.) исполнено подчас драматизма, величаво и патетично, особенно в таких шедеврах, как «Моление о чаше» и «Воскресение Христа». И при этом какая игра света, идущая от витражной живописи, какая графическая декоративность, идущая от миниатюры!

Справедливо отмечено, что творчество художника, имя которого нам известно, мастера Теодориха (придворного живописца императора и короля), не имеет эквивалента ни в одной другой стране. Им было написано 129 картин (на дереве), заполнивших от пола и до потолка три стены часовни великолепной императорской и королевской загородной резиденции — укрепленного замка Карлштейн.

Это крупные человеческие изображения: короли и святые. Несколько наивно, чуть грубовато, но с огромной выразительной силой мастер Теодорих передает объемность фигур, их предельную контрастность, резко индивидуальный характер.

Великолепны мраморные гробницы, яркие и самобытные огромные заалтарные образы испанских церквей. Испания же стала в XIV в. центром керамического производства всей Западной Европы. В мастерских Малаги изготовлялись глиняные сосуды, имевшие вид металлических. Это было изобретение мавританских керамистов, наводивших на фаянсы поливу, люстр со своеобразным золотистым отблеском.

Знаменитая ваза Фортуни (так названная по имени ее прежнего владельца), особенно прекрасная по своему нежному перламутровому блеску, — гордость Эрмитажа.

Очень интересны в некоторых польских церквах (построенных из кирпича и потому с большей плоскостью стены) фрески, исполненные при участии русских, украинских, белорусских и литовских мастеров (что подчас придает этим фрескам особенный, родственный древнерусскому искусству характер). Замечательны скульптурные королевские гробницы в Вавельском соборе в Кракове, исполненные глубокого, искреннего чувства «Страдающие Христы», столь характерные для польской готической пластики.

В XIV–XV вв. широкое развитие получают и те отрасли производства, которые питала светская и церковная роскошь позднего Средневековья: труд золотых и серебряных дел мастеров, скульпторов и резчиков по дереву, граверов на меди и по дереву, оружейников.

Достаточно сказать, что в 1292 г. в Париже насчитывалось около ста двадцати золотых и серебряных дел мастеров.

В кратких очерках не скажешь всего, что следовало бы сказать о многих других замечательных памятниках искусства позднего Средневековья, как изобразительного, так и прикладного.

* * *

Хронологически разграничить готику и Ренессанс часто весьма затруднительно. Как мы видели, готические храмы строились в некоторых странах даже в XVI в. В поисках новых путей живописцы и скульпторы часто опережали зодчих. В целом искусство Нидерландов, Франции, Испании перешагнуло в XV в. грань Средневековья. Но именно в Италии эта грань была перейдена не только значительно раньше, но и наиболее решительно, и именно Италии суждено было возглавить великий переворот в мироощущении людей, знаменующий новую эру в истории европейской культуры.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Величайший прогрессивный переворот

Ангел Леонардо

В знаменитой галерее Уффици во Флоренции хранится картина флорентийского мастера второй половины XV в. Андреа Верроккьо «Крещение Христа». Художественное наследие Верроккьо — он был живописцем, скульптором, гравером и ювелиром — радует нас и по сей день. Но на этой его картине мы выделим только фигуру ангела на первом плане слева.

Всмотримся в нее, а затем взглянем на другие фигуры. В сравнении с ней они кажутся скованными в движениях, угловатыми. Только он, этот ангел, может легко повернуться, дышать свободно, хоть и робка еще юная мощь, слабо новое дыхание.

Картина написана в самом начале семидесятых годов Кватроченто*. В целом она очень типична для этой эпохи. Но как давно уже было замечено, этот ангел трогает нас, точно голос какого-то иного мира. Он написан не Верроккьо, а его юным учеником Леонардо да Винчи.

Вазари, на которого мы не раз будем ссылаться, итальянский художник XVI в., замечательный биограф итальян-

* XIV, XV, XVI вв. часто обозначаются в истории итальянского искусства итальянскими терминами «Треченто» (т.е. 300-е годы), «Кватроченто» (т.е. 400-е годы) и «Чинквеченто» (т.е. 500-е годы). Конец Кватроченто знаменует переход от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению.

ских живописцев, скульпторов и зодчих эпохи Возрождения, пишет, что «ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо. Это явилось причиной того, что никогда больше Андреа не хотел прикасаться к живописи, считая обидным, что у мальчика больше мастерства, нежели у него самого». На самом деле Верроккьо до конца жизни писал картины, и в этом отношении свидетельство Вазари неточно. Но, конечно, Верроккьо должно было поразить творение ученика, при этом не только как свидетельство большей одаренности Леонардо. Дело в другом: фигура, написанная Леонардо, знаменовала как бы переход в новое, неведомое его учителю качество, ибо она действительно детище иного, нового мира, которому суждено было проявиться в полном блеске и силе лишь через несколько десятилетий.

Этот ангел, такой естественный в своем совершенном изяществе, такой пленительный в своей одухотворенности, такой грациозный, со взглядом лучистым и глубоким, — уже творение не Раннего, а Высокого Возрождения, т. е. подлинно золотого века итальянского искусства. Его фигура естественно обволакивается светотенью. Сравните детали, плавность, музыкальную гармоничность его драпировки с чисто рисуночным колючим узором пальмового дерева над ним...

* * *

Живопись Византии, от влияния которой итальянские художники начали освобождаться только к концу XIII в., создала шедевры, вызывающие наше восхищение, но она не изображала реального мира.

Искусство художников Средневековья не рождает у зрителя ощущения объема, глубины, не создает впечатления пространства, да оно к этому и не стремится.

Давая лишь намеки на действительность, византийские мастера стремились прежде всего передать те идеи, верования и понятия, которые составляли духовное содержание их эпохи. Они создавали образы-символы, величественные

и предельно одухотворенные, причем в их живописи и мозаике человеческие фигуры оставались как бы бестелесными, условными, равно как и пейзаж, и вся композиция.

Для того чтобы и над готикой, и над византийской художественной системой восторжествовало новое, реалистическое искусство, нужен был переворот в мироощущении людей, который можно назвать одним из самых величайших прогрессивных переворотов в истории человечества.

Небо не слишком высоко...

Да, не случайно родиной нового искусства явилась Италия.

То, что принято называть Возрождением, было утверждением преемственности великой античной культуры, утверждением идеалов гуманизма. Это было концом Средневековья и началом новой эры. Проводники новой культуры называли себя гуманистами, производя это слово от латинского *humanus* — «человечный», «человеческий». Истинный гуманизм провозглашает право человека на свободу, счастье, признает благо человека основой социального устройства, утверждает принципы равенства, справедливости, человечности в отношениях между людьми.

Итальянские гуманисты открывали мир классической древности, разыскивали в забытых хранилищах творения древних авторов и кропотливым трудом очищали их от искажений, внесенных средневековыми монахами. Поиски их были отмечены пламенным энтузиазмом. Когда перед Петраркой, которого принято считать первым гуманистом, вырисовывался в пути силуэт монастыря, он буквально дрожал от мысли, что там, быть может, находится какая-нибудь классическая рукопись. Другие откапывали обломки колонн, статуи, барельефы, монеты. «Я воскрешаю мертвых», — говорил один из итальянских гуманистов, посвятивший себя археологии. И в самом деле, античный идеал красоты воскресал под тем небом и на той земле, которые были извечно ему родными. И этот идеал,

земной, глубоко человеческий и осязаемый, рождал в людях великую любовь к красоте мира и упорную волю познать этот мир.

Такой грандиозный переворот в мироощущении людей произошел на итальянской земле после того, как Италия вступила на новый путь в своем экономическом и социальном развитии. Уже в XI–XII вв. в Италии происходят антифеодальные революции с установлением во многих городах республиканской формы правления.

На этом новом пути особенно рано выдвинулась Флоренция — крупнейший во всей тогдашней Европе центр производства шерстяных тканей. Новый, вольный ветер пронесся в этом городе. В 1289 г., т.е. ровно за пятьсот лет до взятия Бастилии, Флорентийская Республика освобождает крестьян от крепостной повинности, обосновывая такое решение следующим поразительным для того времени политическим «кредо»: «Свобода есть неотъемлемое право, которое не может зависеть от произвола другого лица, и необходимо, чтобы республика не только поддерживала это право, но и укрепляла его на своей территории».

* * *

Каждый раз, когда приезжаешь во Флоренцию, вновь и вновь проникаешься ни с чем не сравнимой атмосферой этого города, древней столицы Тосканы. Перед вами желтые воды Арно и зеленеющие холмы с темными свечами кипарисов. Прозрачно небо, на котором дома и возвышенности вырисовываются четко и стройно, как на картинах тосканских мастеров. Вспоминается жизнь Флоренции тех времен, когда она стала главным очагом благодатного итальянского гуманизма, подлинно «новыми Афинами». Праздничные игры, триумфальные кавалькады, ликующие крики толпы при виде колесниц с аллегорическими фигурами, золота и пурпура ярко расписанных знамен и эмблем корпораций, сверкающих шлемов и великолепных нарядов из шелка и парчи. И все это на фоне

колоннад и мраморных изваяний, среди моря цветов, под чистым небом Италии.

Искусство становится неотъемлемой частью общественной жизни, и шедевры его вызывают подлинно народное ликование. Когда еще в XIII в. знаменитый флорентийский живописец Чимабуэ окончил свою большую «Мадонну», восторг охватил его сограждан, так что квартал, где он жил, был прозван «кварталом радости». Вся Флоренция следила с волнением за проектом нового соборного купола или дворца.

«Чистые цвета, свет, голоса, блеск золота, белизну серебра, науку, душу — все это мы называем прекрасным», — писал прославленный флорентийский гуманист Марсилио Фичино. Флорентиец этой поры хочет видеть красоту во всем. Вот заявление, подписанное Леонардо да Винчи: «Я умею отливать пушки, могу сделать мортиры, снаряды, практические и красивые...»

«Наши сердца, — говорил Леон Баттиста Альберти, — радуются при виде нарисованных чудесных пейзажей и портретов, рыбной ловли и охоты, и разных сцен купаний, пастушечьих игр и расцветающих деревьев с обильной листвой». Альберти был одним из крупнейших и разностороннейших деятелей Кватроченто. Прославленный зодчий и теоретик искусства, автор трактатов о живописи, скульптуре и архитектуре, он, кроме того, был известен как поэт, музыкант, философ, оратор, математик и физик.

Итальянские художники Раннего Возрождения, заложившие основы нового искусства, расписывали стены дворцов и соборов, воздвигали грандиозные монументы, работали для пап и императоров, для кардиналов и герцогов, для банкиров и купцов, но не гнушались работать и для простого народа, из которого они вышли сами. Знаменитейшие из них разрисовывали сундуки, повивальные столы и спинки кресел, изготавливали нашлемники, золотили деревянные канделябры, раскрашивали корзинки для домашних хозяек. Дети народа, они жили его интересами, участвовали в социальной борьбе и были не прочь брать-

ся за оружие, так как рукопашная порой захватывала их с такой же силой, как вдохновенное творчество над глыбой мрамора или овладение стихией линий, объемов и красок. Они были юны духом, трудолюбивы и дерзновенны.

Эти люди чтили христианских святых и восхищались красотой античных богов. Многие из них были набожны, но слепой догматизм умер. Один из видных гуманистов, канцлер Флорентийской Республики Калуччо Салутати, заявлял, что Священное Писание — не что иное, как поэзия. Иными словами, христианское вероучение подчас воспринималось ими как новая мифология. И потому они одинаково славил своим искусством и Христа, и Аполлона. Выразители нового мироощущения выполняли церковные обряды, исповедовались, подчас были суеверны и боялись колдовства. Но они смело бичевали пороки даже самых высоких служителей культа, а простых монахов и подавно.

Средневековый аскетизм ниспровергнут, церковное учение, согласно которому земная жизнь есть жизнь «смердная», а человеческая плоть жалка и постыдна, уже не определяет сознания людей. Гуманисты славят земную красоту, и в этом они возрождают идеалы античного мира. Но эпоха Возрождения этим не ограничивается. Человек представлялся в античном мире игрушкой рока, и личные качества и воля не могли превратить его в хозяина судьбы. Эпоха Возрождения возвеличивает человека, возносит его на беспримерно высокий пьедестал, уделяет ему такое место в мире, которое никогда до этого не грезилось ему. В этом, пожалуй, основное, непреходящее значение переворота, свершившегося в эту пору в сознании людей.

Вдумайтесь в восторженное утверждение знаменитого гуманиста Пико делла Мирандола: «О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет!»

Его выдающийся брат Марсилио Фичино заявляет: «Человек измеряет землю и небо... Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных

светил, то кто станет отрицать, что гений человека почти такой же, как у самого творца небесных светил и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал».

«Прорвавшаяся страсть...»

В рукописях, спасенных при падении Византии, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед Западом предстал новый мир — греческая древность; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть.

Преклонимся же перед людьми, которым мы обязаны этим расцветом. «Прорвавшейся страстью, — пишет наш знаменитый ученый И.П. Павлов, — дышит период, недавно названный эпохой Возрождения, период начала свободного художества и свободной исследовательской мысли в новейшей истории человечества. Приобщение к этой страсти всегда будет могучим толчком для теперешней художественной и исследовательской работы. Вот почему художественные и научные произведения этого периода должны быть постоянно перед глазами теперешних поколений».

* * *

Человек, каким мыслили его итальянские гуманисты эпохи Возрождения, сильный, смелый, развитый физически и духовно, прекрасный и гордый, подлинный хозяин судьбы и устроитель лучшего мира, нашел свое воплощение в искусстве. Но для него самого не нашлось места в тогдашней Италии. Мечта о свободном человеческом обществе, в котором личность могла бы утвердить себя полностью, проявить и развить все свои дарования, оказалась всего лишь мечтой.

Эра вольных городских коммун была кратковременной: их сменили тирании. Разбогатевшие предприниматели — банкиры и купцы — захотели стать аристократа-

ми и восстановить феодальные порядки. Рождаются новые владетельные династии, основателями которых были часто обыкновенные кондотьеры, т. е. предводители наемных дружин, алчные и жестокие, продававшие свою шпагу то одному, то другому городу, перед тем как самим захватить верховную власть. Торговое соперничество городов превращается в кровавое соперничество между новыми городами. Италия, лишенная политического единства, — арена еще более опустошительных распрей между двумя могущественнейшими европейскими державами: Францией и Германской империей. Тщетны попытки объединить страну, и тщетны попытки народа вернуть утраченную свободу. Восстания подавляются огнем и мечом. Идет братоубийственная война, в которой мелкие итальянские государи стараются заручиться друг против друга поддержкой иностранных держав.

«Я ничего не слышу, — пишет тот же прославленный гуманист Марсилио Фичино, — кроме шума оружия, топота коней, ударов бомбарды, я ничего не вижу, кроме слез, грабежа, пожаров, убийств».

Век гуманизма. Цветут науки, поэзия, искусства. Утонченнейшая культура царит при дворах многих властителей. Но яд и кинжал часто определяют судьбу этих властителей и их приближенных.

Автор знаменитого политического трактата, давший свое имя целой политической системе, основанной на полном отрицании моральных законов, флорентийский историк, поэт и дипломат Макиавелли заявляет, что идеальный государь должен уметь сочетать приемы льва и лисы, быть не только человеком, но и зверем. И он приводит в пример древнего мифологического героя Ахилла, который был вскормлен кентавром.

В папском Риме чуть ли не каждую ночь находят убитыми нескольких прелатов, причем эти убийства организованы самим папой, знаменитым Александром VI Борджиа, который стремится уничтожить всех ему непокорных и присваивает имущество своих жертв. Правитель Милана Га-

леаццо Мария Сфорца закапывает свои жертвы живыми, а однажды, поймав крестьянина, который украл зайца, заставил съесть его живьем вместе с шерстью, отчего крестьянин умер.

«Кто стоит на высоте мира, — пишет современник, — тот всегда испытывает страх. Когда он ест, он боится быть отравленным и не доверяет ни одному существу: ни брату, ни сыну, ни матери». По свидетельству другого, тиран Сиджизмондо Малатеста «в жестокости превзошел всех варваров. Своими окровавленными руками он подвергал ужасным пыткам неповинных и виновных. Он теснил бедных, отнимал у богатых их имущество, не щадил ни сирот, ни вдов. Одну свою жену он заколол кинжалом, другую отравил».

Исследователи этой эпохи сходятся на том, что она изобилвала противоречиями. По всеобщему свидетельству, папа Александр VI, убийца, грабитель и развратник, был как государственный деятель наделен блестящим талантом и ратовал не только за собственное благополучие и возвеличивание своего дома, но и за подчинение Риму разрозненных феодальных княжеств, т.е. за объединение Италии.

Макиавелли был пламенным патриотом, и если в политике оправдывал любые средства для достижения цели, то заветной целью его было единство отечества.

Но это не все. Тот же Сиджизмондо Малатеста, изверг и кровопийца, обладал широкими познаниями в философии, подолгу беседовал с гуманистами, слушал с наслаждением любовные сонеты и в суждениях о живописи и скульптуре проявлял самый утонченный вкус.

Кинжал, которым Малатеста убивал, был шедевром ювелирного искусства.

Не раз было отмечено, что дурное и хорошее переплетаются между собой самым удивительным образом в эпоху Возрождения. Люди вышли из Средневековья, высокий идеал гуманизма озарил их духовную жизнь, но они еще новички в свободомыслии. Гармония в социальном устройстве не была достигнута, и безудержные страсти владе-

ли отдельными личностями, побуждая их действовать, не останавливаясь ни перед чем и не задумываясь о последствиях.

Искусство Кватроченто оставило нам образы таких людей. Не подлинный ли монумент эпохи — портрет кондотьера Пиппо Спано, написанный славным флорентийским мастером Андреа дель Кастаньо? В латах, он стоит, широко расставив ноги, сжимая руками кривой меч. Во всей фигуре, поданной снизу вверх, единый нарастающий ритм и какая сила! Лицо властное, плотоядное, а выражение глаз мечтательное, как бы усталое. Законченный тип наемного воина, безжалостного, смелого, торжествующего в своей необузданной энергии и мощи, но, быть может, уже пресыщенного кровавой потехой.

* * *

Вот в каком сложном мире работали великие художники Возрождения. Они упорно воплощали в искусстве тот идеал, о котором мечтали и в торжество которого верили, хоть он и оказывался несбыточным. Они как бы завершали в искусстве то, что в жизни оставалось неосуществленным.

Титаны, которых породила эта эпоха, вознесли искусство на высшую ступень, добились его полного расцвета в пору особенно трагическую, когда наступал конец всем мечтам о народной свободе и об объединении страны.

Жизнерадостная и свободолюбивая Италия была вынуждена подчиниться чужеземным властителям, между тем как в стране наступила эра феодальной и клерикальной реакции.

Об индивидуальной неповторимости

Герцен писал: «Эта резкость пределов, определенных характеров, самобытная личность всего: гор, долин, травы, города, населения каждого местечка — одна из главных черт и особенностей Италии. Неопределенные цвета, неопределенные характеры, туманные мечты, сливающиеся пределы, пропадающие очертания, смутные желания — это все принадлежность севера. В Италии все определено, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою физиономию, каждая страсть — свою цель, каждый час — свое освещение, тень как ножом отрезана от света; нашла туча — темно до того, что становится тоскливо; светит солнце — так обливает золотом все предметы, и на душе становится радостно».

Около двух столетий отделяют ангела Леонардо от иконописных образов Чимабуэ, не порвавшего с традицией Византии. Огромен пройденный путь.

И путь этот отмечен художественными откровениями, выявляющими вместе с духом эпохи, ее устремлениями и идеалами значение, неповторимость самой личности художника-творца.

Как же так получилось, что в романском искусстве, да и в готическом (кроме разве что самого позднего), мы почти не знаем имен мастеров, которым обязаны шедевра-

ми? А еще реже, чем имя, подчас где-то обозначенное или упомянутое, ясна нам художественная индивидуальность мастера, отличная от индивидуальности его собратьев, работавших в ту же эпоху и в том же духе.

«Я ничего не скажу о себе». Эти слова Иоанна Дамаскина (VIII в.), не только знаменитого богослова восточной церкви, но и вдохновенного поэта, влюбленного в красоту мира, к тому же приведшего в стройную систему византийское церковное пение и исправившего византийское нотное письмо, дают ключ к объяснению анонимности средневекового художественного творчества.

Вспомним, что как в Византии, так и в средневековой Европе художник почитался ремесленником и сам скромно себя считал таковым; его место было на низших ступенях социальной иерархии, и личность его ступшевывалась перед заказчиком: церковью или светской властью. Мы распознаем в отдельных созданиях средневекового искусства, будь то западноевропейского или нашего отечественного, руку гениального мастера, но из-за потерь и отсутствия о нем обстоятельных данных нам трудно проследить его творческий путь, выявить на ряде произведений особенности его «почерка». Так, в исключительной по-своему количественному и качественному размаху древнерусской живописи мы до сих пор ощущаем в период ее расцвета гениальную индивидуальность всего лишь трех мастеров, которые не только возвысились над собратьями, но и оставили в искусстве свой яркий, неповторимый след. Их имена: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий.

А между тем сколько созданий других древнерусских художников, чьих имен мы даже не знаем, являются бесценным вкладом в мировую сокровищницу искусства!

Творить каждому истинному художнику по-своему стало возможным лишь со времен Возрождения, когда человеческая личность была высоко вознесена в общем сознании и творческая индивидуальность художника стала привлекать внимание всех, кого радовало его искусство.

Именно в эту эпоху безличное, покорное общей единой направленности цеховое мастерство уступило место индивидуальному творчеству.

Личность — во всей своей неповторимости раскрывающаяся в искусстве! Итальянские художники Возрождения творили в духе своей эпохи, но как раз этот дух наделял их творческой свободой, и потому каждый, выявляя свое, несчетно обогащал наши собственные восприятия и представления.

Об этом хорошо сказал крупнейший французский писатель начала XX в. Марсель Пруст: «Для писателя, равно как и для живописца, стиль — это не вопрос техники, а видения. Стиль — это выявление (невозможное каким-либо сознательным путем) качественного различия в наших представлениях о мире, различия, которое без искусства оставалось бы вечной тайной каждого. Только благодаря искусству мы можем перешагнуть границы своего «я», узнать, как другой видит мир... Благодаря искусству, вместо того чтобы видеть только один мир, наш мир, мы видим, как он множится, и в нашем распоряжении столько же миров, сколько есть на свете оригинальных художников, миров, более друг от друга отличных, чем те, что кажутся в космической бесконечности, миров, которые и через столетия после того, как угас их очаг, будь ему имя Рембрандт или Вермеер, посылают нам свой особый луч».

Итальянские художники Возрождения двинулись в бой за овладение в искусстве видимым миром, каждый стремясь открыть в нем свое и проявить себя в нем по-своему.

Предвозрождение

Треченто — это еще не Возрождение, это Предвозрождение, или Проторенессанс. Причем можно сказать, что проторенессансные веяния проявились в итальянской культуре и в общем мироощущении уже в XIII в., а иногда даже и в XII и XI вв.

«...В пластическом искусстве самое главное — уметь изобразить нагого мужчину или нагую женщину» — так, в полном согласии с античными ваятелями, утверждал прославленный итальянский мастер Высокого Возрождения Бенвенуто Челлини. Но такое умение требовало длительной подготовки, которая и началась в Италии очень давно.

В 1316 г. в Болонье были прочитаны лекции по анатомии человека — первые в средневековой Европе на тему, от которой, согласно церковному вероучению, следовало отворачиваться с краской стыда на лице.

А еще более ранним был особый указ, разрешавший вскрытие человеческих трупов, что долго почиталось делом греховным, даже дьявольским, которому предавались разве что колдуны, нередко сжигавшиеся на костре.

Указ исходил от Фридриха II, императора Священной Римской империи и одновременно короля Сицилии, в первой половине XIII в. долго (хоть и тщетно) боровшегося против папства за объединение Италии и прозванного «возродителем древних цезарей». Этот властитель

был человеком незаурядным, понимавшим требования своего времени. Он живо интересовался наследием античности, сохранившимися на юге Италии изваяниями римских императоров и богов, был подозреваем в неверии и даже отлучен от церкви.

Мы видели, как французские и германские ваятели любовно изощрялись в изображении всего, что живет и произрастает на земле, и какой выразительности они достигли в передаче человеческих характеров и переживаний.

Но нигде в средневековом искусстве или поэзии мы не найдем такого страстного прославления природы и такого безграничного признания главенства человеческой личности, как в устах итальянца Франциска Ассизского, жившего в конце XII — начале XIII в., возглавившего основанный им орден.

В своей хвале Богу он благодарит его за создание «господина брата-солнышка, которое сияет и светит нам», «за сестру-луну», «за брата-ветра... и за облака и за всякую погоду, которой поддерживается жизнь», «за сестру-водицу», ибо она «и благодетельна, и смиренна, и драгоценна, и целомудренна», «за брата-огня, нас освещающего, прекрасного, радостного и могучего», и «за сестру — нашу мать-землю, которая нас поддерживает и питает».

В своем многолюбии Франциск Ассизский освобождал зайцев, попавших в капканы, убирал с дороги червей, чтобы их не раздавили, и, согласно легенде, обращался с проповедью любви к птицам (таким он изображен на знаменитой фреске Джотто в Ассизи). Так, весь мир со всеми населяющими его существами и со всеми стихиями представлялся ему прекрасной братской семьей. И уже от имени самой природы он провозглашал: «Всякое создание говорит и восклицает: Бог создал тебя ради тебя, человек!» Вопреки монастырским уставам он требовал от истинного праведника не бегства из мира, а служения в нем человеку.

Восхищенная любовь к природе этого пламенного проповедника естественно рождала желание полнее и глубже

познать природу и, значит, изобразить ее в искусстве как можно правдивее. А высмеивание им лукавства демонов, бессильных восторжествовать над человеком, и общая жизнерадостность его просветленного мироощущения открывали путь зреющему гуманизму.

В Пизе, где уже в романскую пору был создан знаменитый архитектурный ансамбль, выражающий особые, радужные устремления итальянского художественного гения, скульптор Никколо Пизано закончил около 1260 г. работу над кафедрой для крещальни.

Этот мастер, возможно, прибывший в Пизу с юга Италии, долго изучал скульптуру Древнего Рима. И вот, как правильно было замечено, мы склонны видеть в рельефах, украшающих кафедру, изображения не столько евангельских сцен, сколько чисто светских событий, при этом очень торжественных, действующие лица которых похожи на римских матрон и патрициев. Никколо Пизано считается зачинателем Проторенессанса в итальянской пластике.

Сына Никколо Пизано Джованни Пизано следует также признать одним из замечательных ваятелей Проторенессанса. Его ярко индивидуальное, темпераментное художественное творчество исполнено пафоса и динамизма. Крупнейшие ваятели Кватроченто многим обязаны Джованни Пизано.

Работавший в Риме на рубеже XIII–XIV вв. живописец Пьетро Каваллини столь же ревностно, как Никколо Пизано, искал в античном искусстве путей к преодолению как готических, так и византийских традиций. Вдохновляясь примером позднеантичной живописи, он старался оживить светотенью свои фигуры, передать в них не абстрактную идею, а зрительное впечатление. И вот в его фреске «Страшный суд» образ Христа уже не символ, не лик: на нас глядит со стены исполненный достоинства прекрасный муж с открытым лицом. Каваллини по праву считается зачинателем Проторенессанса в итальянской живописи.

Джотто

Флорентиец Джотто — первый по времени среди титанов великой эпохи итальянского искусства.

Он был прежде всего живописцем, но также ваятелем и зодчим. Есть сведения, что он был дурен собой и славился острословием. Данте, последний поэт Средневековья и в то же время первый поэт Нового времени, был его другом.

Огромно было впечатление, произведенное на современников творениями Джотто. Петрарка писал, что перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепенения. А сто лет спустя прославленный флорентийский ваятель Гиберти так отзывался о нем: «Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство... Он явился изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около шестисот лет».

«Естественное искусство», ибо оно основано на изображении окружающего нас мира таким, каким его видит наш глаз.

Пусть Джотто еще не освоил законов перспективы, и в его пространственных композициях нет истинного простора, пусть его деревья, горки или архитектура заднего плана не соответствуют по своим размерам человеческим фигурам, а сами эти фигуры, статные и внушительные, не свидетельствуют о точном знании анатомии человека, научное изучение которой ведь тогда еще только начиналось, — все это кажется нам несущественным, настолько достигнутое полновесно и незабываемо.

Мир трехмерный — объемный, осязаемый — открыт вновь, победно утвержден кистью художника, и новому человеку надлежит украсить, облагородить его; вот что знаменует искусство этого титана. Отброшена символика византийского искусства, от Византии осталось лишь величавое спокойствие. Угадана высшая простота. Ничего лишнего, никаких узоров, никакой детализации. От романской крепкой, но громоздкой монументальности

у Джотто — прямой переход к ясной и стройной монументальности искусства новой эры. Все внимание художника сосредоточено на главном, и дается синтез, грандиозное обобщение. Мы видим это наглядно в знаменитых фресках Джотто в Капелле дель Арена в Падуе. В сцене «Поцелуй Иуды», одной из самых впечатляющих во всем мировом искусстве, головы Христа и Иуды приближены друг к другу, и каждый образ являет человеческий характер: первый — исполненный высокого благородства и мудрости, второй — низменного коварства. Это не индивидуальные портреты, но и не символы, а как бы образы самого человеческого рода, в контрасте добра и зла.

Каждая фигура Джотто — монумент: монумент человеку, утверждающему себя в мире, и будь то святой, пастух или пряха (такие персонажи тоже встречаются в его церковных росписях), своей поступью, жестом, осанкой выявляющему человеческое достоинство.

Герцену принадлежат следующие замечательные строки: «Искусство не брезгливо, оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать изящного и бескорыстно поднимая в уровень мадонн и полубогов всякую случайность, всякий звук и всякую форму, сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем».

Итальянское искусство эпохи Возрождения предоставило другим художественным школам бескорыстное изображение «всякой случайности» бытия. Гордое и героическое, оно прежде всего пожелало возвести на ступень, предназначенную для мадонн или полубогов, самого человека.

Сиенская школа живописи

Джотто опередил свое время, и еще долго после него флорентийские художники подражали его искусству.

Тем временем тоже в Тоскане, но уже в «нежной Сиене», которую иногда величают «обольстительнейшей королевой среди итальянских городов», забила ключом иная живопис-

ная струя. О сиенской живописи той поры, более консервативной, но и более лирической, чем флорентийская, мы можем судить по прекрасному ее образцу — «Мадонне» Симоне Мартини (Эрмитаж). Здесь уже нет мощи и эпической монументальности Джотто, но трудно оторваться от блестящей золотом и синевою радужных композиций, тонко очерченной небольшой грациозной фигуры.

Не материальной крепостью формы, не раскрепощением движения, а прелестью цвета и певучестью линий пленяют нас иконы сиенских мастеров. И великая византийская традиция, и «куртуазный» стиль, и позднеготическая французская миниатюра, и даже персидская миниатюра нашли в них свое отражение. И однако законное место этих икон — в искусстве Предвозрождения.

Симоне Мартини был не только другом, но и любимым художником Петрарки, заказавшего ему портрет своей возлюбленной Лауры. Оплакивая скончавшуюся Лауру, поэт уверял, что уже ничто не тронет его сердце: Ни ясных звезд блуждающие страны, ни полные на взморье паруса, ни пестрым зверем полные леса, ни всадники в доспехах средь поляны, ни гости с вестью про чужие страны, ни рифм любовных сладкая краса, ни милых жен поющих голоса во мгле садов, где шепчутся фонтаны...

В этих стихах такая пламенная влюбленность в красоту земли, любование ее чарами, радостный отсвет которых, очевидно, восхищал Петрарку в живописи Симоне Мартини, несмотря на ее средневековую условность!..

Основателем сиенской школы был Дуччо, чье главное произведение — огромный алтарный образ «Маэста» (что значит «величество»): мадонна на троне, окруженная ангелами и святыми, со множеством евангельских сцен на клеймах.

В памятный день 3 июля 1311 г., когда Дуччо закончил создание этого образа, с утра были закрыты все сиенские лавки и мастерские. При звоне колоколов жители города вышли на улицы. Торжественная процессия направилась к дому художника, приняла от него икону и понесла ее в со-

бор. За иконой шли именитые граждане со свечами в руках. Толпы женщин и детей замыкали шествие. Весь тот день был праздничным в Сиене.

О «Маэста» прекрасно пишет американский ученый Бернард Бернсон, ценитель итальянской живописи: «Таинственным призывом манит к себе зрителя этот алтарный образ, в котором столь удивительно отражено сплетение духовных переживаний с чисто земными чувствами... Перед вами оживают давно знакомые образы, исполненные такой простоты и законченности, что для современников Дуччо эти иллюстрации, наверно, уподоблялись утреннему солнечному сиянию после глухой тьмы долгой ночи. Но, кроме того, по сравнению с условно-символическими изображениями, эти церковные легенды обрели под кистью Дуччо ту новую жизнь и присущую им нравственную ценность, которые он сам ощущал в них. Иными словами, он поднимал зрителя на уровень своего восприятия. Взглянем на некоторые из этих сцен... Ни одной лишней фигуры, ничего тривиального и в то же время ни одного штриха, противоречащего изображению чисто человеческих чувств...»

Вестники нового искусства: Брунеллески, Донателло, Мазаччо

Джотто умер в 1337 г. Новый титан флорентийской живописи Мазаччо родился в 1401 г. Весь вековой период между расцветом этих двух гениев был для флорентийской живописи как бы топтанием на месте.

Но до того, как говорить о Мазаччо, мы расскажем о двух его старших современниках, оказавших на него большое влияние: великом зодчем Филиппе Брунеллески и великом ваятеле Донателло.

Вазари сообщает, что Брунеллески, продав свой участок земли, вместе с Донателло уехал из Флоренции в Рим. «Там, увидев величину зданий и совершенство постройки храмов, он был так поражен, что казался безумным». Начав изме-

рять детали и чертить планы этих зданий, оба они «не жалели ни времени, ни расходов и не пропускали ни одного места как в Риме, так и вне его — в Кампании... И Филиппе, будучи освобожден от домашних забот, так погрузился в свои занятия, что не заботился ни о еде, ни о сне, его интересовала только архитектура, причем архитектура прошлого, то есть древние и прекрасные законы ее, а не немецкие, варварские, которые были в большом ходу в его время... Он все время записывал и зарисовывал данные об античных памятниках и затем постоянно изучал эти записи. Если случайно они находили под землей обломки капителей, колонн, карнизов или фундаментов, они организовывали работы и выкапывали их, чтобы изучить надлежащим образом. Из-за того по Риму о них прошла молва, и, когда они появлялись на улицах, одетые во что попало, им кричали: «Кладоискатели!» — так как народ думал, что они занимаются колдовством для нахождения кладов».

Вазари добавляет, что Брунеллески «...имел два величайших замысла: первый — вернуть на свет божий хорошую архитектуру, второй — найти, если это ему удастся, способ возвести купол Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции».

Дело в том, что в средневековой Европе совершенно не умели возводить большие купола, поэтому итальянцы той поры взирали на древнеримский Пантеон с восхищением и завистью.

И вот как оценивал тот же Вазари воздвигнутый Брунеллески купол флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре: «Можно определенно утверждать, что древние не достигали в своих постройках такой высоты и не решались на такой риск, который бы заставил их соперничать с самим небом, как с ним, кажется, действительно соперничает флорентийский купол, ибо он так высок, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся равными ему. И действительно, можно подумать, что само небо завидует ему, ибо постоянно и часто целыми днями поражает его молниями».

Горделивая мощь Ренессанса! Флорентийский купол не был повторением ни купола Пантеона, ни купола кон-

стантинопольской Св. Софии, радующих нас не высотой, даже не величавостью облика, а прежде всего тем простором, которые они создают в храмовом интерьере.

Как отличны, например, восторги Вазари или Альберти от восторгов византийцев перед куполом Св. Софии, которым казалось, «что он покоится не на камнях, а спущен на золотой цепи с высоты неба».

Купол Брунеллески врезается в небо всей своей стройной громадой, знаменуя для современников не милость неба к городу, а торжество человеческой воли, торжество города, гордой Флорентийской республики. Не «спускаясь на собор с небес», но, органически вырастая из него, он был воздвигнут как знак победы и власти, чтобы (и впрямь, чудится нам) увлечь под свою сень города и народы.

Да, то было нечто новое, невиданное, знаменующее торжество нового искусства. Без этого купола, воздвигнутого над средневековым собором на заре Ренессанса, были бы немислимы те купола, что, вслед за микеланджеловским (над собором Св. Петра), увенчали в последующие века соборы чуть ли не всей Европы.

Сооружение купола Санта-Мария дель Фьоре было делом исключительно трудным, многим казавшимся неосуществимым. Брунеллески проработал над ним шестнадцать лет (купол был закончен в 1436 г.). Ведь перекрыть надлежало огромный проем, а так как никакими готовыми расчетами Брунеллески не располагал, ему пришлось проверить устойчивость конструкции на небольшой модели.

Не зря Брунеллески с таким энтузиазмом изучал обломки античных зданий. Это позволило ему по-новому использовать достижения готики: ренессансная четкость членений придает могучую плавность общей устремленности ввысь знаменитого купола, строгой гармоничностью своих архитектурных форм уже издали определяющего облик Флоренции.

Вазари, свидетельствующий, что Брунеллески был, как и Джотто, «тщедушного роста», восхищается его гением, столь возвышенным, что «казалось, он был ниспослан небом, дабы придать новые формы зодчеству». А мудрый Козимо

Медичи (дед Лоренцо Великолепного), прозванный «отцом отечества», богатейший банкир, полновластно возглавивший Флорентийскую республику, утверждал, что Брунеллески обладал мужеством «достаточным, чтобы перевернуть мир».

Как основатель архитектурной системы Ренессанса и ее первый пламенный проводник, как преобразователь всей европейской архитектуры, как художник, чье творчество отмечено яркой индивидуальностью, вошел Брунеллески в мировую историю искусства. Добавим, что он был одним из основателей научной теории перспективы, открывателем ее основных законов, имевших огромное значение для развития всей тогдашней живописи.

Средневековый собор воздвигался как монумент, в каменной громаде которого обретало свое художественное выражение мироощущение народа, эпохи. Творческая мощь и вдохновенный порыв рождали красоту средневековой архитектуры, но не сама красота являлась ее конечной целью. Не во имя красоты воздвигалась и неприступная твердыня средневекового замка, грозные стены которого подчас тоже представляют собой памятник искусства.

В эпоху гуманизма, когда отошли в прошлое идеи Средневековья, зодчество обрело новое назначение.

Крупнейший теоретик искусства XV в. Леон Баттиста Альберти, младший современник Брунеллески и большой его почитатель, объявил зодчество «частью самой жизни». Ибо зодчество в его пору действительно вошло в жизнь человека: ведь, согласно выражению того же Альберти, здания должны были служить прежде всего «величавыми украшениями»...

В эпоху гуманизма мир представлялся человеку прекрасным, и он захотел видеть красоту во всем, чем он сам себя окружил в этом мире. И потому задачей архитектуры было как можно более прекрасное обрамление человеческой жизни. Так красота стала конечной целью архитектуры.

И именно Альберти первым провозгласил красоту ценностью истинно самостоятельной, в самой себе заключающей наивысшее достижение, прославил «безудержное желание созерцать красоту в ее бесконечности».

Но разве красота — понятие точное, объективно определяемое, для всех одинаковое?

Людям Возрождения она представлялась именно такой, и они находили для нее некие абсолютные критерии. Вот как Альберти определял законы прекрасного: «Согласование всех частей в гармоническое целое так, чтобы ни одна не могла быть изъята или изменена без ущерба для целого».

И, расхваливая одно из созданий Брунеллески, он подчеркивал, что «ни одна линия не живет в нем самостоятельно».

Новое искусство основывалось на логике, на откровениях человеческого разума, подтвержденных математическими расчетами. И разум требовал ясности, стройности, соразмерности.

Гармония, красота обретут незыблемую основу в так называемом золотом сечении (этот термин был введен Леонардо да Винчи; впоследствии применялся и другой: «божественная пропорция»), известном еще в древности, но интерес к которому возник именно в XV в. в связи с его применением как в геометрии, так и в искусстве, особенно в архитектуре. Это — гармоническое деление отрезка, при котором большая часть является средней пропорциональной между всем отрезком и меньшей его частью, чему примером может служить человеческое тело. Итак, человеческий разум — как движущая сила искусства и человеческое тело — как эталон красоты, образец пропорционального построения. Таково было уже кредо архитекторов Кватроченто, а сто лет спустя Микеланджело скажет еще определеннее: «Архитектурные члены зависят от человеческого тела, и кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, не может этого уразуметь».

Соразмерность человеку явилась естественным принципом новой архитектуры эпохи гуманизма. Античная ордерная система с ее точно разработанным строением колонн определяла соотношение несущих и несомых частей, обеспечивающее устойчивость здания. Ее масштабы и пропорции соответствовали масштабам и пропорциям человеческой фигуры.

В противоположность готике, в общем нарастании взлетов как бы стремившейся к ликвидации стены, к преодолению самой массы материи, новая архитектура преследовала совсем иные задачи, земные, человеческие по своей масштабности, искала гармонического и устойчивого соотношения горизонталей и вертикалей.

Ордер — значит порядок. Ордерная система удовлетворяла новое эстетическое мышление; ее возрождение, сыгравшее огромную роль в дальнейшей судьбе европейской архитектуры, неразрывно связано с именем Брунеллески. Причем ордер получил в новой архитектуре совершенно особое качество, выходящее за рамки чисто строительных задач.

В монолитности средневекового храма и живопись, и скульптура естественно подчинялись зодчеству. Ренессанс уравнивал архитектуру с другими искусствами.

Альберти писал: «Если я не ошибаюсь, архитектор взял свои архитравы, базы, капители, исходя из живописного опыта».

В то же время, хотя бы на примере Рафаэля, мы увидим, что итальянские художники любили включать в живописные композиции ордерные мотивы, в своей стройности и монументальности как бы перекликающиеся с изображенными фигурами.

Мотивы ордерной архитектуры прельщали художников своим гармоническим сочетанием размеров, линий, объемов. Ордерная архитектура была красива на картине, и этой же красоте надлежало радовать глаз в реальных зданиях. И фасады, и интерьеры храма, дворца, а в идеале и любого жилища должны были восприниматься как искусная, хорошо уравновешенная живописная композиция.

В своем структурном и декоративно-изобразительном единстве ренессансная архитектура преобразила облик собора — его центрическое купольное сооружение не придавливает человека, но и не отрывает от земли, а своим величавым подъемом как бы утверждает главенство человека над миром.

Именно ордер обеспечил переход от грозного в своей мрачной замкнутости феодального замка, средневекового дома-крепости к удобному, красивому и открытому для внешнего мира классическому палаццо итальянского Ренессанса.

Творческие дерзания Филиппо Брунеллески легли в основу величайших достижений итальянского зодчества этой эпохи.

С каждым десятилетием XV в. светское строительство принимает в Италии все больший размах. Не храму, даже не дворцу, а зданию общественного назначения выпала высокая честь быть первенцем подлинно ренессансного зодчества. Это — флорентийский Воспитательный дом для подкидышей, к постройке которого Брунеллески приступил в 1419 г.

Чисто ренессансные легкость и изящество отличают это создание знаменитого зодчего, вынесшего на фасад широко открытую арочную галерею с тонкими колоннами и этим как бы связавшего здание с площадью, архитектуру — «часть жизни» — с самой жизнью города. Прелестные медальоны из покрытой глазурью обожженной глины с изображениями новорожденных украшают небольшие тимпаны, красочно оживляя всю архитектурную композицию*.

Шедевр Брунеллески, самое восхитительное из всех архитектурных созданий этой эпохи — интерьер капеллы

* Техника глазури, прежде применявшаяся в изготовлении аптечных сосудов, тарелок, горшков и т. д., была уже в древности известна ассирийцам и персам. В Средние века она была завезена в Испанию, в частности на остров Майорку (отчего и получила название майолики), а пизанские мореплаватели перенесли ее в Италию. Славный ваятель XV в. Лука делла Роббиа первым применил эту технику для круглой скульптуры и для рельефов в сочетании с архитектурой. Майоликовые медальоны, сияющие ярко-синими, белыми, желтыми, светло-коричневыми или зелеными тонами, придавали еще большую живописность фасадам Раннего Возрождения. Племянник Луки делла Роббиа — Андреа делла Роббиа также работал в этой технике. Им исполнены медальоны, украсившие флорентийский приют.

Пацци во Флоренции (начатой в 1430 г.), часовни могущественного семейства.

Все в этом искусстве так молодо, так свежо и так в то же время логично! Чувствуется, что вот только что найдена эта мера, эта согласованность и что эта находка бесконечно радостна для художника.

Ордер организует стены и своды, которые без него были бы бесформенными, нейтральными. И как это просто достигнуто!

На белой поверхности стройные пилястры, арки и антаблемент выявляют своим более темным цветом соотношения опоры и нагрузки, наделяют и ту, и другую самой высокой поэзией, музыкальностью...

Так во Флоренции, где было воздвигнуто столько замечательных зданий, возникло новое зодчество, ознаменовавшее переворот во всем западноевропейском архитектурном мышлении.

«Это почти рай, — писал из этого города Достоевский. — Ничего представить нельзя лучше впечатления этого неба, воздуха и света... Здесь есть такое солнце и небо и такие действительно уж чудеса искусства неслыханного и невообразимого...»

И именно под этим небом, в лучах этого солнца новая архитектура не только возникла, но и расцвела, все решительнее продвигаясь на пути к совершенству.

Стройно расчленены в своих могучих горизонтальных фасадах, без башен и арочных взлетов, величавы, статны и картинны флорентийские дворцы: палаццо Питти, палаццо Медичи-Риккарди, палаццо Ручеллаи, палаццо Строцци и чудесный центральнокупольный храм Мадонны делле Карчели в Прато. Все это знаменитые памятники архитектуры Раннего Возрождения.

Герцен писал: «Климат Италии слишком светел для истомы плотоумерщвления. Итальянца тянет из-за готической стрелки к спокойному куполу, он не стремится вместе с теряющимися колоннами... туда — ему и здесь хорошо».

Да, создатели этих памятников мыслили именно так и творили они для людей, которые были с ними согласны. Приведем их славные имена: Брунеллески, Микеллоццо, Альберти, Бенедетто да Майяно, Джулиано ди Сангалло.

...Донателло прожил долгую жизнь. Он умер восьмидесяти лет в 1466 г. Как и его друг Брунеллески, он сыграл решающую роль в становлении нового искусства. Мы знаем, что он был неутомимым тружеником, посвятившим себя упорной работе в поисках художественного совершенства. О себе Донателло был мнения высокого, не унижался перед властителями церковными или светскими. Главе католической церкви в Венеции, имевшему сан патриарха, он заявлял: «Я патриарх в своем искусстве, как вы в вашем». Альберти считал, что Донателло не уступал в гениальности знаменитейшим художникам древности.

Славы он достиг великой, но ни славе, ни богатству не придавал самодовлеющего значения. Роскошный красный плащ, подаренный ему в знак особой милости Козимо Медичи, он забывал носить даже в торжественных случаях, а деньги свои хранил в корзине, повешенной у дверей мастерской, оттуда приятели и ученики брали, сколько им было нужно. Насколько личность его вызывала всеобщий интерес и почтительное удивление, можно судить по сюжету народного представления, в котором к Донателло прибывал посланец самого «царя Ниневии», чтобы пригласить его ко двору, где его ожидали большие заказы. Донателло ему отвечал, что должен окончить статую для флорентийского рынка и ничем другим заняться не может.

Новаторская универсальность этого гения поразительна. Уравнивая пластику с архитектурой, он первый по примеру древних создает статуи, свободно стоящие, со всех сторон обозримые, сами по себе полноценные, что, однако, не исключало их гармонического сочетания с архитектурой.

Он первый добивается в рельефе истинного впечатления пространства, в соблюдении законов перспективы сближает раннеренессансную пластику с раннеренессанс-

ной живописью и окончательно отходит от готического «реализма деталей» во имя реализма осознанного и обобщающего. Вернув скульптуре то самостоятельное значение, которое она имела в античном искусстве, он с еще большей последовательностью, чем его романские и готические предшественники, наделяет свои образы яркой индивидуальностью, глубокой человечностью, так что его святые и герои кажутся нам вполне реальными личностями.

По словам Вазари, работая над одной из своих мраморных фигур, Донателло покрикивал на нее: «Говори же! Говори!..»

Его динамично изогнутая статуя юного Давида — первая обнаженная фигура в тогдашней скульптуре, а его статуя кондотьера Гаттамелаты на соборной площади в Падуе — первый конный монумент Ренессанса и родоначальник всех конных статуй, воздвигнутых в европейских городах в последующие века.

Незабываем в своей выразительности властный образ Гаттамелаты. Подобно куполу Брунеллески, бронзовый всадник царит над городом, победно врезываясь в поднебесное пространство, в котором — чудится нам — он движется на своем могучем коне. Перенесенный в музей, этот монумент, со всех сторон одинаково замечательный, сохранил бы все свое художественное значение. Но в Падуе, на фоне неба, перед церковными куполами, он возвышается на своем массивном каменном постаменте именно так, чтобы своей мощью служить горделивым увенчанием всему, что под ним и вокруг.

Донателло проработал в Падуе девять лет, оказав большое влияние на искусство Северной Италии. Но, как ни уговаривали его падуанцы остаться навсегда с ними, он пожелал вернуться в свою родную Флоренцию, считая, что только флорентийцы могут по-настоящему оценить его дерзания.

Обширен диапазон творчества Донателло. У него есть образы глубоко патетические, драматические, есть и лири-

ческие — то покойные, то бурно динамичные. Его вдохновение и мастерство находили для каждой темы истинно художественное, в его время никем не превзойденное воплощение. Один из его шедевров — знаменитая кафедра для певчих во флорентийском соборе, украшенная рельефными изображениями пляшущих путти (младенцев-ангелов). П. Муратов в своей книге «Образы Италии» пишет: «Даже скульпторам лучшей поры Греции не удавалось подчинить такому гениально стройному ритму испугание танца. Целое море жизненной силы должно было кипеть в художнике, создавшем эти фигуры. Поистине железными кажутся нам его руки, удержавшие в строгих и связанных между собою формах выплеснутые в мир хаотические волны движения».

...Как великую утрату воспринял Брунеллески смерть своего друга Мазаччо. Из трех «отцов» Ренессанса, трех гениальных художников Флоренции первой половины XV в., Мазаччо умер первым (в 1428 г.) и самым молодым — ему не было двадцати восьми лет. Но, как и его старшие друзья Брунеллески и Донателло, он внес в искусство своего времени, да и во все мировое искусство, бесценный и незабываемый вклад. Ибо все в его композициях приобрело устойчивость, и, как говорит Вазари, он первым поставил в них людей на ноги. После Джотто он знаменует новый гигантский скачок в истории европейской живописи.

Вот перед нами «Троица» — фреска в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции.

Своей кистью Мазаччо как бы раздвигает стены храма, создавая иллюзию углубленного пространства с соблюдением законов перспективы. Стройная пирамида образов: распятый Христос, над ним — Бог Отец, по бокам — Богоматерь и любимый ученик, чуть ниже — коленопреклоненные заказчики (одно из первых портретных изображений, введенных в религиозную композицию).

Фигуры крепки и статуарны, а обрамляющая их на самой фреске ордерная архитектура с кассетированным сводом создает впечатление, что они собрались и величаво

разместились перед нами в каком-то особом дворцово-храмовом интерьере.

Вся композиция покойна и торжественна. И лишь один жест нарушает общую неподвижность, причем нарушает так, что все вокруг как бы преображается, приобретая грандиозное звучание. Это — жест Марии, чуть поднятой рукой указывающей на распятого сына, царственно-величавого на мученическом кресте. Ее глаза обращены к зрителям «вне картины», т.е. к нам с вами.

В умении распределять свет и тени, в создании четкой пространственной композиции, в силе, с которой он передает объемность, Мазаччо намного превосходит Джотто. Кроме того, он первым в живописи изображает обнаженное тело и придает человеку героические черты, возвеличивая человека в его мощи и красоте.

На знаменитых фресках Мазаччо в капелле Бранкаччи во Флоренции (таких, например, как «Чудо со статиром», «Изгнание из рая») много лет после их создания будут учиться величайшие мастера Высокого Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль.

Несмотря на то, что фрески написаны на сюжеты из Святого Писания, истинное их содержание — безграничное могущество человеческого рода, показанное во всей своей реальности. «Я никогда не могу пройти мимо них, — пишет об этих фресках Бернсон, — без сильнейшего обострения моего осязательного восприятия. Я чувствую, что, если прикоснуться пальцем к фигурам, они окажут мне определенное сопротивление, чтобы сдвинуть их с места, я должен был бы затратить значительные усилия, что я смог бы даже обойти вокруг них. Короче говоря, в жизни они вряд ли были бы реальнее для меня, чем на фреске. А какая сила заключена в юношах кисти Мазаччо! Какая серьезность и властность в его стариках! Как быстро такие люди могли бы подчинить себе землю и не знать иных соперников, кроме сил природы! Что бы они ни свершили, было бы достойно и значительно, и они могли бы повелевать жизнью Вселенной!»

Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья и их современники

Первая половина Кватроченто. Творчество Донателло и Мазаччо победно вводило искусство во владение видимым миром во всем его чувственном восприятии. И казалось, не было уже никаких препятствий для самого высокого расцвета нового искусства. Однако этот расцвет заставил себя ждать еще несколько десятилетий.

Образы, созданные гениальным ваятелем и гениальным живописцем, прекрасны и истинно человечны. Но это образы людей, восторжествовавших над преградами, воздвигнутыми Средневековьем, однако еще не расположившихся в завоеванном мире как хозяева. Они утверждают свою власть, но не знают еще, как ею воспользоваться. Куда двинет своего коня непреклонный Гаттамелата? А старцы и юноши Мазаччо еще не освоились в воздушной среде, обволакивающей их недостаточно равномерно. Да, они могут подчинить себе землю, но они еще этого не осознали: им не хватает разбега.

Как и Джотто, Донателло и Мазаччо опередили свое время, и другим художникам было трудно следовать сразу по новому пути.

Изменение социальных условий отражалось на общей направленности итальянского искусства. Торжествуя над демократиями, множились тирании, множились новые владетельные династии, при дворах которых культивировалось искусство не столько величественное и героическое, сколько утонченное, с уклоном в давно полюбившуюся «международную готику».

И наконец, прославление радостей земного бытия, приводившее к безудержной погоне за наслаждениями, часто вызывало у простых людей самый страстный протест, принимавший характер средневековой мистической экзальтации.

В этот переходный период, идя разными путями, работали многие замечательные мастера.

Посмотрим на батальные полотна флорентийца Паоло Уччелло. Брыкающиеся лошади, копыта — словно чапалы, воины в латах, трубы, знамена. Нам ясно, что художник хотел людей и коней изобразить во всех позах и ракурсах, которые рождало его воображение, придумывая для них самые смелые и неожиданные сочетания. Уччелло был одержим страстным желанием разрешить сложные проблемы перспективы, доведенные им самим до последней грани возможного. Отсюда и его живописные эксперименты. По словам Вазари, он недели и месяцы не выходил из дому, погруженный в разрешение живописных задач.

«Оставьте меня, нет ничего сладостнее перспективы», — отвечал он обеспокоенным близким.

Увлеченность и полная отдача характерны для мастеров этой эпохи. Андреа дель Кастаньо посвятил себя передаче телесной объемности. Его подчас грубоватые, но выразительные фигуры, в светотени как бы приобретающие для нас осязаемость, выступают словно изваяния, создавая впечатление, будто перед нами монументальная круглая скульптура.

В религиозных композициях Филиппе Липпи нет высокой поэзии, нет величаво-живописного повествования и нет драматизма. Но нас пленяют его мастерство в изображении женских и детских кудрей, крылышек ангелов, тонкоствольных деревьев и дальних скал, интимность и жизнерадостный уют лесных пейзажей, среди которых он любил располагать фигуры святых.

Вся живопись другого монаха, фра Беато Анджелико — как бы порождение небесных поэтических грез.

Во флорентийском монастыре Сан-Марко, где он жил и писал и где каждая келья украшена его кистью (в Эрмитаже есть его фреска из другого монастыря), любишь его фресками, радуешься певучести их красок и линий. Ритм фра Беато Анджелико — это словно звук, льющийся из ангельских труб, ритм единственный в живописи итальянского Возрождения. Голубые, розоватые тона и позолота. Эта

живопись еще близка к иконе, но радость, ее озаряющая — это уже радость от красоты мира земного, реального.

Масляные краски, изобретенные к тому времени в Нидерландах, сыграли большую роль в овладении колоритом как одной из основ живописи, позволяя смягчать цветовые контрасты, оживлять игрою света цвет, достигать в богато насыщенных цветовых сочетаниях единства тона.

Первым применившим технику масляной живописи в Италии, при этом с увлеченностью и верой в благотворность свершаемого, был художник, венецианец по рождению, работавший во Флоренции, с которой его искусство связано неразрывно. Свет пронизывает картины Доменико Венециано, свет и цвет придают линейной изящности его образов полновзвучный восхитительный фон.

Свет, писал Марсилио Фичино, «пробуждает спящее, озаряет мрак, оживляет умершее, формирует неформировавшееся и наделяет совершенством несовершенное». Вот именно такой всемогущий свет разлит в живописи великого Пьеро делла Франчески.

Этот художник родился в Умбрии, но учился во Флоренции у Доменико Венециано, вникал в композиции фресок Мазаччо, читал сочинения Альберти, и все искусство его многим обязано Флоренции.

Когда настал золотой век итальянской живописи и художники обрели осознание свободы и власти в достигнутом совершенстве, — это случилось в начале Чинквеченто, — искусство Пьеро делла Франчески показалось им устаревшим.

И вот Римский папа предложил Рафаэлю украсить своей живописью стены Ватикана, расписанные Пьеро делла Франчески. И Рафаэль согласился.

Впрочем, ни тогда, ни даже через несколько столетий никто не укорял его за такое кощунство. Недаром крупнейший западный историк искусства Генрих Вельфлин в своем капитальном труде «Классическое искусство» подробно пишет о великом Рафаэле, но лишь вскользь упоминает о Пьеро делла Франческе.

Кватроченто долго считалось только этапом на пути к истинно классическому искусству. Но ныне мы распознаем в этом этапе вершины, над которыми никому не суждено было возвыситься.

Непревзойденный поэт света и красок, Пьеро делла Франческа, по словам крупнейшего искусствоведа М.В. Алпатова, «принадлежит к числу мастеров, главное значение которых не в том, что они были предшественниками, а в том, что они сами были великими художниками».

«Монарх живописи», как его называли современники, Пьеро делла Франческа сочетал в своих композициях ясность и органическую геометричность с никем до него не достигнутой воздушностью идеально чистых тонов. Незабываемы его монументальные фрески в церкви Сан-Франческо в Ареццо (1452–1466 гг.) на темы легенды о животворящем кресте, где окутанные всепреображающим светом человеческие фигуры выступают как некие вечные символы земного бытия. Они предельно пластичны и исполнены благородства, причем глубочайшие переживания и думы вскрыты художником, казалось бы, незначительными штрихами.

Недаром было сказано, что в величественных композициях Пьеро делла Франчески, в серебристо–светлом торжественном покое его картин раскрывается перед нами исполненная достоинства, мудрая и вдохновенная жизнь человеческого рода.

В конце своей долгой жизни этот великий художник потерял зрение и посвятил себя научному изложению своих живописных открытий: его перу принадлежат трактаты «О перспективе в живописи» и «Книжица о пяти правильных телах».

* * *

Художественное творчество первой половины Кватроченто отмечено единством. Оно в целом в той же монументальной джоттовской традиции, еще более возвеличенной гением Мазаччо, Донателло и Пьеро делла Франчески.

Вернемся к уже сказанному. Освоить достигнутое не всем оказалось по силам. Упорное желание охватить видимый мир со всех сторон, добросовестно познать его вплоть до каждой мелочи приводило художников порой к кропотливой детализации, к излишней дробности в восприятии и изображении.

Гирландайо — мастер исключительно плодовитый. Казалось, он был готов покрыть всю Флоренцию своими фресками. Но его религиозные композиции лишены поэзии, высокого благородства. Это просто грамотно написанные бытовые сцены, очень ценные для познания деталей тогдашней жизни.

И, однако, поступательное движение задерживается, но не прекращается.

Как-никак ведь найдено еще не все, а найти все лучшие художники той поры считали своим священным долгом перед искусством.

Остановимся же на их попытках и достижениях.

Не разработана еще, например, полная передача движения так, чтобы был показан не только настоящий момент, но и предыдущий. Иначе говоря, как одновременно фиксировать видимый «отрезок» движения, то, что дало ему толчок, и то, во что оно выльется?

Флорентиец Поллайоло — живописец, ваятель и гравер — подошел к решению этой задачи со страстностью действительно беспримерной. На его знаменитой гравюре «Битва десяти обнаженных» мы видим стихию движения. Совершенно обнаженные воины с искаженными лицами поражают друг друга, образуя вместе с мечами и деревьями жесткий колючий узор. Позы подчас одинаковые, но это как раз показывает нам одно и то же движение, наблюдаемое с разных точек зрения, выявляет его внутреннюю закономерность. Исступленная ярость и энергия, преодолевающая все препятствия. И как все отточено, разумно построено! Но что это — наглядное пособие по анатомии, всего лишь показная динамика разбушевавшихся человеческих тел или же произведение искус-

ства? Пожалуй, все же последнее. Ибо горяч темперамент художника и созвучен его собственный творческий поиск испуганному клочкотанию изображенного. Недаром Микеланджело заинтересовался этой гравюрой.

Уже знакомый нам славный мастер Андреа Верроккьо по праву считается крупнейшим ваятелем Кватроченто после Донателло.

В своем бронзовом «Коллеони» (памятнике некогда прославленному кондотьеру), возвышающемся на одной из венецианских площадей, Верроккьо передает неудержимую поступь грозного военачальника, созерцающего мир с высоты своего боевого коня. Этот монумент, несомненно, значительное и очень при этом эффектное произведение искусства.

У Донателло был уже синтез, истинное обобщение (как и у Джотто и Мазаччо), художественное совершенство в рамках определенных, им обретенных возможностей. Во многом замечательный эксперимент Верроккьо важен, прежде всего, как этап на пути от Донателло, великого гения Раннего Возрождения, к великим гениям Высокого Возрождения, в первую очередь к Леонардо да Винчи.

Перуджино выразил наиболее полно тот лирический идеал красоты, которым озарена умбрийская школа живописи. Каким кажется мягким пейзаж Умбрии, такими, вероятно, были и мечты Перуджино. Мечты, но не окружающая действительность. Ибо, как мы видели, идеалы этой эпохи выражались лучшими ее представителями в искусстве и в философии, но далеко не всегда претворялись в жизнь.

Когда Перуджино создавал свои хрупкие, ласковые и несколько наивные образы, радуясь той певучести, которую он умел придавать ритму своих композиций, в самой умбрийской столице шла беспощадная борьба между феодалами и, по свидетельству современника, кровь там лилась рекой: «ее пили собаки и ручной медведь, бродивший по улицам».

Дали гористой Умбрии нашли свое отражение в пространственной глубине многих картин Перуджино, воспев-

шего несказанную красоту высоких небес и широких горизонтов, как фона не только для своих изящно-грациозных фигур, но и для великолепной, как бы увенчивающей эти фигуры ордерной архитектуры.

...Каждый город тогдашней Италии обладал своим собственным укладом, своей неповторимой индивидуальностью. И потому почти в каждом из них возникла собственная художественная школа. Все они, вместе взятые, шли в этот век к единой цели: познанию и преображению в искусстве земной красоты и ее наивысшего выразителя, полновластного хозяина жизни — Человека.

В «ученой» Падуе, славившейся своим университетом, где преподавали знаменитые гуманисты, украшенной такими великими мастерами, как Джотто и Донателло, жил в XV в. некий Франческо Скварчоне, пламенный энтузиаст классической древности.

Возможно, он был художником, но о его творчестве нам ничего не известно; возможно, всего лишь подрядчиком, принимавшим заказы на произведения искусства. В его доме громоздились обломки античных капителей и барельефов, хранились древние медали, монеты, которые Скварчоне собирал вокруг Падуи и далеко от нее, совершая для этого длительные путешествия. Собирал с увлеченностью, заражавшей его окружение, включавшее более полутора-ста живописцев, ваятелей, золотых дел мастеров (почитавших Скварчоне своим учителем). Многие из них прославились впоследствии. Вот к этому человеку, в эту атмосферу культа античности, попал десятилетним мальчиком (есть даже сведения, что Скварчоне усыновил его) тот гений, который Падуя одарила мировое искусство: Андреа Мантенья.

Живописец и гравер, Мантенья за свою долгую жизнь (он умер семидесяти пяти лет) увлекался, кроме того, математикой, в частности геометрией, оптикой, эпиграфикой и археологией.

В доме Скварчоне Мантенья влюбился в античность. И хотя Италия Ренессанса знала памятники только позднего Рима, совсем не имея понятия о великой поре эллин-

ского искусства, он, в отличие от Никколо Пизано, подражавшего древнеримской скульптуре, умел извлечь из этих памятников все, что еще отражало в них истинную классическую традицию. И, включившись в эту традицию, он по-новому оживил ее, овеял героическим романтизмом, сочетая строгую заостренность рисунка с величавой поэзией своих замыслов.

Его живопись, как, впрочем, и живопись других художников того времени, — это вовсе не непосредственные этюды с натуры, основанные на первом впечатлении. Знаменательно в этом отношении письмо Мантеньи к мантуанскому повелителю Лодовико Гонзага (у которого он состоял на службе) из Рима, где он близко наблюдал пленного турецкого пашу. «Я нарисую его портрет и пошлю его вашей светлости, — сообщал Мантенья. — Я послал бы его уже теперь, но я еще не воспринял его черты совсем хорошо, так как он... иногда производит одно впечатление, иногда другое, так что я не могу еще хорошенько запечатлеть его в памяти».

Словно высеченные из камня или отлитые из металла, четко выступают человеческие фигуры в обширных пространственных композициях этого художника с чудесно написанными архитектурными мотивами. Такими видел он и святых, и воинов, и вельмож: они предельно пластичны, позы их смелы, островыразительны. Великолепен, например, его могучий воин в доспехах (с фигурой, мастерски построенной в перспективном сокращении снизу) на фреске в капелле Оветари при церкви Эремитани в Падуе*.

В Мантуе им расписан один из залов дворца Гонзага, так называемый «Брачный покой». Фигуры светских и церковных властителей того времени, фигуры детей, с трогательной почтительностью подающих руку старшим, так пластичны, так убедительны при полной иллюзии общей

* Росписи этой капеллы почти полностью погибли в 1944 г. от бомбежек.

пространственной глубины, что, как правильно было замечено, зритель невольно ощущает себя в их среде — на фоне четкого, уходящего вдаль горного пейзажа. Тут Мантенья соперничает с Пьеро делла Франческа.

По смелости ракурса и по щемящему драматизму «Мертвый Христос» Мантеньи (Милан, Пинакотекка Брера) явился знаменательным событием в живописи Кватроченто. А в его «Парнасе» (Париж, Лувр) танцующие музы предвосхищают своим ритмом и отточенной грацией то представление об уравновешенном веселье, которое получит полное художественное воплощение уже в искусстве Высокого Возрождения.

Добавим, что Мантенья был одним из первых выдающихся граверов на меди: именно он поднял гравюру до уровня большого искусства.

Огромно было влияние этого художника, особенно в соседней Ферраре, в Венеции и Ломбардии. Правда, у некоторых художников, подавленных его гением, резко очерченные, чаще всего безрадостные фигуры среди каменистых пейзажей, какие любил изображать Мантенья, кажутся несколько отвлеченными, черствыми в своей подчас нарочитой скульптурности...

Сандро Боттичелли

Наступает последняя четверть Кватроченто. Лоренцо Великолепный, некоронованный повелитель Флоренции, искусный правитель, друг художников и поэтов и сам утонченный поэт и мыслитель, так оплакивал преждевременную кончину знатной дамы, которая была возлюбленной его брата: «Настал вечер. Я и самый близкий мой друг шли, беседуя об утрате, постигшей всех нас. Воздух был чрезвычайно прозрачен, и, разговаривая, мы обратили взоры к очень яркой звезде, которая поднялась на Востоке в таком блеске, что не только она затмила другие звезды, но даже предметы, расположенные на пути ее лучей, стали отбрасывать заметные тени. Мы некоторое время любо-

вались ею, и я сказал затем, обратившись к моему другу: «Разве было бы удивительно, если бы душа той прекраснейшей дамы превратилась в эту новую планету или соединилась с ней? И если так, то что же дивиться ее великолепию? Ее красота в жизни была великой радостью наших глаз, пусть же утешит нас теперь ее далекое сияние. И если наши глаза слабы и слепы для этого блеска, то помолимся Богу или ее духу, чтобы он даровал им силу, и чтобы мы без ущерба для зрения могли созерцать ее!..»

А вот отрывки из других речей, раздававшихся в тогдашней Флоренции: «Вы — порода свиней! Вы погрязли в языческом блуде. Вы извращены во всем: в речи и в молчании, в действии и в бездействии, в вере и в неверии. Церковь, смрад от которой поднимается до самого неба, умножила свои блудодеяния во Вселенной, превратилась в дом терпимости. Алтарь не что иное, как церковная лавочка. Прелаты держат при себе куртизанок, лошадей, собак, дома их наполнены коврами, шелками, духами и рабами; их колокола звонят только ради хлеба, денег и свеч. Они продают святые таинства, брачные мессы, они все продают. Государи сластолюбивы, жадны и горды; глаза гнилые, уши гнилые, рты гнилые. Они обирают вдов и сирот, притесняют народ. Дворы сделались гнездом всех развратников и преступников, там зловерные советники сосут кровь из народа, там философы и поэты при помощи всякой лжи производят до самих богов происхождение государей. Художники изображают Пресвятую Деву как какую-нибудь куртизанку. Религия не что иное, как выставка богатых митр, красивых церемоний, драгоценных камней, золотых подсвечников, парчовых риз, аристократических капелл, чаш с вырезанными гербами. Долой этот человеческий позор! Никакой пощады, никакого перемирия! Долой бесполезные книги! Долой фальшивое красноречие, фальшивую красоту, фальшивую науку, которая питается лишь гордостью! Долой Рим! Долой церкви! Долой веселье, долой всех, кто живет в веселии, кто живет весельем! Прекратите игры,

прекратите балы, закройте трактиры! Теперь время рыданий, а не праздников. Готовятся великие бичи! Сильные мира скоро умрут. Италия станет добычей иностранцев. Будет страшное смятение, война после неурожая, чума после войны, будут слушать одного варвара на этой площади, другого — на другой; народы будут раздавлены, все люди потеряют рассудок!»

Так вещал в храмах и на площадях низенький человек с козлиным профилем, в дырявом плаще и нахлобученном капюшоне, монах по имени Савонарола из монастыря Сан-Марко, стены которого были расписаны фра Беато Анджелико. Он обличал пороки и преступления власть имущих, но и отвергал всю культуру Ренессанса, он был врагом Медичи и врагом папы, за ним шли толпы приверженцев. Папа отлучил его от церкви, в ответ он сам отлучил папу. На короткое время он стал истинным хозяином Флоренции. По его приказу сжигали на кострах книги и произведения искусства. В 1497 г. он был отлучен от церкви и казнен.

Утонченная патрицианская культура медичейского двора — и тут же исступленные проклятия этой культуре, всем ее представителям, особенно же государям! Не два ли друга исключавшие мира: Флоренция Лоренцо Великолепного и Флоренция Савонаролы?

И тем не менее был человек, который по своему духовному складу, по своему темпераменту и своим устремлениям принадлежал и той и другой Флоренции. Этим человеком был великий живописец Сандро Боттичелли. Мы мало знаем о его жизни, но его близость ко двору Медичи и влияние, оказанное на него окружением Лоренцо Великолепного, не подлежат сомнению. Равно как и то, что он стал затем ревностным почитателем Савонаролы; есть даже сведения, что он нес на костер собственные картины.

Нет живописи более поэтичной, чем живопись Сандро Боттичелли. «Как молодость прекрасна, однако она проходит» — это слова самого Лоренцо Медичи, чьим любимым художником был Боттичелли, слова, в которых важнее всего конечная печальная оговорка. Предчувствие страшных

бед, предреченных Савонаролой, не было чуждо блестящему кружку флорентийских гуманистов.

И это предчувствие — мысль о неизбежности увядания — неотвратимо вплетается в живопись Боттичелли. Так что вся поэзия его картин овеяна печалью, одновременно и щемящей, и сладостной.

Какими же средствами воплощает он в живописи свое поэтическое вдохновение? Линией, не только рождающей узор, но и определяющей всю композицию, в основе которой — движение. Боттичелли иногда сравнивают с художниками стран Востока: Индии, Китая, Японии. Как раз у известного японского искусствоведа Юкио Ясиро мы находим такое интересное суждение о его творчестве: Боттичелли воспринимал видимый мир как своеобразную «архитектуру линейных ритмов».

И, со своей стороны, мы склонны его считать величайшим поэтом линии в нашей части света, с которым, пожалуй, могут сравниться лишь гениальные мастера древнерусской живописи.

«Рождение Венеры» Боттичелли в Уффици — одна из самых знаменитых картин в мире. Вглядитесь в эту Венеру, в эту стыдливую девушку, в глазах которой блуждает какая-то робкая печаль. Проникнитесь ритмом, который и в изгибе ее юного тела, и в вьющихся прядях ее золотистых волос, так красиво рвущихся по ветру, и в общей согласованности линий ее рук, чуть отставленной в сторону ноги, поворота головы и в фигурах, которые ее обрамляют.

А как прекрасна каждая группа в другой прославленной его картине — «Весна» (тоже в Уффици), слитная, исполненная ритмического движения, всеми линиями блаженно сопрягающаяся с соседними фигурами! Возможно, античные сцены этих композиций были подсказаны поэтом Полициано, служившим при дворе Лоренцо Медичи. Но ритм их и очарование чисто боттичеллиевские.

В поздних картинах Боттичелли — уже не робкая печаль, а вопль отчаяния, как, например, в его двух «Опла-

киваниях Христа» (в Милане и Мюнхене), исполненных глубокой скорби. Тут линии фигур подобны беспощадно нарастающим волнам.

В картине же «Покинутая» (Рим) мы видим женскую фигуру, одиноко сидящую на каменных ступенях, с горем которой Боттичелли, возможно, отождествляет свое собственное горе.

Творчество этого художника стоит особняком в искусстве итальянского Возрождения.

Боттичелли был сверстником великого Леонардо да Винчи, который ласково называл его «наш Боттичелли». Но трудно его причислить к типичным мастерам как Раннего, так и Высокого Возрождения. В мире искусства он не был ни гордым завоевателем, как первые, ни полновластным хозяином жизни, как вторые.

И без того раздираемая противоречиями душа Боттичелли, чувствовавшая красоту мира, открытого Ренессансом, но боявшаяся ее греховности, не выдержала тяжелого испытания. Проповеди Савонаролы сделали свое дело. В последние годы жизни (он умер шестидесяти четырех лет в 1510 г.) Боттичелли уже ничего не писал.

* * *

В этих кратких очерках об искусстве Треченто и Кватроченто мы постарались отметить основные этапы на пути к совершенству, т.е. к искусству Высокого Возрождения. Очень многие школы, многие мастера подчас не были нами даже упомянуты. Назовем некоторых из наиболее известных: современники Дуччо, сиенские живописцы братья Пьетро и Амброджо Лоренцетти; флорентийский живописец, скульптор и архитектор Треченто Орканья; флорентийские живописцы Мазолино (учитель Мазаччо) и Беночцо Гоццолли (рописи которого напоминают пестрый ковер); умбрийский живописец Джентиле да Фабриано; живописец и прославленный медальер Пизанелло (в Эрмитаже несколько его превосходных портретных медалей); флорентийские скульпторы Гибер-

ти (автор знаменитых дверных рельефов флорентийской крещальни), Якопо делла Кверча, Мино да Фьезоле, Де-зидерио да Сеттиньяно (полюбуйтесь в Эрмитаже его совсем маленькой головой младенца Христа), Антонио Росселлино (представленный в Эрмитаже одной из своих самых лирических «мадонн»); флорентийские живописцы Филиппино Липпи (сын Филиппо Липпи), ученик Боттичелли (хорошо представленный в Эрмитаже) и Пьеро ди Козимо; умбрийские живописцы Пинтуриккьо (любимый художник семьи Борджиа), Мелоццо да Форли и Лука Синьорелли, последние два — ученики Пьеро делла Франческа (первый — автор больших пространственных композиций, второй — «предшественник Микеланджело», создатель грандиозных фресок в соборе в Орвьето на тему «Страшного суда»); феррарские живописцы Козимо Тура (учившийся у Скварчоне), Франческо дель Косса, Эрколе Роберти и Лоренцо Коста (в Эрмитаже представлен его превосходный женский портрет); крупнейший зодчий Лучано да Лаурана (родом хорват, строитель великолепного герцогского дворца в Урбино со знаменитыми парадными залами и двором). И все это — кроме Венеции, о которой мы скажем особо, а между тем список далеко не полный!

Добавим два слова еще об одном живописном жанре, процветавшем во Флоренции XV в. Это нарядные сундуки, или ларцы (кассоне), в которых хранились излюбленные вещи, платья, в частности приданое девушек. Вместе с резьбой их покрывали живописью, подчас очень изящной, дающей яркое представление о модах той поры, иногда со сценами, заимствованными из классической мифологии. В Эрмитаже имеется несколько прекрасных кассоне.

* * *

Золотой век итальянского искусства — это век свободы. Живописцы Высокого Возрождения владеют всеми средствами изображения — острым и мужественным рисунком, вскрывающим остоу человеческого тела, колоритом, пере-

дающим уже и воздух, и тени, и свет. Законы перспективы как-то сразу осваиваются художниками словно без всякого усилия. Фигуры задвигались, и гармония была достигнута в их полном раскрепощении.

Движение становится более уверенным, переживания — более глубокими и страстными.

Овладев формой, светотенью, овладев третьим измерением, художники Высокого Возрождения овладели видимым миром во всем его бесконечном разнообразии, во всех его просторах и тайниках, чтобы представить нам его уже не дробно, а в могучем обобщении, в полном блеске его солнечной красоты.

Четыре гения сияют в тогдашней Италии. Четыре гения, каждый из которых — целый мир, законченный, совершенный, впитавший в себя все знания, все достижения предыдущего века и вознесший их на ступени, человеку до тех пор недоступные: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан.

Леонардо да Винчи

«Я подошел ко входу
в большую пещеру...»

«Подчиняясь жадному своему влечению, желая увидеть великое множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный... Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудились два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине».

Так пишет о себе Леонардо да Винчи. Не запечатлены ли в этих строках жизненный путь, умственная устремленность, грандиозные поиски и художественное творчество этого человека, одного из величайших гениев мировой истории?

По свидетельству Вазари, он «своей наружностью, являвшей высшую красоту, возвращал ясность каждой опечаленной душе». Но во всем, что мы знаем о жизни Леонардо, нет как бы самой личной жизни: ни семейного очага, ни счастья, ни радости или горя от общения

с другими людьми. Нет и гражданского пафоса: бурлящий котел, который представляла собой тогдашняя Италия, раздираемая противоречиями, не обжигает Леонардо да Винчи, как будто бы никак не тревожит ни сердца его, ни дум. А между тем нет, быть может, жизни более страстной, чем жизнь этого человека.

Познать и в познании овладеть миром видимым и невидимым, тем, что кроется в темной пещере. Ибо человек универсален. Познать опытом и овладеть в творчестве, ибо для человека небо не «слишком высоко», а центр земли не «слишком глубок». Власть через познание. Какая упоительная мечта, пьянящая страсть! Этой страстью был одержим Леонардо, и в сердце его, и в уме она вступала, вероятно, в единоборство со смущением, порождаемым темными глубинами чудесной пещеры. Человеку суждено потревожить их. Но не поглотят ли они его самого за такую дерзость?

Леонардо да Винчи сознавал всеобъемлемость своего ума и художественного гения. Шаг за шагом, подчиняясь своему влечению, его исследовательская мощь прокладывала себе путь во всех областях знания, среди темных скал к таинственной пещере. Бесконечно пленительно искусство Леонардо, на котором лежит печать тайны.

* * *

Леонардо да Винчи родился в 1452 г. в селении Анкиано, около городка Винчи, у подножия Альбанских гор, на полпути между Флоренцией и Пизой.

Величествен пейзаж в тех местах, где протекало его детство: темные уступы гор, буйная зелень виноградников и туманные дали. Далеко за горами — море, которого не видно из Анкиано. Затерянное местечко. Но рядом и просторы, и высь.

Леонардо был внебрачным сыном нотариуса Пьеро да Винчи, который сам был внуком и правнуком нотариусов. Отец, по-видимому, позаботился о его воспитании.

Исключительная одаренность будущего великого мастера проявилась очень рано. По словам Вазари, он уже в детстве настолько преуспел в арифметике, что своими вопросами ставил в затруднительное положение преподавателей. Одновременно Леонардо занимался музыкой, прекрасно играл на лире и «божественно пел импровизации». Однако рисование и лепка больше всего волновали его воображение. Отец отнес его рисунки своему давнишнему другу Андреа Верроккьо. Тот изумился и сказал, что юный Леонардо должен всецело посвятить себя живописи. В 1466 г. Леонардо поступил в качестве ученика во флорентийскую мастерскую Верроккьо. Мы видели, что ему суждено было очень скоро затмить прославленного учителя.

Следующий эпизод, подробно описанный Вазари, относится к начальному периоду художественной деятельности Леонардо.

Как-то отец принес домой круглый щит, переданный ему приятелем, и попросил сына украсить его каким-нибудь изображением по своему вкусу, чтобы доставить этому приятелю удовольствие. Леонардо нашел щит кривым и шероховатым, тщательно выправил и отполировал его, а затем залил гипсом. Затем он натаскал в свою уединенную комнату великое множество хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек, омаров, летучих мышей и других причудливых животных. Вдохновившись зрелищем этих тварей и воспользовавшись обликом каждой в самых фантастических сочетаниях, он создал для украшения щита некое страшное чудовище, «которое заставил выползать из темной расщелины скалы, причем из пасти этого чудовища разливался яд, из глаз вылетал огонь, а из ноздрей — дым».

Работа над щитом так увлекла Леонардо, что «по великой своей любви к искусству» он даже не замечал жуткого смрада от подыхавших животных.

Когда почтенный нотариус увидел этот щит, он отшатнулся в ужасе, не веря, что перед ним всего лишь соз-

дание искусного художника. Но Леонардо успокоил его и назидательно пояснил, что эта вещь «как раз отвечает своему назначению». Впоследствии леонардовский щит попал к миланскому герцогу, который заплатил за него очень дорого.

Много лет спустя, уже на закате жизни, Леонардо, по словам того же Вазари, нацепил ящерице «крылья, сделанные из кожи, содранной им с других ящериц, налитые ртутью и трепетавшие, когда ящерица двигалась; кроме того, он приделал ей глаза, рога и бороду, приручил ее и держал в коробке; все друзья, которым он ее показывал, от страха пускались наутек».

Он хочет познать тайны и силы природы, подчас злоеющие, смертоносные. Через полное познание природы хочет стать ее властителем. В своих поисках он преодолевает отвращение и страх.

Страсть к фантастическому характерна для Леонардо да Винчи. Но и фантастика должна подчиняться его гибкому уму и упорной воле.

Вновь и вновь проверял свою творческую мощь Леонардо да Винчи — от отроческих лет и до самой смерти. И когда эта мощь наполняла все его существо, он творил великие дела.

«Мадонна с цветком»

Художественное наследие Леонардо да Винчи количественно невелико. Высказывалось мнение, что его увлечения естественными науками и инженерным делом помешали его плодовитости в искусстве. Однако анонимный биограф, его современник, указывает, что Леонардо «имел превосходнейшие замыслы, но создал не много вещей в красках, потому что, как говорят, никогда не был доволен собой». Это подтверждает и Вазари, согласно которому препятствия лежали в самой душе Леонардо — «величайшей и необыкновеннейшей... она именно побуждала его искать превосходства над превосходством и совер-

шенства над совершенством, так что всякое произведение его замедлялось от избытка желаний».

Уже первый флорентийский период деятельности Леонардо, после окончания учения у Верроккьо, отмечен его попытками проявить свои дарования на многих поприщах: архитектурные чертежи, проект канала, соединяющего Пизу с Флоренцией, рисунки мельниц, сукновальных машин и снарядов, приводимых в движение силою воды. К этому же периоду относится его маленькая картина «Мадонна с цветком», одна из жемчужин Эрмитажа.

Когда Леонардо писал ее, ему было двадцать шесть лет. К этому времени художник обрел уже совершенное мастерство в великом искусстве живописи, которое, как мы увидим, он ставил выше всех прочих.

Каждый раз перед этой картиной испытываешь чувство трепетного восхищения: все здесь так просто, так ясно и в то же время бесконечно сложно, как сама природа, как жизнь. В поисках законов бытия автор ее был первым художником, который научился творить в совершенной свободе. Мягкими переливами света и тени он выявляет объемность изображенных фигур. Человек — увенчание природы. Роль, ему подобающая, как хозяину жизни, завоевывается в полном раскрепощении его энергии и воли; как у этой юной шаловливой матери, почти ребенка, которая с полной непринужденностью могла бы повернуть голову, чтобы одарить нас счастливой улыбкой, и затем снова отдать себя всю радостной игре с сыном, таким крепким и уже властным. В сравнении с этой мадонной все мадонны Кватроченто покажутся скованными и неподвижными. Новый мир, мир Высокого Возрождения, который забрезжил в ангеле на картине Верроккьо, здесь сияет уже ярким светом. Подлинно одиноким в своем дерзновении должен был казаться во Флоренции этой поры гений Леонардо.

«Мадонна с цветком» — это хронологически первая мадонна, образ которой внутренне лишен какой бы то ни было святости. Перед нами юная мать, играющая со своим ребен-

ком. Вечная прелесть и поэзия материнства. В этом бесконечное очарование картины*.

Вазари пишет о Леонардо: «Занимаясь философией явлений природы, он пытался распознать особые свойства растений и настойчиво наблюдал за круговращением неба, бегом луны и движением солнца. Вот почему он создал в уме своем еретический взгляд на вещи, не согласный ни с какой религией, предпочитая, по-видимому, быть философом, а не христианином».

А в записях самого Леонардо мы читаем такие суждения:

«Все наше познание начинается с ощущений»;

«Опыт — это единственный источник познания»;

«Нет достоверности там, где нельзя применить одну из математических наук...»

И еще более «еретическое» для того времени: «Если сомневаться в чувствах, насколько более сомнительным должно быть существование вещей, которые противны чувственному опыту, как, например, бытие божье или душа...»

Леонардо считал человека увенчанием природы и верил в его великое назначение.

«Всепоглощающее стремление к истине»

Герцен очень хорошо сказал о подвижниках юной науки эпохи Возрождения, которые в борьбе с пережитками Средневековья открыли человеческому уму новые горизонты: «Главный характер этих великих деятелей состоит в жи-

* Интересна судьба «Мадонны с цветком», или «Мадонны Бенуа», как ее также называют. До конца XVII в. она находилась в Италии. Затем след ее теряется. В 1824 г. купец Сапожников приобрел в Астрахани у бродячего итальянского музыканта совершенно почерневшую и крайне записанную икону. Затем она попала в собрание архитектора Л. Бенуа. Э. Липгарт, заведовавший в начале XX века эрмитажной галереей, опознал в ней произведение Леонардо. Картина была куплена Эрмитажем в 1912 г. за огромную по тому времени сумму в сто пятьдесят тысяч рублей.

вом, верном чувстве тесноты, неудовлетворенности в замкнутом круге современной им жизни, во всепоглощающем стремлении к истине, в каком-то даре предвидения».

Здесь каждое слово применимо к Леонардо да Винчи. Некоторые исследователи его жизни испытывали подчас смущение. Как этот гений мог предлагать свои услуги и собственной родине — Флоренции, и ее злейшим врагам? Как мог служить при этом Цезарю Борджиа, одному из самых жестоких властителей того времени? Не нужно затушевывать этих фактов, хотя сложность и шаткость политического устройства тогдашней Италии как-то объясняют такую неустойчивость Леонардо. Но этот же человек словами, дышащими неотразимой искренностью, так определял сам цели и возможности, открывающиеся тому, кто того достоин: «Скорее лишиться движения, чем устать... Все труды не способны утомить... Руки, в которые, подобно снежным хлопьям, сыплются дукаты и драгоценные камни, никогда не устанут служить, но это служение только ради пользы, а не ради выгоды...»

Он знал, что природа сделала его творцом, первооткрывателем, призванным послужить мощным рычагом тому процессу, который мы ныне называем прогрессом. Но чтобы полностью проявить свои возможности, ему надлежало обеспечить для своей деятельности наиболее благоприятные условия в уделенный ему для жизни срок. Только бы побольше успеть! Вот почему он стучался во все двери, предлагал услуги каждому, кто мог помочь ему в его великих делах, угождал и «своим», итальянским тиранам, и чужеземным государям; когда надо было — подлаживался под их вкусы, ибо взамен рассчитывал на поддержку в своем действенном и «всепоглощающем стремлении к истине».

Так случилось уже в ранний период деятельности Леонардо да Винчи. Флоренция того времени не дала ему того, на что он мог рассчитывать. Как мы знаем, сам Лоренцо Великолепный и его двор превыше всего ценили живопись Боттичелли. Мощь и свобода Леонардо смущали их своей новизной. А замыслы его в градостроительстве и инженер-

ном деле казались слишком смелыми, несбыточными. Похоже, что Лоренцо более всего ценил в Леонардо музыканта, действительно наслаждаясь его игрой на лире.

И вот Леонардо обращается к другому властителю — Лодовико Моро, который правит Миланом. Милан ведет в это время войну с Венецией. И потому Леонардо в первую очередь старается убедить миланского герцога, что может быть полезен ему в военном деле.

В знаменитом письме к герцогу он перечисляет все, что может изготовить в этой области. Тут и пушки, мортиры и снаряды, «практичные и красивые», о которых мы уже упоминали. Тут и «крепкие мосты, которые можно без труда переносить и при помощи которых можно преследовать неприятеля, а иногда и бежать от него». Далее следуют особые пушки, «которые мечут мелкие камни подобно буре и наводят своим дымом великий страх на неприятеля». «Я знаю, — продолжает Леонардо, — способы прокладывать, не производя ни малейшего шума, подземные ходы, узкие и извилистые... Также устрою я крытые повозки, безопасные и неприступные, которые врежутся со своей артиллерией в ряды неприятеля... а за ними невредимо и беспрепятственно проследует пехота... Вообще, согласно обстоятельствам, я могу создавать самые разнообразные орудия для причинения вреда. В случае, если дело происходит на море, я знаю множество орудий, в высшей степени пригодных для нападения и обороны, и судна, выдерживающие самую жестокую пальбу, и взрывчатые вещества, и средства, производящие дым».

Читаешь и глазам не веришь. Страшнейшие, еще неизвестные в его время орудия уничтожения, чуть ли не танки, стреляющие на ходу, мерещились человеку, только что создавшему самый трепетный и лирический образ материнской любви.

Власть над материей, использование всех ее возможностей...

Но, сказав, как можно их использовать для вреда, Леонардо тут же добавляет: «В мирное время надеюсь быть

в высшей степени полезным по сравнению с кем-либо как зодчий в сооружении зданий общественных и частных и проведении воды из одного места в другое. Могу работать в качестве скульптора над мрамором, бронзой и глиной, также в живописи могу делать все, что только можно сделать, чтобы поравняться со всяким, кто бы он ни был».

Нет, быть может, человеческого документа более гордого и самоуверенного. Автор его считает — и в этом, по видимому, он был близок к истине, — что силы его неисчерпаемы, а творческий гений не имеет себе равных.

* * *

По свидетельству современников, Леонардо был хорош собой, пропорционально сложен, изящен, с привлекательным лицом. Одевался щегольски, носил красный плащ, доходивший до колен, хотя тогда в моде были длинные одежды. До середины груди ниспадала прекрасная вьющаяся борода. Он был обворожителен в беседе и привлекал к себе человеческие сердца.

Даже когда он сравнительно мало зарабатывал, всегда держал лошадей, которых любил больше всех других животных.

Мы знаем также, что он постоянно рисовал и записывал.

До нас дошло около семи тысяч страниц, покрытых записями или рисунками Леонардо: они хранятся в библиотеках Лондона, Виндзора, Парижа, Милана и Турина. Изучение этого колоссального наследия началось только в позапрошлом веке.

Один из первых исследователей этих рукописных сокровищ отмечал в изумлении: «Здесь есть все: физика, математика, астрономия, история, философия, новеллы, механика. Словом — это чудо, но написано навыворот, так дьявольски, что не один раз я тратил целое утро, чтобы понять и скопировать две или три странички».

Дело в том, что Леонардо писал справа налево, так что читать его труды нужно в зеркале. По некоторым свидетельствам, он был левшой, по другим — одинаково владел обе-

ими руками. Как бы то ни было, такое его письмо еще усугубляет тот ореол таинственности, которым он окружал себя и которым отмечено все его творчество.

Писал не по-латыни, как прославленнейшие гуманисты, его современники, которые в своем любовании классической древностью нередко теряли связь с действительностью, а живым, сочным, образным, порой простонародным итальянским языком.

Да, эти манускрипты — подлинное чудо. Гениальными рисунками, перед которыми у нас, людей XX века, точно так же как некогда у современников, дух захватывает от восхищения, Леонардо да Винчи иллюстрировал великие мысли, острейшие наблюдения, глубокие, изумляющие нас провидения.

Механика, писал Леонардо, — рай математических наук. Ибо механика — это как бы живое воплощение математики. И вот мы видим его рисунки: прядильные механизмы, токарные станки, экскаватор, литейный цех, гидравлические машины, приспособления для водолазов. Это для общей пользы. А вот и для вреда: гигантский самострел, разрывные снаряды и даже удушливые пары.

Леонардо угадал многое, чего не знали еще люди, которые в XIX в. стали изучать его записи. Он знал, например, что человек полетит, и сам, по-видимому, рассчитывал совершить полет с Монте Чечери (горы Лебеда).

А этой уверенности его в полете человека предшествовали бесконечные наблюдения над полетами насекомых и птиц. Мы знаем, что он часто покупал птиц, чтобы выпускать их из клеток для наблюдения полета. А вот одна из его заметок: «Крылья, с одной стороны простертые и с другой подобранные, показывают, что птица опускается круговым движением вокруг выбранного крыла. Крылья, одинаково подобранные, показывают, что птица хочет опуститься вниз по прямой».

До нас дошли зарисовки Леонардо: крылья в различных стадиях полета, спуск птицы, летящей против ветра, и т.д., а затем, как результат пройденного и проверенного, — го-

горизонтальный самолет, вертикальный самолет, испытание крыла самолета, вертолет, парашют...

«Идеальный город» — вот еще тема многих рисунков и записей Леонардо. В таком городе, указывал он, улицы должны быть проложены на разных уровнях, причем только по нижним будут ездить повозки и прочие грузовые телеги, а от нечистот город будет очищаться по подземным проходам, проложенным от арки до арки.

Любопытство его было безгранично. Он доискивался причины всякого явления, даже незначительного, ибо и такое могло открыть новые просторы познанию. В его записях часто встречается обращение «спроси» — к самому себе: «Спроси у такого-то, каким образом бегают по льду во Фландрии» и т.д.

Каковы же были результаты всех этих вопросов, наблюдений, упорнейших поисков причины и следствия, разумного основания, т. е. закономерности явлений?

Они поистине головокружительно.

Леонардо первым сделал попытку определить силу света в зависимости от расстояния. Его записки содержат первые возникшие в человеческом уме догадки о волновой теории света.

Найденные им, подчас на высоких горах, остатки морских животных явились для него доказательством перемещения суши и моря.

Леонардо вскрывал трупы людей и животных, и его многочисленные анатомические этюды поражают нас своей точностью, беспримерными в те времена познаниями. Он первый определил число позвонков в крестце у человека. Он хотел знать, как начинается и как кончается жизнь, и проделывал опыты с лягушками, у которых удалял голову и сердце и прокалывал спинной мозг. А некоторые его зарисовки фиксируют биение сердца свиньи, проколотого длинной шпилькой.

Его интересовала подвижность человеческого лица, отражающая подвижность человеческой души, и он стремился изучить во всех подробностях эту подвижность. Он писал:

«Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, только бровями, которые соединяются у плачущего и поднимаются у смеющегося». Но это наблюдение надо было проверить опытом. И вот что, по дошедшему до нас свидетельству, делает Леонардо.

Однажды, задумав изобразить смеющихся, он выбрал несколько человек и, близко сойдясь с ними, пригласил их на пиршество вместе со своими друзьями. Когда они собрались, он подсел к ним и стал рассказывать им самые нелепые и смешные вещи. Все хохотали, а сам художник следил, что делалось с людьми под влиянием его рассказов, и запечатлевал все это в своей памяти.

После ухода гостей Леонардо удалился в рабочую комнату и воспроизвел их с таким совершенством, что рисунок его заставлял зрителей смеяться не меньше, чем смеялись живые модели, слушая его рассказы.

Но, изучая человека как анатом, как философ, как художник, как относился к нему Леонардо? Различные формы уродств, вызывающие ужас, изображены в его рисунках с такой поразительной силой, что кажется порой: он радуется уродству, торжествуяще выискивает его в человеке. А между тем сколь пленительны образы, созданные его кистью! Слово первые — это лишь упражнения в великой науке познания, а вторые — плоды этого познания во всей его красоте.

В своих записках Леонардо дает исчерпывающий ответ на вопрос, как он относился к людям: «И если найдутся среди людей такие, которые обладают добрыми качествами и достоинствами, не гоните их от себя, воздайте им честь, чтобы не нужно им было бежать в пустынные пещеры и другие уединенные места, спасаясь от ваших козней!»

Живопись — царица искусств

Среди всех искусств да, пожалуй, среди всех дел человеческих Леонардо ставит на первое место живопись. Ибо, гордо указывает он, живописец является «властелином всяко-

го рода людей и всех вещей». Это свидетельство глубокой убежденности одного из величайших живописцев, когда-либо живших на свете, в величии и всепокоряющей мощи своего искусства.

Мир познается через чувства, а глаз — повелитель чувств. «Глаз, — пишет он, — есть окно человеческого тела, через которое человек глядит на свой путь и наслаждается красотой мира. Благодаря ему, душа радуется в своей человеческой темнице, без него эта человеческая темница — пытка». С каким волнением, с каким восторгом славит он это спасительное «окно», это солнце, освещающее человеческую жизнь.

«Разве ты не видишь, что глаз воспринимает красоту всего мира?.. Он есть глава астрономии, он создает космографию, он руководит всеми человеческими искусствами и направляет их. Он увлекает человека в различные страны света. Он царит над математикой и дает материал для самых достоверных наук. Он измерил высоту и величину звезд. Он открыл стихии мира и их распределение... Он породил архитектуру и перспективу, он же создал божественную живопись... Какие хвалы могли бы выразить твоё великолепие! Какие народы, какие языки могли бы достойно описать твои достижения!»

И наконец: «Кто не предпочел бы скорее потерять слух и осязание, чем зрение? Ведь потерявший зрение подобен тому, кто изгнан из мира, ибо он больше не видит ни его, ни какой-либо из вещей, и такая жизнь — сестра смерти».

В день рождения короля пришел поэт и преподнес ему поэму, восхваляющую его доблести. Пришел также и живописец с портретом возлюбленной короля. Король тотчас же обратился от книги к картине. Поэт оскорбился: «О король! Читай, читай! Ты узнаешь нечто куда более важное, чем может дать тебе эта немая картина!» Но король ответил ему: «Молчи, поэт! Ты не знаешь, что говоришь! Живопись служит более высокому чувству, чем твоё искусство, предназначенное для слепых. Дай мне вещь, которую я мог бы видеть, а не только слышать».

Между поэтом и живописцем, пишет еще Леонардо, такая же разница, как между телами, разделенными на части, и телами цельными, ибо поэт показывает тебе тело часть за частью в различное время, а живописец — целиком в одно время.

А музыка? Опять категорический ответ Леонардо: «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи, ибо она есть предмет слуха, второго чувства после зрения... Но живопись превосходит музыку и повелевает ей, потому что не умирает сразу же после своего возникновения, как несчастная музыка».

Живописец, заявляет Леонардо, обнимает и заключает все виденное во всех его нюансах, тонах и полутонах, во всем его разнообразии и во всей его совокупности — и в этом превосходство живописи над скульптурой, которая получает свет и тени от природы, а живописец творит их сам.

Но всего этого мало. Живопись, величайшее из искусств, дает в руки того, кто подлинно ею владеет, царственную власть над природой.

«Если живописец, — пишет Леонардо, — пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, — в его власти породить их, а если он пожелает увидеть вещи уродливые, которые устрашают, или шутовские, смешные или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И так, живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе».

Никто до Леонардо так не говорил о живописи. И, пожалуй, никто после него не ощущал в живописи так уверенно и так властно подобную сверхчеловеческую мощь, на которую не способна природа. Ибо, по словам Леонардо, «глаз превзошел природу».

И в другом месте он добавляет зловеще: «Разве не видишь ты, что, если живописец пожелает выдумать дьяволов в аду, его изобразительность может показаться неисчерпаемой».

Итак, для Леонардо живопись — высшее деяние человеческого гения, высшее из искусств. Это деяние требует и высшего познания. А познание дается и проверяется опытом.

И вот опыт открывает Леонардо новые просторы, дали, до него не изведанные в живописи. Он считает, что математика — основа знания. И каждая его живописная композиция плавно вписывается в геометрическую фигуру. Но зрительное восприятие мира не исчерпывается геометрией, выходит за ее рамки.

И потому он отмечает для памяти: «Напиши о свойстве времени отдельно от геометрии».

Для Леонардо страшен бег времени: «О время, истребитель вещей, и старость завистливая, ты разрушаешь все вещи, и все вещи пожираешь твердыми зубами годов, губишь мало-помалу медленной смертью!»

Как запечатлеть эти вещи глазом — повелителем чувств?

«Вода, которая вытекает из реки, — пишет Леонардо, — последняя, которая ушла, и первая, которая приходит».

И еще яснее: «Взгляни на свет и взглядишь в его красоту, мигни глазом, глядя на него: тот свет, который ты видишь, раньше не был, и того, который был, теперь уже нет».

Заглянув в бездну времени, которое есть «истребитель вещей», он увидел, что все изменяется, преобразается, что глаз воспринимает лишь то, что рождается перед ним в данный миг, ибо в следующий время уже совершит свое неизбежное и необратимое дело.

И ему открылись неустойчивость, текучесть видимого мира. Это открытие Леонардо имело для всей последующей живописи огромное значение. До Леонардо очертания предметов приобретали в картине решающее значение. Линия царила в ней, и потому даже у величайших его предшественников картина кажется подчас раскрашенным рисунком. Леонардо первый покончил с незы-

блемостью, самодовлеющей властью линии. И назвал этот переворот в живописи «пропаданием очертаний». Свет и тени, пишет он, не должны быть резко разграничены, ибо границы их в большинстве случаев смутны. И в другом месте: «Если линия, а также математическая точка суть вещи невидимые, то и границы вещей, будучи линиями, невидимы... А потому ты, живописец, не ограничивай вещи...» Иначе образы получатся неуклюжими, лишёнными прелести, деревянными.

«Дымчатая светотень» Леонардо, его знаменитое «сфумато» — это нежный полусвет с мягкой гаммой тонов молочно-серебристых, голубоватых, иногда с зеленоватыми переливами, в которых линия становится как бы воздушной.

Масляные краски были изобретены в Нидерландах, но таящиеся в них новые возможности в передаче света и тени, живописных нюансов, почти незаметных переходов из тона в тон были впервые изучены и до конца использованы Леонардо.

Исчезли линейность, графическая жесткость, характерные для флорентийской живописи Кватроченто. Светотень и «пропадающие очертания» составляют, по Леонардо, самое превосходное в живописной науке. Но образы его не мимолетны. Крепок их остов, и крепко стоят они на земле. Они бесконечно пленительны, поэтичны, но и не менее полновесны, конкретны.

Текучность — свойство природы. Глаз видит эту текучность, и живописец передает ее. Но ведь живопись — высшее из деяний. Ее учительница — природа, но живопись не копирует ее, а преображает в гармонии и красоте, создавая как бы на вечные времена цельный образ там, где в природе лишь мимолетность и зыбкость и где «старость завистливая» пожирает все.

* * *

«Мадонна в скалах» (Париж, Лувр) — первое вполне зрелое произведение Леонардо — утверждает торжество нового искусства.

Совершенная согласованность всех частей, создающая крепко спаянное единое целое. Это целое, т. е. совокупность четырех изображенных фигур, очертания которых чудесно смягчены светотенью, образует стройную пирамиду, плавно и мягко, свободно вырастающую перед нами. Взглядами и расположением все фигуры объединены неразрывно, и это объединение исполнено чарующей гармонии, ибо даже взгляд ангела, обращенный к зрителю, как бы усиливает единый музыкальный аккорд композиции. Взгляд этот и улыбка, чуть озаряющая лицо ангела, исполнены глубокого и загадочного смысла.

Свет и тени создают в картине некое неповторимое настроение. Наш взгляд движется в ее глубины, в манящие просветы среди темных скал, под сенью которых нашли приют фигуры, созданные Леонардо. И тайна, леонардовская тайна, сквозит и в их лицах, и в синеватых расщелинах, и в полумраке нависших скал. А с каким изяществом, с каким проникновенным мастерством и с какой любовью выписаны ирисы, фиалки, анемоны, папоротники, всевозможные травы. «Разве ты не видишь, — поучал Леонардо художника, — как много существует животных, деревьев, трав, цветов, какое разнообразие гористых и ровных местностей, потоков, рек, городов...»

«Тайная вечеря»

«Тайная вечеря» — величайшее творение Леонардо и одно из непревзойденных произведений живописи всех времен — дошла до нас в полуразрушенном виде.

Эту композицию он писал на стене трапезной миланского монастыря Санта-Мария делле Грацие. Стремясь к наибольшей красочной выразительности в стенописи, он произвел неудачные эксперименты над красками и грунтом, что и вызвало ее быстрое повреждение. А затем довершили дело грубые реставрации и... солдаты Бонапарта. После занятия Милана французами в 1796 г. трапезная была превращена в конюшню, испарения конского навоза покрыли

живопись густой плесенью, а заходившие в конюшню солдаты забавлялись, швыряя кирпичами в головы леонардовских фигур.

Судьба оказалась жестокой ко многим творениям великого мастера. А между тем сколько времени, сколько вдохновенного искусства и сколько пламенной любви вложил Леонардо в создание этого шедевра.

Как рассказывает современник, художник любил, чтобы каждый, смотревший на его работу над «Тайной вечерей», свободно выражал свои чувства. Он имел обыкновение на восходе солнца подниматься на мостки («Вечеря» помещалась довольно высоко над полом), чтобы там до наступления темноты, не выпуская кисти из рук и забыв о еде и питье, писать непрерывно. Бывало, однако, что два, три и четыре дня он не притрагивался к кисти. Но и в такие дни он оставался в трапезной по часу и по два, предаваясь размышлениям и пристально рассматривая написанные им фигуры. В другой раз, когда солнце было в зените, словно влекомый неудержимой силой, он спешил в трапезную, вскакивал на мостки, хватал кисть, но, сделав один-два мазка, удалялся прочь.

Любопытно свидетельство Вазари: «Леонардо не торопился закончить работу. Это весьма раздражало настоятеля монастыря, которому казалось странным, что Леонардо добрую половину дня стоит погруженный в раздумье и созерцание. Он хотел, чтобы художник не выпускал из рук кисти, подобно тому, как не прекращают работу на огороде. Настоятель пожаловался самому герцогу, но тот, выслушав Леонардо, сказал, что художник тысячу раз прав. Как объяснил ему Леонардо, художник сначала творит в своем уме и воображении, а затем уже запечатлевает кистью свое внутреннее творчество. Так, например, он занят теперь головой Иуды и если не найдет ничего лучшего и его будут торопить, то воспользуется как моделью головой этого столь навязчивого и нескромного настоятеля... После такого объяснения, вполне удовлетворившего герцога, настоятель продолжал подгонять работу в монастырском огороде, но Леонардо он оставил в покое».

Даже в полуразрушенном состоянии «Тайная вечеря» Леонардо производит неизгладимое впечатление.

На стене, как бы преодолевая ее, и унося зрителя в мир гармонии и величественных видений, разворачивается древняя евангельская драма обманутого доверия. И драма эта находит свое разрешение в общем порыве, устремленном к главному действующему лицу — мужу со скорбным лицом, который принимает свершающееся как неизбежное. Христос только что сказал своим ученикам: «Один из вас предаст меня». Предатель сидит вместе с другими, старые мастера изображали Иуду сидящим отдельно, но Леонардо выявил его мрачную обособленность куда более убедительно, тенью окутав его черты.

Христос покорен своей судьбе, исполнен сознания жертвенности своего подвига. Его наклоненная голова с опущенными глазами, жесты бесконечно прекрасны и величавы. Прелестный пейзаж открывается в окне за его фигурой. Христос — центр всей композиции, всего того водоворота страстей, которые бушуют вокруг. Печаль его и спокойствие как бы извечны, закономерны — и в этом глубокий смысл показанной драмы.

Гёте и наш Александр Иванов приходили в восторг от того, как Леонардо передал волнение, охватившее учеников Христа. Оно выявляется в каждом по-разному, но это разное создает единый полногласный аккорд, где все на месте и нет ничего случайного.

Буквально ни одного жеста, ни одного поворота головы, ни одного взгляда нельзя было бы изменить в этой картине, не нарушив ее гармонической цельности. Над мощной поперечной линией стола каждая фигура и каждая группа фигур — это как бы порыв, клочкотание, воля и страсть, облеченные в совершенную, только им подобающую форму.

Как все тут ясно и просто! Но, чтобы создать это впечатление, художнику надлежало обдумать каждую деталь. Стол, например, слишком мал: рассевшись по своим местам, за ним не поместились бы все участники трапе-

зы. Но это не ошибка художника, а точный расчет, и мы не замечаем такой чисто внешней диспропорции. За длинным столом фигуры учеников, вероятно, потерялись бы, разобшились. Между тем как, сгрудившись или приподнявшись, они все дышат внутренней силой, дающей во взаимном соприкосновении разряд, порождающий общее гармоническое напряжение. А ковры по стенам, образующие членения и выявляющие углубленность покоя, где происходит «вечеря», плавно утверждают стройное единство всей композиции.

Лет за пятнадцать до Леонардо флорентийский мастер Гирландайо тоже написал свою «Тайную вечерю». Фреска его декоративна и внушительна. Христос и ученики весьма благообразны, и чувствуешь, что ведут они между собой назидательные беседы. Тщательно выписаны и скатерть, и вишни на столе. Над фигурами — просторные арки; изящные кущи деревьев с причудливыми плодами и птицами радуют наш взор.

Все говорит о том, что художник очень добросовестно справился со своей задачей.

Увидев «Тайную вечерю» Леонардо, французский король Людовик XII так восхитился ею, что только боязнь испортить великое произведение искусства помешала ему вырезать часть стены миланского монастыря, чтобы доставить фреску во Францию.

Утраченные шедевры

Однако гасконские стрелки того же Людовика XII, захватив Милан, безжалостно расправились с другим великим творением Леонардо: потехи ради расстреляли гигантскую глиняную модель конной статуи миланского герцога Франческо Сфорца, отца Лодовико Моро. Эта статуя так и не была отлита в бронзе, потребовавшейся на пушки. Но и модель ее поражала современников.

Придворный поэт в таких выражениях воспевал это самое значительное скульптурное произведение Леонардо:

Посмотри, как хорош этот конь величавый,
Леонардо из Винчи один его сделал —
Геометр, живописец, ваятель, и, право,
Прямо с неба сей гений сойти соизволил.

А сам Леонардо с гордостью записывал: «Скажи мне, скажи мне, было ли когда-нибудь сооружено что-либо подобное в Риме...»

Погибло и другое великое творение Леонардо — «Битва при Ангиари», над которым он работал позднее, вернувшись во Флоренцию.

Ему и другому гению Высокого Возрождения Микеланджело Буонарроти было поручено украсить Зал Большого Совета во дворце Синьории батальными сценами во славу побед, некогда одержанных флорентийцами.

Картон обоих вызвали восторг современников и были признаны знатоками «школой для всего мира». Но картон Микеланджело, прославляющий выполнение воинского долга, показался флорентийцам более отвечающим патристическому заданию. Совсем иные мотивы увлекали Леонардо. Но и их воплощение не было им доведено до конца. Его новые, слишком смелые эксперименты с красками опять не дали желаемого результата, и, видя, что фреска начала осыпаться, он сам бросил работу. Картон Леонардо тоже не дошел до нас. Но, к счастью, в следующем столетии Рубенс, восхитившись этой батальной сценой, воспроизвел ее центральную часть.

Это — клубок человеческих и конских тел, сплетенных в яростной схватке. Смертоносную стихию войны во всем ужасе беспощадного взаимного уничтожения — вот что пожелал запечатлеть в этой картине великий художник. Изобретатель страшнейших орудий «для причинения вреда», он возмечтал показать в живописи ту «цепную реакцию» смерти, которую может породить воля человека, охваченная тем предельным ожесточением, которое Леонардо называет в своих записках «животным безумием».

Композиция Леонардо потеряна для нас. Но в записях его мы находим подробное руководство, «как должно изображать битву».

«Изобрази, прежде всего, дым артиллерии, который смешивается в воздухе с пылью, поднятой движением конницы, — поучает Леонардо. — Воздух полон множеством стрел, летящих в разных направлениях: одни несутся вверх, другие пущены по горизонту. Изобрази лошадей, влекущих мертвые тела всадников, а позади — в пыли и грязи — след волочашихся тел. Победжденные и поверженные должны быть бледными, с поднятыми и сдвинутыми бровями, с многочисленными страдальческими морщинами на лбу. Зубы разжаты, как бы показывая крик и вопль. Изобрази мертвые тела, одни покрытые пылью до половины, другие сплошь. Пыль, которая смешивается с истекающей кровью, превращается в красную грязь, и пусть будет видно, как кровь своего настоящего цвета стекает неправильной струей с тела на пыльную землю... Можно изобразить обезоруженного и поверженного, который, обернувшись к врагу, вцепился в него зубами и ногтями. Можно изобразить людей, свалившихся в одну кучу и лежащих под мертвой лошадью. На картине не должно быть ни одного ровного места без кровавых следов».

Но, преодолевая кровь и пыль, его гений создает мир гармонии, где зло как бы тонет навсегда в красоте.

«Джоконда»

Около 1490 г. Леонардо была создана «Дама с горностаем», ныне гордость Краковского музея. Как бы пронизывая все вокруг своими лучами, исходило от этой чудесной картины сияние самой неоспоримой, сердце и ум покоряющей красоты линий и красок.

«Мне удалось создать картину действительно божественную». Так отзывался он сам о другом женском портрете, который вместе с «Тайной вечерей» считается увенчанием его

творчества. Над этим сравнительно небольших размеров портретом он проработал четыре года.

Вот что пишет об этой работе Вазари: «Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены Моны Лизы и, потрудившись над ним четыре года, так и оставил незавершенным... ..так как Мона Лиза была очень красива, то во время писания он держал при ней певцов, музыкантов и постоянно шутов, поддерживающих в ней веселость, чтобы избежать той унылости, которую живопись обычно придает портре-там...»*

В начале прошлого века полоумный итальянец похитил из знаменитого Квадратного зала Лувра это сокровище, чтобы вернуть его в Италию и там каждый день одному любоваться им, — и эта пропажа была воспринята как подлинная трагедия для искусства. А какое ликование вызвало затем возвращение «Джоконды» в Лувр!

Эта картина и слава ее — очевидно, ровесницы. Ведь уже Вазари писал о «Моне Лизе»: «Глаза имеют тот блеск и ту влажность, которые постоянно наблюдаются у живого человека... Нос со своими прекрасными отверстиями, розовыми и нежными, кажется живым. Рот... представляется не сочетанием различных красок, а настоящей плотью... Улыбка столь приятная, что, глядя на этот портрет, испытываешь более божественное, чем человеческое, удовольствие... Этот портрет был признан удивительным произведением, ибо сама жизнь не может быть иной».

Свидетельство Вазари о тех ухищрениях, к которым прибегал Леонардо, чтобы добиться на лице модели нужного ему выражения, очень показательны для творческого метода великого художника, который говорил, что «хороший

* Вазари, возможно, ошибся: существует предположение, что на картине изображена не жена флорентийского дворянина дель Джокондо, а какая-то другая высокопоставленная особа. Как бы то ни было, благодаря Вазари этот женский образ вошел в историю мировой культуры под именем «Моны Лизы», или «Джоконды».

живописец должен писать две главные вещи — человека и представление его души».

Леонардо считал, что живопись «содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе». Он писал, что «живопись есть творение, создаваемое фантазией». Но в своей великой фантазии, в создании того, чего нет в природе, он исходил из конкретной действительности. Он отталкивался от действительности, чтобы *довершать* дело природы. Его живопись не подражает природе, а преобразует ее, в основе ее не абстрактная фантазия и не эстетические каноны, раз и навсегда кем-то установленные, а все та же природа.

«После Джотто, — писал Леонардо, — искусство упало потому, что все стали подражать существующим картинам, и так шло до тех пор, пока флорентиец Томазо, прозванный Мазаччо, не показал своими совершенными работами, что мастера, исходящие в своих произведениях из чего-либо иного, кроме природы, наставницы учителей, трудятся напрасно».

В оценке, которую Вазари дает «Джоконде», — знаменательная, исполненная глубины мысль: все совсем как в действительности, но, глядя на эту действительность, испытываешь некое новое высшее наслаждение, и кажется, что сама жизнь не может быть иной. Другими словами: действительность, обретающая некое новое качество в красоте, более совершенной, чем та, которая обычно доходит до нашего сознания, красоте, которая есть творение художника, завершающего дело природы. И, наслаждаясь этой красотой, по-новому воспринимаешь видимый мир, так что веришь, он уже не должен, не может быть иным.

Это и есть магия великого реалистического искусства Высокого Возрождения. Недаром так долго трудился Леонардо над «Джокондой» в неустанном стремлении добиться «совершенства над совершенством», и, кажется, он достиг этого.

Не представить себе композиции более простой и ясной, более совершенной и гармоничной. Контурные не исчез-

ли, но опять-таки чудесно смягчены полусветом. Сложенные руки служат как бы пьедесталом образу, а волнующая пристальность взгляда заостряется общим спокойствием всей фигуры. Фантастический пейзаж не случаен: плавные извивы среди высоких скал перекликаются с пальцами в их мерном музыкальном аккорде, и со складками одеяния, и с легкой накидкой на плече Моны Лизы. Все живет и трепещет в ее фигуре, она подлинна, как сама жизнь. А на лице ее едва играет улыбка, которая приковывает к себе зрителя силой, действительно неудержимой. Эта улыбка особенно поразительна в контрасте с направленным на зрителя бесстрастным, словно испытующим взглядом. Что означают они, этот взгляд и эта улыбка? Много писалось об этом, но каждый, кто почувствует на себе их воздействие, откроет в них нечто новое и разительное. Мы видим в них и мудрость, и лукавство, и высокомерие, знание какой-то тайны, как бы опыт всех предыдущих тысячелетий человеческого бытия. Это не радостная улыбка, зовущая к счастью. Это та загадочная улыбка, которая сквозит во всем мироощущении Леонардо, в страхе и желании, которые он испытывал перед входом в глубокую пещеру, манящую его среди высоких скал.

Эта женщина с властно заигравшей на неподвижном лице улыбкой как бы знает, помнит или предчувствует что-то нам еще недоступное. Она не кажется нам ни красивой, ни любящей, ни милосердной. Но, взглянув на нее, мы попадаем под ее власть, и чудится нам, как и Леонардо, темная пещера, в которой заложена неведомая нам великая притягательная сила.

Ученики и последователи Леонардо много раз старались повторить улыбку Джоконды, так что отблески этой улыбки — как бы отличительная черта всей живописи, в основе которой «леонардовское начало». Но именно только отблеск. Мы легко можем убедиться в этом в Эрмитаже, где хранится замечательное собрание картин таких художников круга Леонардо, как Луини, Мельци, Чезаре да Сесто (а в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве находится картина Больтраф-фио «Св. Себастьян»).

Леонардовская улыбка, одновременно мудрая, лукавая, насмешливая и манящая, часто становится даже у лучших из его последователей слащавой, жеманной, порой изысканной, порой даже очаровательной, но в корне лишенной той неповторимой значительности, которой наделил ее великий кудесник живописи.

Но в образах самого Леонардо она заиграет еще не раз, и все с той же неотразимой силой, хоть и принимая порой иной оттенок.

В Лувре, где больше всего произведений Леонардо, хранится другая прославленная его картина — «Св. Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем», картон которой был признан современниками чудом искусства и вызвал настоящее паломничество. Сидя на коленях у своей матери Анны, Мария наклоняется к мальчику Христу, который держит за голову ягненка, очевидно, собираясь сесть на него верхом. Мальчик и Мария смотрят друг на друга с нежностью. А над ними, на фоне широкого скалистого пейзажа, глядя на них, улыбается Анна, улыбается, как Джоконда, загадочно, мудро, всезнающе, однако чуть теплее и умиленнее — как мать.

В этой картине поразительна композиция. Вся группа четко вписывается в геометрическую фигуру, образуя монолит. В этом монолите Мария, мальчик Христос и ягненок являют нам выражение вечного движения, а Анна, с ее невыразимой словами улыбкой, — мудрого и умиротворяющего покоя.

Она величава, но хотя ей известно трагическое будущее ребенка, она, очевидно, изменить ничего не может. И этот контраст между ее спокойствием и тем движением, которое рождается и растет, создает образ подлинно грандиозного звучания.

За годы, прошедшие после создания «Мадонны в скалах», гений Леонардо достиг высшей мощи.

Улыбка Джоконды, но более лукавая и откровенно манящая, двусмысленная, даже греховная, озаряет на другой луврской картине Леонардо женственное лицо полу-

обнаженного юноши с пышными локонами. Пальцем он указывает на небо, и мы видим на картине крест. Картина называется «Иоанн Креститель»... Но ничего священного, ничего благостного в ней нет. Лишь очарование линий и тонов, лишь зов неги создают силу и власть этой картины. Это — Джоконда, как бы низведенная с пьедестала, это — то лукавое, обманчивое, что, как знал Леонардо, тоже таит в себе темная пещера.

Уединенное созерцание

За исключением некоторых ранних его работ, как, например, «Благовещение» и неоконченное «Поклонение волхвов» (обе в Уффици), мы коснулись чуть ли не всех достоверных картин Леонардо да Винчи. Достоверных же его скульптур не сохранилось совсем. (Все же отметим, что приписываемая Леонардо бронзовая статуэтка коня со всадником, хранящаяся в Музее изобразительных искусств Будапешта, представляется нам достойной его гения.) Зато мы располагаем огромным количеством его рисунков.

Это или отдельные листы, представляющие собой законченные графические произведения, или чаще всего наброски, чередующиеся с его записями. Леонардо не только рисовал проекты всевозможных механизмов, но и запечатлевал на бумаге то, что открывал ему в мире его острый, во все проникающий глаз художника и мудреца. Его, пожалуй, можно считать едва ли не самым могучим, самым острым рисовальщиком во всем искусстве итальянского Возрождения, и уже в его время многие, по-видимому, понимали это.

«...Он делал рисунки на бумаге, — пишет Вазари, — с такой виртуозностью и так прекрасно, что не было художника, который равнялся бы с ним... Я имею одну голову божественной красоты, сделанную карандашом в светлых и темных тонах... Рисунком от руки он умел так прекрасно передавать свои замыслы, что побеждал своими темами и приводил в смущение своими идеями самые горделивые таланты...»

В рисунках, где непрерывное сплетение введено в строгие рамки им намеченного порядка, и в тех, где он изображал какие-то вихри или потоп с разбушевавшимися волнами, самого себя, задумчиво созерцающего эти вихри и этот водоворот, Леонардо старался решить или всего лишь поставить вопросы, важнее которых, пожалуй, нет в мире: текучесть времени, вечное движение, силы природы в их грозном раскрепощении и надежда подчинить эти силы человеческой воле.

Он рисовал с натуры или создавал образы, рожденные его воображением: вздыбленных коней, яростные схватки и лик Христа, исполненный кротости и печали; дивные женские головы и жуткие карикатуры людей с выпученными губами или чудовищно разросшимся носом; черты и жесты приговоренных перед казнью или трупы на виселице; фантастических кровожадных зверей и прекрасные человеческие тела; этюды рук, в его передаче столь же выразительных, как лица; деревья, у которых тщательно выписан каждый листок, и деревья, где сквозь дымку видны только их общие очертания.

И он рисовал самого себя.

Вот он на склоне лет, как он изобразил себя на знамени-том листе, ныне находящемся в Турине.

Во взоре его пронизывающая мощь, хотя сжатые губы и какое-то общее выражение лица выдают не то горечь, не то пресыщенность.

Леонардо да Винчи был живописцем, ваятелем и зодчим, певцом и музыкантом, стихотворцем-импровизатором, теоретиком искусства, театральным постановщиком и баснописцем, философом и математиком, инженером, механиком-изобретателем, предвестником воздухоплавания, гидротехником и фортификатором, физиком и астрономом, анатомом и оптиком, биологом, геологом, зоологом и ботаником. Но и этот перечень не исчерпывает его занятий.

Ныне классифицированные записки Леонардо одними своими заглавиями говорят о его интересах. Вот некоторые из них.

Том, посвященный архитектуре и военному делу. Ана-
томическая рукопись. Трактат о свете и тени. Трактат
о стереометрии. Трактат о полете птиц. Трактат о глазе.
Трактат о движении и измерении воды. Трактат, посвя-
щенный живописи.

Леонардо провел чуть ли не всю свою жизнь в обще-
нии с «сильными мира сего», в больших городах того вре-
мени, в самом водовороте событий, волновавших его со-
временников. И, однако, им была написана следующая
басня о камне:

«Довольно большой камень, с которого только что
стекла вода, лежал на возвышенном месте, как раз там,
где прелестная роща заканчивалась каменной доро-
гой. Он пребывал здесь среди трав, пестреющих раз-
личными цветами, и видел множество камней, которые
лежали внизу на дороге. Рассуждая с самим собой, он
решил броситься вниз. «Что мне тут делать в компа-
нии с этими травами? — сказал он себе. — Я хочу жить
одною жизнью с моими братьями». Скатившись вниз,
он очутился — в конце своего стремительного бега —
в желанном обществе. Вскоре, однако, камень оказался
обреченным на непрерывную тревогу, вызванную то ко-
лесами экипажа, то лошадиными подковами, то просто
пешеходами. По нему катились, его топтали. Иногда он
взлетал кверху, в другой раз покрывался грязью или по-
метом какого-нибудь животного...

Так бывает с людьми, которые отказываются жить в уеди-
нении и созерцании и приходят в города, чтобы жить с тол-
пой, подверженной бесчисленным бедствиям».

* * *

Подлинной славы, всеобщего признания Леонардо до-
бился, закончив глиняную модель конной статуи Франче-
ско Сфорца, т.е. когда ему было уже сорок лет. Но и после
этого заказы не посыпались на него, и ему приходилось
по-прежнему настойчиво домогаться применения своего
искусства и знаний.

Так, уже в наши дни был обнаружен в Стамбуле листок с турецким переводом письма Леонардо к султану. В нем Леонардо излагал проект моста, который мог бы соединить Стамбул и Галату. Предложение не нашло отклика, и первый такой мост был построен лишь в XIX в.

Леонардо получил заказ на картину от папы Льва X, покровителя искусств. По словам того же Вазари, «Леонардо принялся тотчас же растирать масла и травы для лака». Услышав об этом, папа разочаровался в Леонардо и перестал им интересоваться, выразив свое мнение о нем такими словами: «Увы, ничего не сделает тот, кто начинает думать о конце работы, еще не начав ее».

Главным соперником Леонардо был Микеланджело, и победа в их соревновании оказалась за последним. При этом Микеланджело старался уколоть Леонардо, дать ему как можно больнее почувствовать, что он, Микеланджело, превосходит его в реальных, общепризнанных достижениях.

В анонимной биографии Леонардо, написанной современником, рассказывается о таком эпизоде. Однажды — это было во Флоренции — граждане, сидевшие возле церкви, попросили проходившего Леонардо объяснить им какое-то место из Данте. Как раз в это время там проходил и Микеланджело, и Леонардо сказал, что за объяснением следует обратиться к нему. Это показалось сумрачному Микеланджело насмешкой, и он гневно ответил:

— Объясни-ка лучше ты, который представил проект бронзового коня, но не смог вылить его и, к стыду своему, оставил недоделанным. И эти тупоголовые миланцы могли поверить тебе!

* * *

Леонардо да Винчи служил разным государям.

Так, Лодовико Моро он порадовал представлением под названием «Рай», где по огромному кругу, изображавшему небо, вращались с пением стихов божества планет.

Сохранился небольшой набросок Леонардо некоего сооружения с надписью «Павильон в саду герцогини», при-

чем отдельно нарисованы краны для холодной и горячей воды с указанием пропорции той и другой для получения приятной температуры.

А для французского короля, в гербе которого лилии, он изготовил льва с хитрым механизмом. Лев двигался, шел навстречу королю, вдруг грудь его раскрывалась, и из нее к ногам короля сыпались лилии.

Пришлось Леонардо служить и Цезарю Борджиа, хитроумному политику, но тирану, убийце, вместе с отцом своим папой Александром VI много пролившему крови в надежде добиться власти над всей Италией. Цезарь приказал оказывать всяческое содействие своему «славнейшему и приятнейшему приближенному, архитектору и генеральному инженеру Леонардо да Винчи». Леонардо сооружал для него укрепления, прорывал каналы, украшал его дворцы. Он был в свите Цезаря, когда тот проник в Сингалию под предлогом примирения с находившимися там соперниками. Цезарь обласкал их, сохраняя все время на лице самое приятное выражение, а затем всех их умертвил, поразив современников как свирепостью, так и ловкостью выполнения своего коварного замысла. Сохранились записи Леонардо о тех днях, когда он служил этому страшному человеку. Цезарь Борджиа собирается идти из Пьомбино на Флоренцию, родину художника. Но во время этого похода Леонардо размышляет о том... как надо изображать потоп: «Волны моря, которые ударяют о скаты гор, с ними граничащие, будут пенистыми, быстро разбиваясь о поверхность этих холмов. А отступая, они встречаются со второй волной и после великого грохота возвращаются, широко разливаясь, к тому морю, откуда вышли...»

Сохранился его небольшой рисунок волн с надписью: «Сделано у моря в Пьомбино».

Цезарь Борджиа обманом и кровью завладевает непокорными ему городами. А Леонардо записывает, как обычно обращаясь к самому себе во втором лице: «Можно создать гармоническую музыку из различных каскадов, как ты видел это у источника в Римини». Где бы он ни был, среди

кого бы он ни жил, ничто не могло растоптать его или загрязнить. И всюду уделом его было холодное и великолепное одиночество, «одиночество вершины».

Последним покровителем Леонардо был французский король Франциск I. По его приглашению уже стареющий Леонардо навсегда переехал во Францию, взяв с собой своего любимого ученика, юного красавца Франческо Мельци. Он повез во Францию несколько картин и все свои рукописи.

В то время в литературе, в искусстве и даже в моде в Европе главенствовала Италия. В этих областях Леонардо стал при французском дворе подлинным законодателем, вызывая всеобщее почтительное восхищение. По свидетельству Бенвенуто Челлини, Франциск I заявлял, что «никогда не поверит, чтобы нашелся на свете другой человек, который не только знал бы столько же, сколько Леонардо, в скульптуре, живописи и архитектуре, но и был бы, как он, величайшим философом».

К шестидесяти пяти годам силы Леонардо начали сдавать. Он с трудом двигал правой рукой. Однако продолжал работать, устраивая для двора пышные празднества, и проектировал соединение Луары и Соны большим каналом.

«Принимая во внимание уверенность в смерти, но неуверенность в часе оной», Леонардо составил 23 апреля 1518 г. завещание, точно распорядившись обо всех деталях своих похорон. Умер он в замке Клу, близ Амбуаза, 2 мая 1519 г. шестидесяти семи лет.

Все его рукописи достались по завещанию Мельци. Тот мало понимал в науках и не привел их в порядок. Рукописи перешли затем к его наследникам и были разрознены. Как уже сказано, научное их изучение началось более трех столетий спустя после смерти Леонардо. Многое из того, что они заключали, не могло быть понято современниками, и потому мы имеем более ясное, чем они, представление о всеобъемлющем гении этого человека.

Мечта о совершенном человеке

Урбинский двор был одним из тех маленьких феодальных дворов тогдашней Италии, которые, в промежутках между кровавыми распрями, соперничали друг с другом в изысканности манер, утонченных развлечениях и прославлении новых, гуманистических идеалов.

В 1507 г., в царствование герцога Гвидобальдо, в горную твердыню Урбино, входившую в Папскую область, съехались историк, философ и латинист Бембо, автор диалогов о любви, под старость принявший сан кардинала; Бибиена, политик, писатель и тоже будущий кардинал; граф Бальдассаре Кастильоне, который был последовательно послом, военачальником и епископом и поочередно служил маркизу Мантуанскому, герцогу Урбинскому и папе. О нем скажем подробнее. По отзыву гуманиста кардинала Садо-лето, он не только обращал на себя внимание «достоинством своих манер, но в особенности возвышенностью ума, качествами сердца и познаниями, присущими действительно высшему человеку, изучившему все отрасли науки». Среди итальянских гуманистов начала XVI в. Ка-стильоне занимал выдающееся положение. Узнав о его смерти, император Карл V сказал: «Верьте мне, умер один из самых совершенных в мире кавалеров». День при урбинском дворе проходил во всевозможных турнирах и состязани-

ях, а по вечерам все собирались у герцогини, чтобы читать стансы и сонеты, представлять комедии, разыгрывать шарды, танцевать, петь и т.д. Рассуждали о преимуществах языков, латинского и народного, т. е. итальянского, о философии, поэзии, искусстве.

В один из вечеров было предложено в виде развлечения постараться определить, каковым должен быть совершенный придворный, подразумевая под этим такого подлинно универсального человека, который являлся бы увенчанием тогдашнего образованного общества. В течение четырех вечеров кавалеры и дамы урбинского двора рассуждали на эту тему. В последний вечер засиделись особенно долго, ночь прошла незаметно, и неожиданно для всех начало светать.

«Тогда, — пишет Бальдассаре Кастильоне, посвятивший этим вечерам знаменитую книгу, — открыли окна дворца с той стороны, которая обращена к верхушке горы Катарри, и увидели, что уже на востоке рождалось прекрасное сияние цвета роз. Все звезды исчезли, кроме одной лишь посланницы — Венеры, которая держится на границе дня и ночи. От нее как будто бы неся легкий и благодатный ветер, наполняющий небо своей свежестью, который среди шепчущихся лесов, покрывающих окрестные вершины, начинал пробуждать нежные и звонкие птичьи голоса».

Это поэтическое дуновение, это любование видимым миром пронизывает всю книгу Кастильоне. Как же запечатлеть этот мир, как возвеличить его в искусстве наиболее полно и ярко? Автор высоко ставит скульптуру, но предпочтение все же отдает живописи. Ибо, пишет он, «скульптура не может изобразить красоту глаз черных и голубых и великолепие их влюбленных лучей, она не в силах передать ни цвет волос, ни блеск оружия, ни темную ночь, ни бурю на море, ни молнию, ни грозу, ни пожар города, ни розовое рождение зари, испещренное золотыми и пурпурными лучами». Весь видимый мир — как бы огромная картина, и лишь человек, лишенный разума, может не любить живописи!

Но книга Кастильоне не об искусстве, а о человеке, о совершенном придворном. Именно такой образ создавался на этих урбинских вечерах, вошедших благодаря его книге в историю мировой культуры. Об этой книге написано много. Прославленный итальянский поэт Торквато Тассо высказывал убеждение, что, пока благовоспитанность не исчезнет среди порядочных людей, имя Кастильоне будет любимо и почитаемо. Однако «Придворный» («Cortegiano») — так называется книга Кастильоне — имеет и другое, куда большее значение. Ее герой является нам неким олицетворением великой эпохи: ведь Кастильоне хочет создать идеальный образ человека Возрождения.

Этому человеку надлежит как в пешем, так и в конном строю в совершенстве владеть оружием, быть превосходным наездником, вольтижировать, метать копья и дротики, отличиться на турнирах. Кастильоне рекомендует ему охоту (так как это занятие напоминает войну), плавание, бег и всевозможные телесные упражнения. Но, кроме того, его придворный должен уметь петь и танцевать, понимать музыку и сам играть на разных инструментах, обладать познаниями в живописи и рисовании и разбираться в художественных произведениях. От него требуется самое широкое образование, знание латыни и греческого. Он должен быть мастером в философии и делах государственных, мудрым советником правителя — в этом его конечное назначение.

Этот идеал, квинтэссенция целой культуры, показывает нам, что в те времена физическое совершенство должно было сочетаться с духовным.

Каков же этот замечательный человек? Он красив и обладает той грацией, которая сразу же делает его обаятельным. Эта грация, эта благородная красота важнее знатности. Она должна проявляться естественно, без всякого усилия, во всяком слове, во всяком действии, как, например, у двадцатитрехлетнего кардинала д'Эсте, фигура, речь и манеры которого были настолько исполнены

грации, что даже между старыми прелатами он выделялся своим «строгим достоинством». В разговоре с людьми всех рангов, в играх, в смехе и шутках он проявлял чарующую мягкость, так что каждый, кто хоть раз говорил с ним, оставался к нему навеки привязанным.

В совершенном придворном нет никаких крайностей, ибо они «всегда порочны и противны той чистой и любезной простоте, что столь приятна уму человеческому». И даже превосходство — не во всем положительное свойство: так, по мнению Кастильоне, незачем стремиться достичь его в шахматах, потому что, как ни остроумна эта игра, сколько ни затрачивай сил, ничему, кроме игры, не научишься!

«Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел...» Мысль Кастильоне перекликается с этим пушкинским стихом. Ибо совершенный придворный знает еще одну истину: подлинная грация, подлинная красота возможна лишь при гармонии. Так, молодым надлежит быть решительными и смелыми, их жизнь в действии. Старцам же подобают спокойствие, осанистость и «умеренная веселость». Музыка, танцы, игры, любовные развлечения — не их удел. Так же категоричен Кастильоне и по отношению к женщине: пусть она не играет на барабанах, флейте или трубе, «ибо их резкость убивает нежную прелесть, украшающую все, что делает женщина».

Пусть же придворный заимствует лучшее во всем, как пчела, которая летает от цветка к цветку и собирает с каждого самое сладкое.

Однако все качества придворного растворились бы, потеряв свою ценность, если бы он не создал из них единого целого, а каждое в отдельности не сумел выставить в наиболее выгодном свете.

Пусть же он научится их гармоническому сочетанию, помня, что, скрашивая одно, он может выявить другое более ярко, подобно доброму живописцу, который тенью выявляет цвет, а светом подчеркивает тень. Но пусть никогда не стремится он преуспеть в том, для чего у него нет надлежащих способностей.

Достаточно, пишет Кастильоне, чтобы придворный был человеком добра и цельным, так как в этом заключены все добродетели. Лишь тот настоящий философ, кто желает быть добрым. Надо уметь отличать добро от зла и надо властвовать над своими страстями, не обуздывая, однако, их полностью.

«...Красота, — пишет Кастильоне, — как бы круг, середина которого добро, а так как не может быть круга без середины, то и не может быть красоты без добра... И если вы хорошо всмотритесь во все, что вас окружает, то увидите, что то, что добро и полезно, обладает и красотой... Взгляните на огромную машину мира, сработанную и установленную для сохранения и процветания всех сотворенных вещей... Круглое небо, украшенное столькими звездами, а посередине земля... держащаяся собственным весом, солнце, которое, кружась, освещает все... луна, получающая от него свет... и остальные пять звезд, которые ровно следуют тому же пути. Эти тела имеют между собой такую зависимость, определенную столь необходимым порядком, что при малейшем в них изменении они не могли бы пребывать вместе и мир бы погиб, но они также обладают такой красотой, что человеческий ум не был бы в состоянии придумать ничего более прекрасного. Оставьте природу и перейдите к искусству... Колонны поддерживают верхние галереи и не менее радуют взор, чем необходимы зданию... Когда люди впервые начали строить, они возвысили центральную часть храма или дома не для того, чтобы здание стало более красиво, но чтобы воды могли стекать свободно со всех сторон; однако и к пользе немедленно присоединилась и красота... Можно сказать, что доброе и красивое в известном смысле одно и то же... Красота — подлинный трофей победы души».

Совершенный придворный, т.е. совершенный человек, каким он представлялся Кастильоне, конечно, не олицетворяет собой всего итальянского Возрождения. Жестокие властолюбцы вроде Цезаря Борджиа также типичны для

этой эпохи. С другой стороны, титаническая мощь и метеоровские дерзания Микеланджело, гордая вера человека в то, что небо не слишком высоко, равно как и лукавая ирония и вещая мудрость Леонардо, выходят за его строго очерченные рамки. Идеал Кастильоне может показаться чересчур ограниченным. Это ограниченность патрицианская. Тем не менее идея о совершенном человеке, всесторонне развитой личности, сформировалась именно в эпоху Возрождения. Она характерна для латинского духа чувством меры, ясностью образа, поклонением разуму; для Италии, в частности, — грацией, благородной красотой, для эпохи Возрождения — отсутствием мистицизма, человечностью.

Ведь все итальянское искусство XV–XVI вв. в самой своей сущности проникнуто гармонией, грацией, чувством меры; разум, логика главенствуют в нем над чувством, смиряют самые, казалось бы, безудержные порывы. И есть один художник, при этом из самых великих во всей мировой истории, который в идеале совершенного придворного нашел точку опоры для своих самых высоких устремлений.

Этот художник — Рафаэль. До самой смерти он был дружен с автором «Придворного». Художник и писатель, по-видимому, имели друг на друга большое влияние, были друг другу необходимы. Расцветающий гений Рафаэля брал у Кастильоне все, чего ему недоставало в образовании, в обосновании своих идеалов. Кастильоне же находил в творениях Рафаэля подтверждение ценности своих мыслей и построений.

Среди величайших творений портретной живописи — знаменитый портрет Кастильоне кисти Рафаэля.

«Я исполнил ряд рисунков на заданные вами сюжеты, — писал Рафаэль своему наставнику Кастильоне. — Они понравились всем, если только все не льстецы, но меня они не удовлетворяют, так как я боюсь, что они не удовлетворят вас».

Насколько же Кастильоне любил Рафаэля, видно из его письма к матери по поводу смерти художника: «Я в добром здравии, но мне кажется, что я не в Риме, так как не на-

хожу здесь моего бедного Рафаэля. Да воспримет Бог его благословенную душу!»

Рафаэль! Он умер в полном расцвете сил, в зените славы — тридцати семи лет.

В образе «смертного бога»

Рафаэль Санти рано достиг высших почестей. Римский папа хотел увенчать его небывалой для живописца наградой, и лишь преждевременная смерть помешала Рафаэлю стать кардиналом.

Первую по времени характеристику Рафаэля мы находим в письме сестры герцога Урбинского, которая называет художника — ему тогда был двадцать один год (1504) — «скромным и милым юношей». Описание же его личности, по Вазари, следует привести почти полностью.

«Чтобы дать себе отчет, — пишет Вазари, — насколько небо может проявить себя расточительным и благосклонным, возлагая на одну лишь голову то бесконечное богатство своих сокровищ и красот, которое оно обыкновенно распределяет в течение долгого времени между несколькими личностями, надо взглянуть на столь же превосходного, как и прекрасного, Рафаэля Урбинского. Он был от природы одарен той скромностью и той ласковостью, что можно иногда наблюдать у людей, которые более других умеют присоединять к естественному благорасположению прекраснейшее украшение чарующей любезности, проявляющей себя во всем и при всех обстоятельствах одинаково милой и приятной. Природа сделала миру этот дар, когда, будучи побеждена искусством Микеланджело Буонарроти, она захотела быть побежденной одновременно искусством и любезностью Рафаэля». В Рафаэле, свидетельствует Вазари, блистали «самые редкие душевные качества, с которыми соединялось столько грации, трудолюбия, красоты, скромности и доброй нравственности, что их было бы достаточно, чтобы извинить все пороки, как постыдны они ни были бы. Таким образом, можно

утверждать, что те, кто так счастливо одарен, как Рафаэль Урбинский, не люди, но смертные боги, если только так позволено выразиться... В течение всей своей жизни он не переставал являть наилучший пример того, как нам следует обращаться как с равными, так и с выше и ниже нас стоящими людьми. Среди всех его редких качеств одно меня удивляет: небо одарило его способностью иначе себя вести, нежели это принято среди нашей братии художников; между всеми художниками, работавшими под руководством Рафаэля... царило такое согласие, что каждый злой помысел исчезал при одном его виде, и такое согласие существовало только при нем. Это происходило от того, что все они чувствовали превосходство его ласкового характера и таланта, но главным образом благодаря его прекрасной натуре, всегда столь внимательной и столь бесконечно щедрой на милости, что люди и животные чувствовали к нему привязанность... Он постоянно имел множество учеников, которым он помогал и которыми он руководил с чисто отеческой любовью. Поэтому, отправляясь ко двору, он и был всегда окружен полсотней художников, все людей добрых и смелых, составлявших ему свиту, чтобы воздать ему честь. В сущности, он прожил не как художник, а как князь».

А вот что писал Челио Калканьи, первый секретарь папы Льва X, математику Якову Циглеру про «богатейшего и папой чрезвычайно почитаемого Рафаэля Урбинского»: «Это молодой человек исключительной доброты и замечательного ума. Он отличается большими добродетелями. Он и является, может быть, первым среди всех живописцев в области как теории, так и практики, а кроме того, и архитектором столь большого дарования, что придумывает и приводит в исполнение вещи, представлявшие людям самого высокого ума неосуществимыми... Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежней величине; срывая самые высокие наслоения, доходя до самых глубоких фундаментов, восстанавливая все согласно описаниям древних авторов, он вызвал такое восхище-

ние папы Льва и всех римлян, что чуть ли не все смотрят на него как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть Вечному городу его былое величие. Наряду с этим он настолько чужд горделивости, что дружески обходится с каждым, не избегает ничьих суждений и замечаний. Никто, как он, не находит удовольствия в обсуждении другими своих планов, так как благодаря этому он может поучиться и сам поучить других, в чем он и видит цель жизни».

А через несколько дней после смерти Рафаэля некий венецианец сообщил к себе на родину следующее: «В ночь со святой пятницы на субботу, в три часа, скончался благородный и прекрасный живописец Рафаэль Урбинский. Его смерть вызвала всеобщую скорбь... Сам папа ощутил огромное горе, он по крайней мере шесть раз посылал справляться о нем во время его болезни, длившейся пятнадцать дней. Вы можете себе представить, что делали другие. И так как именно в этот день возникло опасение, что папский дворец может обрушиться... нашлось немало людей, утверждавших, что причиной этого явилась не тяжесть верхних лоджий, но что это было чудо, долженствующее оповестить о кончине того, кто так много поработал над украшением дворца».

Конечно, нельзя приписать одной гениальности Рафаэля подобное отношение современников. По-видимому, характер творчества Рафаэля и в то же время сама его личность соединяли в себе все, что считалось тогда совершенством. Поэтому он и был всем близким и понятным и казался воплощением всех человеческих достоинств.

Прекраснейшие творения земли...

Рафаэль был учеником Перуджино и в юности как художник был похож на своего учителя. Однако даже в самых ранних его произведениях заметен иной почерк художника.

В Национальной галерее Лондона висит его очаровательная картина «Сон рыцаря», написанная в 1500 г., т.е.

когда Рафаэлю было всего семнадцать лет. Рыцарь — мечтательный юноша — изображен на фоне прекрасного пейзажа. Он исполнен грации, может быть, еще недостаточно мужественной, но уже сочетающейся с каким-то внутренним равновесием, душевным спокойствием.

Это внутреннее равновесие озаряет написанную годом или двумя позже знаменитую эрмитажную «Мадонну Конестабиле» (так названную по имени ее прежнего владельца). Нет образа более лирического, как и более крепкого по своей внутренней структуре. Какая гармония во взгляде мадонны, наклоне ее головы и в каждом деревце пейзажа, во всех деталях и композиции в целом!

К флорентийскому периоду творчества Рафаэля относится его автопортрет, написанный в 1506 г. (Флоренция, Галерея) в двадцать три года. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист (во Флоренции Рафаэль уже приобщился к живописным открытиям Леонардо). Взгляд задумчив и мечтателен. Рафаэль как бы смотрит на мир и проникается его гармонией. Но художник еще робок, юн, ласковая кротость разлита по его лицу. Однако сквозь его неуверенность и томление уже чувствуется нарождающееся душевное равновесие. Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, овальный подбородок выдают решимость и властность.

И, глядя на его автопортрет, как не согласиться с итальянским писателем Дольче, его младшим современником, который говорит, что Рафаэль любил красоту и нежность форм, потому что сам был изящен и любезен, представляясь всем столь же привлекательным, как и изображенные им фигуры.

Примерно в те же годы им написаны «Мадонна в зелени» (Вена, Художественно-исторический музей), «Мадонна со щегленком» (Флоренция, Галерея Уффици), «Прекрасная садовница» (Париж, Лувр), отмеченные новыми, более сложными композиционными исканиями и высоким мастерством, идущим от четкой живописной традиции флорентийской школы.

За Флоренцией — Рим. В Риме, как мы увидим, искусство Рафаэля достигло расцвета. Проследим же эволюцию его творчества на двух картинах, написанных на один и тот же сюжет: они изображают архангела Михаила, поражающего дракона (обе — в Лувре). Первая написана в юные годы, вторая — уже в конце его короткой жизни.

В композиции первой картины еще много от предыдущего века. В движениях архангела еще не чувствуется полного раскрепощения, изображение чертей на втором плане навеяно Средневековьем.

Правая рука архангела с мечом высоко поднята вверх, на фоне неба она образует резкую диагональ. Левая прикрыта щитом, голова слегка наклонена в сторону повергнутого чудовища. Левая нога, попирающая дракона, образует одну линию с правой рукой. Эта линия — ось всей фигуры. Правая нога, откиннутая назад, своим направлением уравнивает уходящую ввысь диагональ меча. Параллельные линии щита и правой ноги, оптически сливаясь в одну, перекрещивают основную линию. Движение туловища передает порыв и стремительность. Но искусство Рафаэля, даже в годы его юности, всегда подчинено разуму, чувству меры. Левая нога, твердо упершаяся в шею чудовища, и опущенные глаза архангела сразу останавливают, казалось бы, безудержный порыв всей фигуры. Огромные крылья оттягивают назад подавшееся вперед туловище. Весь образ архангела внутренне спокоен и прекрасен.

Конечно, прямолинейность движений и некоторая робость трактовки не утверждают еще в этой картине, сияющей нежными и яркими, влажными умбрийскими тонами, того как бы навек установившегося равновесия, которое является высшим достижением искусства Рафаэля. Этот образ архангела Михаила лишь его предвестник.

Но вот другой архангел Михаил. Только композиция, безусловно, выполнена самим Рафаэлем. Слишком тусклые краски принадлежат, вероятно, ученику. Здесь в сюжете, требующем наибольшего динамизма, Рафаэль выразил

как бы наивысшую уравновешенность. Он не обессилил порыва — композиция была бы скучной и академичной, — но ввел его в строгие рамки гармонии. Архангел, прекрасный, богоподобный юноша, с лицом, исполненным грации и торжества, и вьющимися по ветру кудрями, направляет копье в спину повергнутого дракона. Вся композиция отмечена такой внутренней закономерностью, что, думается, малейшее в ней изменение всю бы ее погубило. Слова Кастильоне о мироздании, о необходимости установленного в нем соотношения частей приложимы к этой картине в их точном смысле. С другой стороны, как нельзя лучше понимаешь здесь, что именно подразумевал Кастильоне, ссылаясь на всадника, который не мешает коню скакать, но разрешает ему это лишь по своему усмотрению.

В этом образе архангела Михаила порыв, доведенный, казалось бы, до своего кульминационного пункта, на самом деле опять-таки остановлен как раз на должной границе.

* * *

Образ совершенного человека обрел в искусстве Рафаэля вполне конкретное выражение. Это Аристотель в знаменитой ватиканской фреске Рафаэля «Афинская школа» (1509–1511).

Аристотель и Платон стоят рядом на верхней ступени лестницы. Три свода, следующие один за другим, обрамляют их.

Внимание зрителя сразу же сосредоточивается на их фигурах. Они — центр композиции.левой рукой Аристотель держит свою «Этику», движением правой он как бы успокаивает вдохновенный пафос Платона. Благородство движений, мягкие изгибы плеч, рук и складок одежды, темные и светлые чередующиеся тона придают ей плавную размеренность, грацию и гармонию, которые присущи совершенному придворному. Мягкость контура и раскрепощенность движений не умаляют величественности Аристотеля. Они подчеркивают еще более могучую вертикаль фигуры Платона и в то же время придают образу Аристотеля больше человечности и необыкновенную живописность.

Платон озарен вдохновением. Он похож на библейского пророка. Перстом указывая на небо, он вещает о мире идей.

Аристотель — прекраснейшее творение земли. Его лицо, повернутое в сторону Платона на фоне плывущих облаков, светится разумом и добротой. Спокойствие, умеренность, подлинная сила, повелевающая человеческими страстями, запечатлены в его образе.

Идеальный тип человека, рожденный вдохновением Бальдассаре Кастильоне и гением Рафаэля, нашел в нем свое наиболее цельное воплощение.

Взглянем на луврский портрет самого автора «Придворного» кисти Рафаэля. Кастильоне изображен в зрелом возрасте. Его лицо спокойно и приветливо, взгляд умный и одухотворенный. Одежда преимущественно темного цвета: таков был и вкус самого Кастильоне (из трех основных тонов — черного, серого и белого — Рафаэль создает здесь исключительно богатую красочную гамму). Понятие благородства в подлинном смысле этого слова как нельзя более применимо к его внешности, причем проявляется оно без малейшей подчеркнутости. Он весь — уравновешенность, строгая грация и внутреннее достоинство.

Радость и любовь освещают творчество Рафаэля, создают очарование его умбрийских и флорентийских мадонн. Но величие Рафаэля, устремление его гения не определяются его ранними работами. Именно в его мужественном искусстве римского периода — ключ к пониманию увековеченного им идеала.

Стансы Рафаэля

Мир прекрасен, наш, земной мир! Таков лозунг всего искусства Возрождения. Человек открыл и вкусил красоту видимого мира, и он любит ее как великолепнейшим зрелищем, созданным для радости глаз, для душевного восторга. Он сам часть этого мира, и потому он любит в нем и самим собой. Радость созерцания земной красоты — это радость живительная, добрая. Дело художни-

ка — выявлять все полнее, все ярче гармонию мира и этим побеждать хаос, утверждать некий высший порядок, основа которого — мера, внутренняя необходимость, рождающая красоту.

В средневековых храмах роспись, мозаика или витражи как бы сливаются с архитектурой, создают вместе с ней то целое, которое должно вызывать у молящегося торжественное настроение. В романских или готических храмах люди Средневековья подчас и не сознавали, что перед ними не только символы, условные образы, славящие идеалы их веры, но и произведения искусства. Роспись храма не представлялась им самостоятельным творением, на нее хорошо было смотреть под пение церковного хора, которое, как и сами своды храма с его высокими арками, уносило их воображение в мир мечтаний, утешительных надежд или суеверных страхов. И потому они не искали в этой росписи иллюзии реальности.

Живопись Возрождения обращена к зрителю. Как чудесные видения, проходят перед его взором картины, в которых изображен мир, где царит гармония. Люди, пейзажи и предметы на них такие же, какие он видит вокруг себя, но они ярче, выразительнее. Иллюзия реальности полная, однако реальность преобразена вдохновением художника. И зритель любит ее, одинаково восхищаясь прелестной детской головкой и суровой старческой головой, вовсе, быть может, непривлекательной в жизни. На стенах дворцов и соборов фрески часто пишутся на высоте человеческого глаза, а в композиции какая-нибудь фигура прямо «глядит» на зрителя, чтобы через нее он мог «общаться» со всеми другими.

...Рафаэль — это завершение. Все его искусство предельно гармонично, и разум, самый высокий, соединяется в нем с человеколюбием и душевной чистотой. Его искусство, радостное и счастливое, выражает некую нравственную удовлетворенность, приятие жизни во всей ее полноте и даже обреченности. В отличие от Леонардо Рафаэль не томит нас своими тайнами, не сокрушает своим всеви-

дением, а ласково приглашает насладиться земной красотой вместе с ним. За свою недолгую жизнь он успел выразить в живописи, вероятно, все, что мог, т.е. полное царство гармонии, красоты и добра.

...Папа Юлий II был личностью колоритной и незаурядной, а роль его в истории тогдашней Европы — значительной. В сущности, он продолжил дело мрачной памяти папы Александра VI, хотя и был его всегдашним врагом — в попытках папы объединить Италию под властью римской курии. Этот первосвященник был нрава крутого и решительного. Несмотря на сан и на годы, он садился на коня и сам руководил папской армией в сражениях. «Долой варваров!» — таков был его боевой клич, причем под «варварами» он подразумевал испанцев и французов, грабивших и унижавших Италию. И клич этот, отзвук Древнего Рима цезарей, воодушевлял итальянцев на борьбу, когда казалось, что папская власть может создать единое и независимое итальянское государство. Папа завоевал Болонью, Перуджу и другие города, ранее не подчинявшиеся его воле. Политика его была не только смелой, но и гибкой. В борьбе с Венецианской республикой он не погнушался вступить в союз с «варварами», т.е. с теми же испанцами и французами. Впрочем, как только Венеция была побеждена, он объединился с ней для борьбы против Франции.

Как и его предшественники, Юлий II ставил интересы Ватикана выше общенациональных интересов Италии. Недаром Макиавелли, итальянский политический мыслитель, историк, видел основное несчастье Италии в том, что церковь не обладала достаточной силой, чтобы объединить страну, но была достаточно сильной, чтобы помешать ее объединению не под своим главенством. И все же именно при папе Юлии II Рим стал крупнейшим политическим и культурным центром Италии.

Юлий II не был особенно тонким ценителем искусства, но он понимал, что искусство может возродить былую славу Вечного города и прославить его самого.

Знаменитейшие архитекторы работают для него в Риме. Он призывает к себе на службу Микеланджело и молодого Рафаэля, прослышав о том, что Флоренция признала в них великих художников. При нем же начинается строительство собора Св. Петра.

Мы знаем его лучше, чем многих других выдающихся первосвященников и правителей. Знаем его суровое и властное лицо, ясно видим этого старика с крутым лбом, плотно сжатыми губами и белой бородой. Ибо таким, восседающим в глубоком раздумье, запечатлел его Рафаэль в портрете, про который было сказано, что это сама история папства в его типическом облике (Флоренция, Галерея Уффици).

В Риме расцвел полностью гений Рафаэля, в Риме, где в это время возникла мечта о создании могущественного государства и где развалины Колизея, триумфальные арки и статуи цезарей напоминали о величии древней империи. Исчезли юношеская робость и женственность, эпичность восторжествовала над лирикой, и родилось мужественное, беспримерное по своему совершенству искусство Рафаэля.

Методы, которые Кастильоне предлагал для достижения совершенства, определили творческий путь Рафаэля.

«Рафаэль создавал, — пишет Вазари, — что в анатомии он не может достичь превосходства над Микеланджело. Как человек большого рассудка, он понял, что живопись не заключается только в изображении нагого тела, что ее поле шире. Не будучи в состоянии сравняться с Микеланджело в этой области, Рафаэль постарался сравняться с ним, а может быть, и превзойти его в другой».

Рафаэль в отличие от Леонардо и Микеланджело не смущал современников дерзновенностью своих исканий: он стремился к высшему синтезу, к лучезарному завершению всего, что было достигнуто до него, и этот синтез был им найден и воплощен.

Папа Юлий II поручил Рафаэлю роспись своих личных покоев, или станц, в Ватикане. В Риме, где собрано столь-

но великих памятников искусства, эти фрески производят одно из самых сильных и неотразимых впечатлений. Как только вы входите в Станцу делла Сеньятура, вы испытываете чувство совершенно особое: радостное освобождение от всего мелкого и суетного вместе с приобщением к чему-то очень большому и светлому.

Собрание мудрецов классической древности («Афинская школа») соседствует с собранием отцов христианской церкви («Диспута»). Это соседство как бы являет торжество гуманизма в лоне Ватикана. Прошлое сливается с настоящим, философы античного мира беседуют перед сводами дворца в стиле Высокого Возрождения, и среди них, с краю, Рафаэль изобразил самого себя, а среди отцов церкви — художников и поэтов Италии Данте, фра Беато Анджелико, Браманте. Поэты классической древности общаются с поэтами Возрождения («Парнас»). Светскому и церковному законодательству воздается хвала («Юриспруденция»). В следующей станце изображается чудесное событие, относящееся к далекому прошлому, но папа, при этом присутствующий, — это сам Юлий II («Месса в Больсене»). И снова Юлий II является зрителю как олицетворение победы над иноземцами, дерзнувшими посягнуть на сокровища и на власть римской церкви («Изгнание Элиодора»). А в другой фреске — «Изведение апостола Петра из темницы» — торжество света над мраком могло быть воспринято как надежда на освобождение от «варваров». Недаром о фресках Рафаэля было сказано, что они представляют собой подлинную эпопею Италии. Каждая фреска безупречно гармонирует с архитектурой и в то же время является совершенно самостоятельным произведением. Переходя от одной к другой, зритель как бы присутствует на величественном представлении.

Если бы мы даже не знали истории, никогда не слышали о папстве и о классической древности, о Парнасе и об апостоле Петре, эти фрески так же потрясли бы нас. Ибо содержание их — это величие человека, его духовная и физическая красота, полет его мысли, это мудрость и благородство, которые выявляются в чудесных образах,

в расположении фигур, в силе, значительности, закономерности каждого жеста, каждого поворота головы, в гениальных сопоставлениях, в композиции, то возвышающейся до самых грандиозных достижений архитектуры, то плавно развертывающейся, как роскошная панорама, в некоей абсолютной непринужденности.

Это завершение того, что первым дал миру Леонардо да Винчи в «Тайной вечере». То, что у Леонардо было открытием, у Рафаэля — естественное бытие. И потому он как бы удесятеряет возможности искусства, которые Леонардо обеспечил своей миланской фреской.

Генрих Вельфлин дал замечательный анализ ватиканских фресок Рафаэля. Приведем выдержку из отрывка, посвященного «Изгнанию Элиодора»:

«Во второй книге Маккавейской¹ рассказывается, как сирийский полководец Элиодор отправился в Иерусалим для того, чтобы... ограбить храм, взять деньги вдов и сирот. С плачем бегали по улице женщины и дети, страшась за свое имущество. Бледный от страха, молился первосвященник у алтаря. Ни мольбы, ни просьбы не могли отклонить Элиодора от его намерения; он врывается в сокровищницу, опустошает сундуки, но вдруг появляется небесный всадник в золотом вооружении, опрокидывает на землю разбойника и топчет его копытами своего коня, в то время как двое юношей секут его розгами.

Таков текст.

Его последовательные моменты Рафаэль соединил в картине, но не по образцу старых мастеров, спокойно располагавших сцены одна над другой или рядом, а с соблюдением единства времени и места. Он изображает сцену не в сокровищнице, а выбирает момент, когда Элиодор с награбленным богатством готов покинуть храм; женщин и детей, согласно тексту, с плачем бегавших по улице, он вводит в храм и делает свидетелями божественного вмешательства; естественно, что и первосвященник, умоляющий Бога о помощи, получает подобающее место в картине.

Современников особенно поражал способ расположения сцен у Рафаэля. Главное действие обыкновенно сосредоточивалось посередине картины; здесь же в центре было большое пустое пространство, а основная сцена сдвинута совсем к краю.

Сцена наказания развивается здесь по новым драматическим законам. С точностью можно сказать, как изобразило бы подобное происшествие Кватроченто: Элиодор лежал бы в крови под лошадиными копытами, а с двух сторон были бы расположены нападающие на него бичующие юноши. Рафаэль создает момент ожидания. Преступник только что опрокинут, всадник поднимает лошадь на дыбы, чтобы поразить его копытом, и тогда только вбегают в храм юноши с розгами... Здесь движение юношей имеет еще особенную ценность, ибо стремительность своего бега они усиливают движением лошади, благодаря чему невольно создается впечатление молниеносности всего явления. Изумительно передана быстрота бега едва прикасающихся к земле ног юношей... Элиодор не лишен благородства. Его спутники в смятении, но сам он и в унижении сохраняет достоинство. Его лицо — образец выражения энергии во вкусе Чинквеченто. Голова болезненно приподнята, и это движение, выраженное немногими штрихами, превосходит все созданное в предыдущую эпоху.

Против группы всадников находятся женщины и дети, теснящие друг друга, с застывшими движениями, связанные общим контуром. Впечатление толпы создано простыми средствами. Сосчитайте фигуры, и вы удивитесь их малому числу, но все их движения развиты в чрезвычайно выразительных контрастах, смелых, красноречивых линиях: одни вопрошающе глядят, другие указывают, третьи испуганы и хотят скрыться.

В глубине два мальчика взобрались на колонну. Зачем они нужны? Такой мотив не есть случайное добавление. Эти мальчики необходимы композиции как противовес упавшему Элиодору. Чаша весов, опустившаяся на одной

стороне, приподнялась на другой. Низ картины получает значение только через это противоположение.

Взбирающиеся на колонну мальчики имеют и другое еще назначение. Они привлекают взор в глубину картины, к ее середине, где мы, наконец, находим молящегося первосвященника. Он стоит на коленях у алтаря, не зная, что молитва его уже услышана.

Таким образом, основная мысль — мольба в беспомощности — становится в центре».

И столь же непревзойденными образцами монументального повествования в изобразительном искусстве явились картоны Рафаэля на евангельские сюжеты для знаменитой серии ковров (самые известные: «Чудесный улов» и «Паси овцы мои»). Как пишет тот же Вельфлин, «эти картоны были сокровищницей, из которой художники черпали формы для выражения движений человеческой души. Удивление, испуг, страдание, величие и достоинство воплощены здесь с таким совершенством, что иных форм для них Запад не мог и представить себе».

«Мадонны чистый образец...»

Флорентийские мадонны Рафаэля — это прекрасные, милые, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, т.е. в период полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные в своей женственности, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца. «Мадонна в кресле» (Флоренция, Галерея Питти), «Мадонна с рыбой» (Мадрид, Музей Прадо), «Мадонна дель Фолиньо» (Рим, Ватиканская пинакотека) и другие всемирно известные мадонны (вписанные в круг или царящие в славе над прочими фигурами в больших алтарных композициях) знаменуют новые искания Рафаэля, его путь к совершенству в воплощении идеального образа Богоматери.

Общность типов некоторых рафаэлевских женских образов римского периода породила предположение, что ху-

дожнику служила моделью одна и та же женщина, его возлюбленная, прозванная «Фор-нарина», что значит булочница. Эта римлянка с ясными благородными чертами лица, удостоившаяся любви великого живописца, была дочерью пекаря*. Быть может, образ ее и вдохновлял Рафаэля, однако он, по-видимому, все же не был единственным. Ибо вот что мы читаем в письме Рафаэля к Кас-тильоне: «Я скажу вам, что, для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть».

Посмотрим же на эту идею, которая пришла на ум Рафаэлю, идею, которую он, очевидно, долго вынашивал, перед тем как воплотить ее в искусстве полностью.

«Сикстинская мадонна» (так названная по имени монастыря, для которого был написан этот алтарный образ) — самая знаменитая картина Рафаэля и, вероятно, самая знаменитая из всех вообще картин, когда-либо написанных. Недаром Поленов писал, что «Сикстинская мадонна» уже давно составляет для европейца «такой же культ, как для араба черный камень в Мекке».

Мария идет по облакам, неся своего ребенка. Слава ее ничем не подчеркнута. Ноги босы. Но как повелительницу встречает ее, преклонив колени, папа Сикст, облаченный в парчу; святая Варвара опускает глаза с благоговением, а два ангелочка устремляют вверх мечтательно-задумчивые взоры.

Она идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное затаив в своей душе; ветер колышет волосы ребенка, и глаза его глядят на нас, на мир с такой великой силой и с таким озарением, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего человеческого рода.

* В Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве имеется ее портрет, исполненный любимым учеником Рафаэля Джулио Романо.

Это не реальность, а зрелище. Недаром же сам художник раздвинул перед зрителями на картине тяжелый занавес. Зрелище, преображающее реальность, в величии вещей, мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас, то самое зрелище, которого жаждала и обрела наконец Италия Высокого Возрождения в мечте о лучшем мире.

И сколько прекрасных и верных слов сказано давно уже во всем мире, и, в частности, в России. Ибо, действительно, как на паломничество отправлялись в позапрошлом веке русские писатели и художники в Дрезден к «Сикстинской мадонне». Послушаем их суждения о деве, несущей младенца с недетским, удивительным взором, об искусстве Рафаэля и о том, что хотел он выразить в этих образах.

Жуковский: «Перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно... Занавесь раздвинулась, и тайна небес открылась глазам человека... В Богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается».

Брюллов: «Чем больше смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдуманна, переполнена выражения грации, соединена со строжайшим стилем...»

Белинский: «В ее взоре есть что-то строгое, сдержанное, нет благодати и милости, но нет гордости, презрения, а вместо всего этого какое-то не забывающее своего величия снисхождение».

Герцен: «Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын — Сын Божий, что она — Богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с материнским ясновидением, она как будто говорит: «Возьмите его, он не мой». Но в то же время прижимает его к себе так, что, если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль».

и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына».

Достоевский видел в «Сикстинской мадонне» высшую меру человеческого благородства, высочайшее проявление человеческого гения. Большая поясная ее репродукция висела в его комнате, в которой он и скончался.

Так немеркнущая красота подлинно великих произведений искусства воодушевляет и в последующие века лучшие таланты и умы...

Сикстинская мадонна — воплощение того идеала красоты и добра, который смутно воодушевлял народное сознание в век Рафаэля и который Рафаэль высказал до конца, раздвинув занавес, тот самый, что отделяет будничную жизнь от вдохновенной мечты, и показал этот идеал миру, всем нам и тем, кто придет после нас.

* * *

Юлий II умер в 1513 г. Последние семь лет своей жизни Рафаэль работал при Льве X из дома Медичи, сыне Лоренцо Великолепного. Новый папа был прямой противоположностью своему суровому и воинственному предшественнику, и мы лучше всего можем судить об этом по его знаменитому портрету кисти Рафаэля (Флоренция, Галерея Уффици). Льву X принадлежит следующее признание: «Будем наслаждаться папством, раз Бог дал его нам». И вот Рафаэль показал этого папу дородным и холемым эпикурейцем, сидящим с лупой в руке перед книгой, украшенной драгоценными миниатюрами. Лев X был большим любителем редких книг и красивых вещей, он покровительствовал художникам и сам занимался музыкой и изящной словесностью. Наибольший расцвет искусств и наук в Риме совпадает с его правлением. При нем Рафаэль начал работать над восстановлением древнего Рима. Помешала этому его преждевременная смерть. А семь лет спустя, в 1527 г., Рим был разграблен новыми варварами — немецкими и испанскими солдатами императора Карла V.

Вместе с Браманте...

Та величественная, торжественная архитектура, которую Рафаэль населил мудрецами древности, та грандиозная анфилада вглубь уходящих арочных пролетов, что составляет такую же неотъемлемую часть «Афинской школы», как и изображенные на фреске фигуры, — это, конечно, апофеоз архитектуры Высокого Возрождения, ее духа и наивысших устремлений.

Существует предположение, что эта могучая архитектурная фантазия была навеяна Рафаэлю проектом римского собора Св. Петра, над которым тогда работал великий Браманте, его старший друг и земляк, ибо он тоже был родом из Урбино. Как бы то ни было, духовная близость Браманте и Рафаэля не подлежит сомнению, и если Браманте следует признать гениальным зодчим Высокого Возрождения, то Рафаэль только потому отстает от него, что архитектура (им создано лишь несколько храмовых и дворцовых построек) не была его главным делом*.

Творчество Браманте утвердило на многие десятилетия общее направление зодчества Высокого Возрождения. Его роль в архитектуре была не меньшей, чем роль Брунеллески в предыдущем столетии.

Зодчество Чинквеченто «сдерживает радостную подвижность Раннего Возрождения и превращает ее в размеренный шаг», — пишет Вельфлин. Исчезает мелькающее разнообразие деталей, выбор немногих крупных фигур повышает покойную внушительность целого. Знаменитое римское палаццо Канцеллерия (где размещалась папская канцелярия), в завершении постройки которого участвовал Браманте, знаменует торжество стены над ордером, именно стройная громада стены создает величавую замкнутость огромного фасада. А в совсем маленьком купольном храме Темпьетто (воздвигнутом в Ри-

* Браманте был также замечательным живописцем, но, в отличие от Рафаэля, гений его выявился полнее всего в архитектуре.

ме в 1502 г.), с нишами внутри и снаружи, окруженном римско-дорической колоннадой, Браманте дал как бы образец предельной монументальности, не зависящей от размеров здания, так что этот храм был воспринят современниками как «манифест нового зодчества».

Как истинный гений, Браманте был самобытен. Однако искусство его питалось соками очень высокой культуры. Когда он работал в Милане, там находился Леонардо да Винчи, с которым он сотрудничал в составлении градостроительных планов, — чертежи Леонардо, несомненно, открыли ему многое, равно как он сам открыл многое Рафаэлю.

Семидесятилетний Браманте скончался (в 1514 г.) в разгар своей работы по реконструкции им Ватикана. Так что двор Сан-Дамазо со знаменитыми лоджиями был закончен уже Рафаэлем, который и руководил их росписью, выполненной его учениками.

Не представить себе более декоративного живописно-архитектурного ансамбля, в котором счастливо сочетались замыслы двух великих художников, чем эти лоджии. Лоджии Ватикана — это длинная галерея, равномерно пересеченная двенадцатью высокими арками. С каждым шагом, ни разу не повторяясь, перед вами открываются живописные картины, причудливые орнаменты: тут и небольшие религиозные картины, и изображение мифологических существ, растений, цветов. На двенадцати небольших плафонах — главнейшие эпизоды Библии (потому эту роспись называют «Библией Рафаэля»).

Рафаэль был не только непревзойденным мастером идеально построенной композиции: колорит его картин, яркий и одновременно прозрачный и легкий, чудесно сочетается с четким рисунком.

Росписи вьются, чередуются по пилястрам и оконным косякам. И всюду спокойный, но жизнерадостный ритм, идеально согласованный с зодчеством.

В этот рафаэлевский и брамантовский мир мы можем попасть и в Эрмитаже. Копии росписей лоджий специаль-

но для Эрмитажа были исполнены на холсте римскими художниками в конце XVIII в. Затем они были вмонтированы в стены, арки и потолки галереи, строитель которой, прославленный зодчий Кваренги, работавший в Петербурге, точно воспроизвел в натуральную величину архитектуру гениальных мастеров Возрождения.

Этот великий живописец оставил след и в скульптуре. Среди его учеников — ваятель Лоренцо Лоренцетти. По эскизам и под руководством своего великого учителя он выполнил несколько скульптур, из которых до нас дошла только одна — «Мертвый мальчик на дельфине». В ней воплощены в мраморе рафаэлевский идеал красоты, его ритм и гармония: нет ужаса смерти, кажется, будто ребенок мирно заснул. Это единственное свидетельство вклада Рафаэля в искусство ваяния хранится в Эрмитаже.

С творчеством какого другого гения перекликается его солнечное искусство? Баратынский писал о «Евгении Онегине»: «Какая прелесть! Какой слог, блестящий, точный и свободный! Это рисовка Рафаэля, живая непринужденная кисть живописца из живописцев».

Белинскому «Сикстинская мадонна» навеяла такие строки: «Я невольно вспомнил Пушкина — это же благородство, та же грация выражения при тех же верности и строгости очертания: недаром Пушкин любил Рафаэля, он родня ему по натуре...»

Одиночество и размышление

«Микеланджело посвятил себя смолоду не только скульптуре и живописи, но и тем областям, которые либо причастны этим искусствам, либо с ними связаны; и делал он это с таким рвением, что одно время чуть ли не вовсе отошел от всякого общения с людьми... Поэтому иные считали его гордецом, а иные чудаком и сумасбродом, между тем как он не обладал ни тем, ни другим пороком. Но (как это случается со многими выдающимися людьми) любовь к мастерству и постоянное упражнение в нем заставляли его искать одиночества, а наслаждался и удовлетворялся этим мастерством он настолько, что компании не только его не радовали, но доставляли ему неудовольствие, нарушая ход его размышлений».

Это — свидетельство ученика Микеланджело Асканио Кондиви. Оно совпадает с тем, что пишет Вазари, который также был его учеником: «Никому не должно показаться новостью, что Микеланджело любил уединение: он обожал искусство, которое обязывает человека к одиночеству и размышлению... и не правы те, кто видел в этом чудачество или странность...»

Однако оба автора, восторженнейшие почитатели художественного гения Микеланджело, тут же считают нужным добавить, что все же кое с кем он поддерживал дружеские

отношения, и называют даже имена тех (их не так много), кто удостоился его благорасположения. Вообще, оба биографа Микеланджело, близко знавшие его, нередко сообщают сведения о его нраве и привычках, которые сами же затем стараются как-то смягчить или оправдать.

«Хотя был он богат, — пишет Вазари, — но жил в бедности, друзей своих почти никогда не угощал, не любил получать подарки, думая, что если кто что-нибудь ему подарит, то он навсегда останется этому человеку обязанным».

Как все это отлично от того, что мы знаем о Леонардо или Рафаэле! Но послушаем дальше Вазари: «Некоторые обвиняют его в скупости. Они ошибаются... Находясь при нем, я знаю, сколько он сделал рисунков, сколько раз давал советы относительно картин и зданий, не требуя никакой платы... Можно ли назвать скупцом того, кто, как он, приходил на помощь беднякам и, не разглагольствуя об этом, давал приданое девушкам, обогащал помощников своих по работе и служителей, например, сделал богатейшим человеком слугу своего Урбино. Однажды на вопрос Микеланджело: «Что будешь делать, если я умру?» — Урбино ответил: «Пойду служить еще кому-нибудь». — «Бедненький, — сказал ему тогда Микеланджело, — я помогу твоей нужде», — и сразу подарил ему две тысячи скуди, что в пору цезарям или великим папам».

Мы знаем, что к концу жизни Микеланджело был богатейшим человеком.

В том, что он нередко проявлял щедрость, по-видимому, не приходится сомневаться. Мы знаем также, что он много помогал отцу и братьям. Но себе он отказывал во всем и в своем одиночестве вел образ жизни самый непритязательный, совершенно не заботясь о комфорте. Часто спал одетый, «потому что, измучившись от работы, не хотел снимать, а потом опять надевать платье». Бывало, неделями не разувался, и, когда с его опухших ног стаскивали наконец сапоги, вместе с ними слезала кожа.

Как можно судить по его портретам, наружность Микеланджело не была гармоничной.

Некто по имени Ториджано ди Ториджани, человек грубый и надменный, кулаком «почти что отбил у него носовой хрящ», — пишет Кондиви.

Микеланджело получил этот удар по лицу в флорентийском храме, где копировал фрески Мазаччо. У него завязался спор об искусстве со сверстником, юным скульптором Ториджани. Мы не знаем, что наговорил ему Микеланджело, но инцидент его с Леонардо показывает, каким он мог быть жестоким и несдержанным. Как бы то ни было, удар Ториджани, обезобразивший его на всю жизнь, по-видимому, никак не повлиял на нрав Микеланджело.

До нас дошло немало его язвительных суждений о работах других художников. Вот, например, как он отозвался о чьей-то картине, изображавшей скорбь о Христе: «По истине скорбь смотреть на нее». Другой собрат написал картину, на которой лучше всего ему удался бык, и на вопрос, почему бык живее всего остального, Микеланджело, по свидетельству Вазари, ответил: «Всякий художник хорошо пишет самого себя».

Эти суждения, возможно, были и справедливы. Но что сказать о таком: «Тот, кто писал, что живопись благородней скульптуры, если он так же рассуждал о других предметах, о которых тоже писал, лучше бы поручил это дело моей служанке»? Это явно выпад по адресу Леонардо да Винчи. И как не подивиться величавому спокойствию, с которым тот принимал дерзости выступавшего против него Микеланджело!

А о Рафаэле Микеланджело отозвался так: «Все, что он имел в искусстве, он получил от меня».

Даже его умудрился вывести из себя своей дерзостью. Как-то, встретив в Риме Рафаэля, окруженного учениками и почитателями, Микеланджело съязвил:

— Ты как полководец со свитой!

И получил в ответ от любезнейшего из гениев:

— А ты в одиночестве, как палач!

Никого не считал себе равным. Уступал иногда власть имущим, от которых зависел, но и в сношении с ними

проявлял свой неукротимый нрав. По свидетельству современника, он внушал страх даже папам. Недаром Лев Х говорил про Микеланджело: «Он страшен... С ним нельзя иметь дела».

Великая страсть владела его существом, и он был страшен потому, что все подчинял своей страсти, не милуя ни других, ни себя. Он знал, чего хотел, и, как бывает даже у самых замечательных людей, твердо считал, что только его воля достойна уважения: что заветная цель ясна ему как никому другому. Но вот как он стремился к ее достижению.

Пищу, по свидетельству Кондиви, он принимал только по необходимости, особенно когда работал, довольствуясь куском хлеба.

«Он был бодр, — пишет Вазари, — и нуждался в недолгом сне, очень часто вставал ночью, страдая бессонницей, и брался за резец, сделав себе картонный шлем, в макушку которого вставлялась зажженная свеча».

А некий французский путешественник, видевший Микеланджело за работой, ярко выразил свое восхищение в следующих строках: «Хотя он не был очень сильным, однако за четверть часа отрубил от очень тяжелой глыбы мрамора больше, чем удалось бы трем молодым камнетесам, работай они в три или четыре раза дольше. Он набрасывался на работу с такой энергией и огнем, что, я думал, мрамор разлетится вдребезги. Одним ударом он откалывал куски в три-четыре пальца толщиной и так точно в намеченном месте, что если он еще немного удалил мрамора, то испортил бы всю работу».

И это в семьдесят пять лет!

Итак, жизнь, посвященная одной великой цели. А личная жизнь? Одиночество, как у Леонардо. Всепожирающий огонь творчества роднил двух гениев, во всем прочем абсолютно противоположных. Священнику, выразившему сожаление, что Микеланджело не женился, и нет у него детей, которым он мог бы оставить «плоды своих почтенных трудов», художник отвечал: «И без женщин достаточ-

но терзаний доставило мне искусство, а детьми моими будут произведения, которые я оставлю после себя; если они не многого стоят, все же проживут».

Это мог сказать и Леонардо. Однако жизнь Микеланджело была согрета любовью к женщине. Вот что пишет Кондиви: «Особенно велика была любовь, которую он питал к маркизе Пескара, влюбившись в ее божественный дух и получив от нее безумную ответную любовь. До сих пор хранит он множество ее писем, исполненных самого чистого и сладчайшего чувства... Сам он написал для нее множество сонетов, талантливых и исполненных сладостной тоски. Много раз покидала она Витербо и другие места, куда ездила для развлечения или чтобы провести лето, и приезжала в Рим только ради того, чтобы повидать Микеланджело. А он, со своей стороны, любил ее так, что, как он мне говорил, его огорчает одно: когда он пришел посмотреть на нее, уже неживую, то поцеловал только ее руку, а не в лоб или в лицо. Из-за этой смерти он долгое время оставался растерянным и как бы обезумевшим».

Мы можем верить Кондиви. Он выпустил в свет биографию Микеланджело при его жизни; высказывалось предположение, что сам Микеланджело наставлял его в этом труде. Однако любовь Микеланджело к этой женщине была, по-видимому, особого порядка. Виттория Колонна, внучка герцога Урбинского и вдова знаменитого полководца маркиза Пескара, разбившего французского короля Франциска I, стяжала себе славу едва ли не самой выдающейся итальянской поэтессы эпохи Возрождения. Когда она встретила Микеланджело, ей было уже сорок семь лет, а ему — за шестьдесят. До самой ее смерти, т. е. целое десятилетие, они постоянно общались друг с другом, обменивались стихами, философскими размышлениями о бренности земной жизни, и религиозные искания, которые давно ее занимали, находили отклик в томящейся душе Микеланджело. Ее кончина явилась для Микеланджело великой утратой, и мысль о собственной смерти с тех пор, по-видимому, не покидала его.

* * *

Микеланджело родился в 1475 г. и умер в 1564 г., пережив Леонардо и Рафаэля на четыре с половиной десятилетия и оставив далеко позади великую эпоху гуманизма и свободы духа. Мы видели, что эти гордые идеалы не осуществлялись и ранее в общественной жизни Италии, но они проповедовались философами, поэтами и художниками и одобрялись наиболее просвещенными правителями. Настали другие времена. В последние десятилетия своей жизни Микеланджело был свидетелем того, как эти идеалы грубо попирались, восторжествовала церковная и феодальная реакция.

Отпрыск старинного, но обедневшего дворянского рода, Микеланджело Буонарроти был патриотом и демократом. В отличие от Леонардо, гражданственность пронизывала его мироощущение. Он принимал участие в битвах против тирании, заведовал всеми укреплениями своей родной Флоренции, осажденной войсками германского императора и папы, и только слава, завоеванная им в искусстве, спасла его затем от расправы победителей.

Микеланджело глубоко чувствовал свою связь с родным народом, с родной землей.

Его кормилицей была жена каменотеса. Вспоминая о ней, он говорил своему земляку Вазари: «Все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного нашего Ареццо, а из молока моей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи»^{*}.

Горестная судьба родины, забвение в тогдашней Италии высоких надежд, которые вдохновляли все его творчество, глубоко ранили душу Микеланджело. Упорно, до конца своих дней, он боролся за свой идеал, за свою веру.

* Демократизм Микеланджело не всем пришелся по вкусу в век, прославивший всесторонне развитую личность, «универсального гения». В типичных образах Микеланджело видели порой прославление грубой физической силы. Так, один из тогдашних теоретиков искусства заявлял, что «Рафаэль писал благородных людей, а Микеланджело — грузчиков».

Человек — самое прекрасное в мире

Гений Леонардо — это воля к познанию мира и овладению им в искусстве, полное сознание и утверждение силы и власти человеческого ума.

Рафаэль дал человечеству радость безмятежного любования миром во всей его величавой и упоительной красоте, выявленной гением художника.

Гений Микеланджело выражает в искусстве иное начало.

Гуманист и ученый Пико делла Мирандола (с которым Микеланджело общался в молодости) вложил в уста Бога такие слова, обращенные к первому человеку — Адаму: «Я создал тебя существом не небесным, но и не земным, чтобы ты сам себя сделал творцом и сам окончательно выковал свой образ».

В этом наставлении — основа веры и идеала Микеланджело. Из всех крупнейших представителей Возрождения он наиболее последовательно и безоговорочно верил в великие возможности, заложенные в человеке, в то, что человек, постоянно напрягая свою волю, может выковать свой собственный образ, более цельный и яркий, чем сотворенный природой. И этот образ Микеланджело выковал в искусстве, чтобы превзойти природу. В трактате о совершенных пропорциях, написанном одним из учеников Микеланджело, эта цель выражена так: «В нашем уме создается прекрасная, намеченная природой норма, которую мы затем стремимся выразить с помощью фигур в мраморе, либо в красках, либо иным образом».

А другой современный Микеланджело теоретик искусства писал: «Живопись может показать в одном образе все то совершенство красоты, которое природа едва показывает в тысяче».

Следовательно, нужно не просто подражать природе, а постигать ее «намерения», чтобы выразить до конца, завершить в искусстве дело природы и тем самым возвыситься над ней.

К этой цели уже стремились Леонардо и Рафаэль, но никто до Микеланджело не проявлял в этом стремлении такого ошеломляющего современников дерзания.

Выражая всеобщий восторг, Вазари писал, что гигантская статуя Давида, исполненная Микеланджело, «отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских». Этот Давид, величественный и прекрасный юноша, исполненный беспредельной отваги и силы, готовый вступить в борьбу со злом, уверенный в своей правоте и в своем торжестве, — подлинный монумент героической личности, человеку, каким он должен быть, являя собой высшее увенчание природы (Флоренция, Галерея Академии).

Согласно библейской легенде, юный Давид (тогда всего лишь пастух, впоследствии проявивший себя мудрым правителем) убил великана Голиафа, сразив его камнем, пущенным из пращи. И вот, как пишет Вазари, Микеланджело создал его статую для своей родной Флоренции, ибо Давид «защитил свой народ и справедливо им правил». Так Микеланджело своим искусством хотел утвердить тот идеал гражданственности, в котором он видел спасение униженной родины.

Человек, каким он должен быть! Такого человека Микеланджело не искал вокруг себя. Леонардо и Рафаэль писали портреты, между тем как, по свидетельству того же Вазари, Микеланджело «ужасала мысль срисовать человека, если тот не обладал совершенной красотой».

Действительно ли превзошел он природу? И не слишком ли это дерзновенное желание? Приведем мнение Сурикова, высказанное им по поводу другой, более поздней, знаменитой статуи Микеланджело, изображающей Моисея (Рим, Собор Св. Петра), в которой, быть может, всего убедительней Микеланджело передал «ужасную силу», так поражающую современников в его образах. Не менее их пораженный, Суриков писал художнику П. Чистякову: «Его Моисей скульптурный мне показался выше окружающей меня натуры... Тут я поверил в моготу формы, что она

может со зрителем делать... Какое наслаждение... когда досыта удовлетворяешься совершенством. Ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшей свободой резца, нигде недомолвки нет».

Всем своим искусством Микеланджело хочет нам показать, что самое красивое в природе — это человеческая фигура, более того, что вне ее красоты вообще не существует. И это потому, что внешняя красота есть выражение красоты духовной, а человеческий дух опять-таки выражает самое высокое и прекрасное в мире.

«Ни одна человеческая страсть не осталась мне чуждой». И: «Не родился еще такой человек, который, как я, был бы так склонен любить людей».

И вот для возвеличивания человека во всей его духовной и физической красоте Микеланджело ставил выше прочих искусств — скульптуру.

О скульптуре Микеланджело говорил, что «это первое из искусств», ссылаясь на библейскую легенду о Боге, вылепившем из земли первую фигуру человека — Адама.

«Мне всегда казалось, — писал Микеланджело, — что скульптура — светоч живописи и что между ними та же разница, что между солнцем и луной».

Еще отмечал Микеланджело: «Я понимаю под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления».

Художник имеет в виду *убавление всего лишнего*. Вот глыба мрамора: красота заложена в ней, нужно только извлечь ее из каменной оболочки. Эту мысль Микеланджело выразил в замечательных стихах (кстати, он был одним из первых поэтов своего времени):

И высочайший гений не прибавит Единой мысли к тем, что мрамор сам Таит в избытке, — и лишь это нам Рука, послушная рассудку, явит*.

* Все приведенные здесь стихи Микеланджело (кроме одного) — в переводе А. М. Эфроса.

Микеланджело верил, что точно так же, как в природе заложена красота, в человеке заложено добро. Подобно ваятелю, он должен удалить в себе все грубое, лишнее, все, что мешает проявлению добра. Об этом говорит он в стихах, исполненных глубокого смысла, посвященных его духовной руководительнице Виттории Колонне:

Как из скалы живое изваянье Мы извлекаем, донна,
Которое тем боле завершение,
Чем больше камень делаем мы прахом, —
Так добрые деяния Души, казнимой страхом,
Скрывает наша собственная плоть Своим чрезмерным,
грубым избытком...

Недаром, обращаясь к модным поэтам того времени, часто бессодержательным, несмотря на изящество формы, один из наиболее вдумчивых почитателей Микеланджело так отозвался о его стихах: «Он говорит вещи, вы же говорите слова».

...Расположенный в глубокой горной котловине, город Каррара уже в древности славился мрамором. Там, питаясь почти одним хлебом, Микеланджело пробыл более восьми месяцев, чтобы наломать как можно больше белого каррарского мрамора и доставить его в Рим. Самые грандиозные замыслы возникали в его воображении, когда он в одиночестве бродил среди скал. Так, глядя на гору, целиком сложенную из мрамора, он мечтал, по словам Кондиви, вырубить из нее колоссальную статую, которая была бы видна издалека мореплавателям и служила им маяком. В этой горе он уже различал титанический образ, который молот и резец извлекут из ее громады.

Микеланджело не осуществил этого замысла. Однако и то, что он осуществил, бесприммерно в мировом искусстве. У Микеланджело есть скульптуры, где сохранились очертания каменной глыбы. Есть и такие, где части камня не тронуты резцом, хотя образ и выступает во всей своей мощи. И это зримое нами высвобождение красоты.

«Скульптура — светоч живописи»

Микеланджело считал себя в первую очередь скульптором, и даже только скульптором. В гордых думах, быть может, грезилось ему, что в его резце нуждается не только мраморный блок, выбранный им для работы, но и каждая скала, гора, все бесформенное, беспорядочно нагроможденное в мире. Ведь удел искусства — довершать дело природы, утверждать красоту. А это, считал он, под стать только ваятелю.

О живописи Микеланджело говорил подчас с высокомерием, даже раздражением, как не о своем ремесле.

И, однако, под впечатлением его живописи Гёте писал в своем дневнике: «Я уже не ощущаю вкуса к природе, так как я не могу на нее смотреть такими большими глазами, как Микеланджело».

Как и скульптуры Микеланджело, грандиозные образы, созданные его кистью, поражают своей беспримерной пластической выразительностью. В его творчестве, и быть может, только в нем, скульптура является действительно «светочем живописи». Ибо скульптура помогала Микеланджело гармонично объединять и сосредоточивать в одном определенном живописном образе всю таящуюся в человеческой фигуре пластическую красоту.

* * *

Начальное формирование Микеланджело как художника протекало в условиях, роднящих его с Леонардо да Винчи.

Как и Леонардо, Микеланджело был учеником известного флорентийского мастера Кватроченто. Есть сведения, что мастер этот, Доменико Гирландайо, как и учитель Леонардо Верроккьо, завидовал своему ученику.

Как и Леонардо, Микеланджело на самой заре юности вращался в блистательном окружении Лоренцо Великолепного. В своих знаменитых садах среди памятников античной скульптуры правитель Флоренции создал подлин-

ную школу искусств. Он, по-видимому, оценил дарование Микеланджело и обращался с мальчиком как с родным сыном. Микеланджело прожил два года в его дворце, где слушал речи виднейших гуманистов, утверждавших высокое призвание человека, главенство его над миром.

Подобно Леонардо, утонченно-изысканное искусство, процветавшее при дворе Лоренцо Великолепного, не могло удовлетворить Микеланджело. И одна из первых его работ — «Мадонна у лестницы» (Флоренция, Музей Буонарроти), высеченная им в мраморе, когда ему было едва шестнадцать лет, не изнеженная патрицианка и даже не трогательная в своей любви к младенцу юная мать, а суровая и величавая дева, которая сознает свою славу и знает об уготованном ей трагическом испытании.

Сохранился только один вполне достоверный образец станковой живописи Микеланджело: знаменитое тондо (живописное произведение, имеющее круглую форму) «Мадонна Дони» (названное так по имени заказчика; Флоренция, Галерея Уффици). Можно предположить, что в этой композиции почти тридцатилетний Микеланджело, уже пользовавшийся громкой славой, возомнил превзойти Леонардо, утвердить свое превосходство над старшим собратом, живописные достижения которого воспринимались во Флоренции как откровения.

Вместо леонардовского полусвета, вместо таинственного мерцания, растворяющего предметы, — ясные и холодные тона, выявляющие скульптурную выпуклость каждой фигуры. В первое же мгновение перед этой картиной испытываешь беспредельное восхищение.

В этом блоке, в этой группе фигур, — как бы вечное движение и в то же время вечная спайка, отчего сложность композиции становится закономерной. Вы понимаете, что Микеланджело не нужны полутона, не нужны недоговоренность и тайна, ибо своими фигурами, кистью запечатленными (но кажется нам, отбойным молотом и резцом извлеченными из хаоса мироздания), он создает вечные образы каких-то неведомых дотолемитанов. Ведь эта дева

и впрямь может выдержать мир на своих плечах. А нагие юноши на заднем плане, возможно, и имеют символическое значение — это всего лишь фон, который так полюбился Микеланджело, ибо он утверждал, что только человеческая фигура достойна изображения.

«Мадонна Дони» Микеланджело и «Св. Анна» Леонардо да Винчи... Параллель очевидна. И очевидна общая цель: сконцентрировать до максимума силу движения, обуздать энергию, чтобы обратить их в незыблемый монолит.

У Леонардо цель достигается в гармонии, примиряющей все противоречия, гармонией, как бы осуществляемой самой природой.

У Микеланджело — сконцентрированная сила, и все — борьба, в которой, под резцом ли его или под его кистью, рождаются люди более прекрасные, более могущественные и более дерзновенные — люди-герои. Гигантское напряжение и динамизм в каждом их мускуле, в каждом порыве, и физическом, и духовном.

Как и Леонардо, Микеланджело не завершил работы по росписи Зала Большого Совета во славу флорентийских побед: папа Юлий II затребовал его к себе в Рим.

В отличие от Леонардо Микеланджело собирался изобразить на стене дворца Синьории не сцену боя, а купающихся солдат, которые, услышав тревогу, спешат выбраться из воды и облачиться в доспехи, чтобы отразить неприятеля.

Как и картон Леонардо «Битва при Ангиари», картон Микеланджело «Битва при Кашине» — утрачен. Восемнадцать обнаженных фигур в самых разнообразных позах, движениях, ракурсах изобразил на нем Микеланджело. Вазари свидетельствует, что «то было скорее творение божественное, чем человеческое». Мы можем судить о нем только по более или менее добросовестным копиям да по изумительным подготовительным рисункам Микеланджело. Этот картон привел художников в такое восхищение, что они разрезали его на части, дабы учиться по ним всю жизнь. К сожалению, ни одна из этих частей не дошла до нас.

«Больше, чем землю!»

В отличие от художников предыдущего века, работавших в гуще народа, художники Чинквеченто приобщаются к высшему, патрицианскому кругу. Мы это видели на примере Рафаэля. Идеалы народной свободы попорчены абсолютизмом. Светские и духовные властители нуждаются в искусстве, которое прославляло бы их деяния: они привлекают к себе на службу знаменитейших живописцев, скульпторов и архитекторов. Папа Юлий II, суровый и упрямый честолюбец, мечтавший порой о создании церковной империи, более могущественной, чем империя цезарей, вызвал Микеланджело в Рим, чтобы дать ему грандиозное задание: воздвигнуть гробницу, которая своими размерами и великолепием превосходила бы все созданное до этого в мире. Папа решил, что с такой задачей может справиться только Микеланджело.

История взаимоотношений великого художника и властолюбивого папы изобилует бурными вспышками гнева со стороны то одного, то другого, самыми острыми конфликтами, заканчивавшимися, однако, примирениями и даже полным согласием во имя поставленной цели. Оба они были нрава крутого, оба дерзновенны и оба необходимы друг другу: художник первосвященнику — своим гением, первосвященник художнику — своим могуществом и жаждой славы, которые побуждали его проявлять себя заказчиком беспримерного размаха.

Грандиозное папское надгробие, каким задумал его Микеланджело, — мавзолей, украшенный сорока статуями, — не было выполнено. Микеланджело добыл мрамор, количество которого изумило весь Рим, и уже собирался приступить к работе, как вдруг услышал, что папа не хочет оплатить стоимость мрамора. Когда он явился к Юлию II, его не пустили, объявив, что таков приказ самого папы.

Оскорбленный Микеланджело тотчас же покинул Рим. Папа послал за ним погоню, требуя его возвращения, но художник ослушался, что было признано неслыханной дерзостью.

Дело в том, что Юлий II по совету Браманте, соперника Микеланджело, решил заново построить собор Св. Петра, так, чтобы этот храм, твердыня католической церкви, стал самым грандиозным и великолепным во всем христианском мире. Сооружение гробницы отходило вследствие этого на второй план. Микеланджело приписывал такое решение «завистливым козням» Браманте и Рафаэля и свои отношения с папой считал расторгнутыми навсегда. Этого, однако, не случилось. Примирение состоялось, и Микеланджело получил от папы новый заказ, по своим масштабам не уступавший задуманному надгробию.

Юлий II поручил Микеланджело роспись потолка Сикстинской капеллы, домово́й церкви римских пап в Ватикане.

Ни одному итальянскому живописцу не приходилось до этого браться за такую гигантскую роспись: около шестисот квадратных метров! Да еще не на стене, а на потолке.

Микеланджело начал эту работу 10 мая 1508 г. и закончил 5 сентября 1512 г. Более четырех лет труда, требовавшего почти сверхчеловеческого духовного и физического напряжения. Наглядное представление об этом дают такие саркастические стихи Микеланджело:

Я получил за труд лишь зоб, хворобу (Так пучит кошек
мутная вода В Ломбардии — нередких мест беда!)
Да подбородком вклинился в утробу;
Грудь как у гарпий; череп мне на злобу Полез к горбу;
и дыбом борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу; Сместились бедра
начисто в живот;
А зад, в противовес, раздулся в бочку; Ступни с землею
сходятся не вдруг;
Свисает кожа коробом вперед,
А сзади складной выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук.

Лежа на лесах на спине, писал все сам, боясь что-либо доверить ученикам. Папа торопил его, но Микеланджело не допускал грозного заказчика в капеллу во время работы, а когда тот все же проникал под ее своды, сбрасывал с лесов, якобы нечаянно, доски, обращая в бегство разъяренного старика. Объяснения же между ними были настолько бурными, что папа даже раз ударил его посохом.

На потолке Сикстинской капеллы Микеланджело создавал образы, в которых и по сей день, мы видим высочайшее проявление человеческого гения и человеческого дерзания. Между тем мысль о том, что какие-то недруги строят против него козни, не покидала его.

«Я не забочусь, — сообщал он в одном из своих писем, — ни о здоровье, ни о земных почестях, живу в величайших трудах и с тысячью подозрений». А в другом письме (брату) заявлял с полным правом: «Я тружусь через силу, больше, чем любой человек, когда-либо существовавший».

В то время как Микеланджело расписывал потолок Сикстинской капеллы, в том же папском дворце Рафаэль украшал своей кистью личные покои Юлия II.

В станцах, расписанных Рафаэлем, мир показан в его величавой и радужной красоте. Как хорошо — во всю высь и во всю ширь — открываются взору фрески Рафаэля, созданные для нашего любования, и как радостно смотреть на них! Покойная и упоительная радость. Зритель воодушевляется сознанием, что и в нем заложена частица той красоты, которую так щедро расточает Рафаэль в своих творениях.

Но вот из рафаэлевских станц мы проходим в Сикстинскую капеллу. Как трудно смотреть на роспись Микеланджело! Как утомительно все время запрокидывать голову!

В своих «Этюдах по истории западноевропейского искусства» М.В. Алпатов подчеркивает, что в эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой, и потому «Сикстинский плафон Микеланджело, рожденный

в творческих муках и ответно требующий от зрителя мучительного напряжения, — это исключение».

Титану, имя которому Микеланджело, дали расписывать плафон, и он покрыл его титаническими образами, рожденными его воображением, мало заботясь о том, как они будут «просматриваться» снизу, будь там внизу не только мы с вами, но и сам грозный Юлий II. Однако и папа был потрясен величием созданного. И все в тогдашнем Риме были потрясены, как и мы поныне. Потрясены, но не радостно очарованы.

Да, это совсем иное искусство, чем рафаэлевское, утверждавшее дивное равновесие реального мира. Микеланджело создает как бы свой, титанический мир, который наполняет нашу душу восторгом, но в то же время смятением, ибо цель его — решительно превзойдя природу, сотворить из человека титана. Как справедливо заметил Вельфлин, Микеланджело «нарушил равновесие мира действительности и отнял у Возрождения безмятежное наслаждение самим собой».

Да, он отнял у искусства этой эпохи безмятежность, нарушил умиротворенное рафаэлевское равновесие, отнял у человека возможность покойного любования собой. Но зато он пожелал показать человеку, каким он должен быть, каким он может стать.

Об этом говорит Бернанд Бернсон: «Микеланджело... создал такой образ человека, который может подчинить себе землю, и, кто знает, может быть, больше, чем землю!»

* * *

Используя для своего замысла архитектурный плафон, Микеланджело, с помощью своей живописи, создал новую — «изображенную» — архитектуру, разделив среднюю часть плафона соответственно оконным плафонам и образовавшиеся прямоугольные поля заполнил сюжетными композициями. Оба боковых пояса он расчленил своей кистью пилястрами на прямоугольные ниши, в которые поместил колоссальные фигуры, восседающие

на тронах. Весь средний пояс окантован карнизом с кубическими седалищами, на которых изображены обнаженные юноши, обрамляющие наподобие статуй живописные сцены, как бы отодвинутые в глубину. Размеры самих сцен неодинаковы, меняются и масштабы фигур в зависимости от пояса. Контрасты в масштабах и расстановка в пространстве отдельных сцен и фигур глубоко продуманы в согласии с единым архитектурно-живописным планом, и в результате «пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно» (Суриков).

Каждая композиция существует одновременно и сама по себе и как неотъемлемая часть целого, так как все они взаимно согласованы. Это — великое достижение живописи Высокого Возрождения, доведенной здесь Микеланджело до совершенства. В искусстве предыдущего века самостоятельность отдельных частей мешала единству целого, и Кватроченто часто забывало о нем. В искусстве же века последующего, т. е. в искусстве барокко, частное полностью подчиняется целому и, утрачивая свою самостоятельность, как бы растворяется в нем. Только в золотой век итальянского искусства, век Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Тициана, была возможна подобная гармония между частным и целым, их полная равнозначность — и потому искусство этого века являет нам как бы прообраз такого идеального порядка, где индивидуальность находит свое законченное выражение в гармонически согласованном коллективе.

В живописи Кватроченто пестрота красок порой создавала затейливые узоры, не лишенные своеобразного очарования. Но сколь величественней, сколь живописней (в полном смысле этого слова), сколь мощней единство тона, достигнутое в золотой век! У Микеланджело сдержанные краски с серебристыми переливами, общая гамма которых, включающая белизну карнизов, седалищ и пилястров, выявляет значительность и благородство образов.

Естественно, плафоны домового церкви Римского папы, предполагалось украсить живописью религиозного

содержания. Но, несмотря на свой буйный нрав, папа Юлий II был человеком с широкими взглядами: величайшему художественному гению Италии, да и всей тогдашней Европы, он дал, очевидно, лишь общее тематическое задание, предоставив ему во всем остальном полную свободу действия.

Средний пояс Микеланджело заполнил библейскими сценами, а на боковых поместил библейских пророков и мифологических сивилл, которых древние греки и римляне почитали как прорицательниц, жриц и возлюбленных Аполлона.

Какой грандиозный ансамбль! Таково первое впечатление от этой плафонной росписи.

А затем вы обнаруживаете, что этот величественный ансамбль во всей его согласованности состоит из одних человеческих фигур, изображенных во всевозможных позах, ракурсах, масштабах и сочетаниях, при этом фигур, едва ли не в большинстве обнаженных, так что весь плафон воспринимается как торжественный гимн красоте человеческого тела. Но это далеко не все и, быть может, даже не главное.

Вы ощущаете, что эта красота рождается не только от идеальных пропорций или сочетаний, а скорее выражает некую высшую одухотворенность и какую-то нечеловеческую мощь, которая беспокойно рвется наружу, настойчиво желает утвердить свою власть, свою волю, свои неограниченные возможности.

Каждая фигура в отдельности и все вместе — как бы сплошной порыв, то затаенный, то разбушевавшийся, цель которого вам не ясна, но сила которого неудержима и неизмеримо превышает все то, что обычно может представить себе человеческое воображение.

И вот на этом плафоне — рождение первого человека, сотворение Богом Адама. Крупнейший искусствовед В.Н. Лазарев дает очень точное описание микеланджелевского шедевра: «Это едва ли не самая прекрасная композиция всей росписи. Отправляясь от библейско-

го текста («И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божию сотворил его»; «Книга Бытия»), художник дает ему совершенно новое претворение. По бесконечному космическому пространству летит Бог Отец, окруженный ангелами. Позади него развевается огромный, надутый как парус плащ, позволивший охватить все фигуры замкнутой силуэтной линией. Плавный полет Творца подчеркнут спокойно скрещенными ногами. Его правая рука, дарующая жизнь неодушевленной материи, вытянута. Она почти вплотную прикасается к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. Эти две руки, между которыми как бы пробегает электрическая искра, оставляют незабываемое впечатление. В данной точке сосредоточен весь внутренний пафос изображения, вся его динамика. Расположив фигуру Адама на покатой поверхности, художник создает у зрителя иллюзию, будто фигура покоится на самом краю земли, за которым начинается бесконечное мировое пространство. И поэтому вдвойне выразительны эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие мир земной и мир астральный. И здесь Микеланджело великолепно использует просвет между фигурами, без которого не было бы ощущения безграничного пространства. В образе Адама художник воплотил свой идеал мужского тела, хорошо развитого, сильного и в то же время гибкого. Прав был немецкий живописец Корнелиус, который утверждал, что с эпохи Фидия не было создано более совершенной фигуры».

А какой красоты лицо Адама с устремленными к Богу глазами, в которых тот же зов и то же ожидание, что и в руке!

В композиции «Отделение света от тьмы» Саваоф борется с хаосом. Микеланджело наделяет его своей собственной творческой страстью. Саваоф отталкивает наседающие на него облака, стремясь отделить свет от тьмы. Как правильно замечает Лазарев, он подобен ваятелю, извлекающему фигуру из хаотической глыбы камня.

Бог — первый художник! Но небо и впрямь не слишком высоко для Микеланджело: подобно этому первому художнику, сотворившему первого человека и отделившему свет от тьмы, он творит новый, открывшийся его воображению грандиозный мир, венцом которого должен быть человек, возвеличенный его творческим пафосом.

Десятки, сотни тысяч страниц написаны на множестве языков о фресках сикстинского потолка. Разнообразны толкования смысла, который Микеланджело хотел вложить в свои образы. Что представляют они по его замыслу? Некоторые полагают, что это новое, чисто микеланджеловское толкование Библии; другие — новое осмысление «Божественной комедии», автору которой мечтал уподобиться Микеланджело¹; третьи — живописная поэма о восхождении человека от животного состояния (во фреске «Опьянение Ноя») до божественного совершенства, которого, как показывают на этом потолке фигуры Микеланджело, должен достичь человек; четвертые — страстное желание художника-гражданина откликнуться героикой и мощью своих образов на страдания родины, разоряемой «варварами», и т.п. Вот отрывок из его стихотворения:

Я говорю о Данте, не нужны Озлобленной толпе
его созданья, —
Ведь для нее и высший гений мал.
Будь я, как он! О, будь мне суждены Его дела
и скорь его изгнанья, —
Я б лучшей доли в мире не желал!

Все это как будто правдоподобно, и однако не исчерпывает содержания знаменитой росписи. Как подлинно великое произведение искусства, эта роспись бесконечно широка и многообразна по своему идейному замыслу, так что люди самого различного склада ума, самых различных воззрений и духовных запросов испытывают при ее созерцании благодатный трепет. Ибо над нами, на этом потолке, как бы прокатываются вал за валом гигантские волны че-

ловеческой жизни, всей нашей судьбы, и потому каждый человек вправе видеть в них частицу самого себя, благо-рожденную и запечатленную навеки.

Взгляните на фигуру Адама, которая пробуждается к жизни. Она еще беспомощна, покорна, как бы безвольна, а между тем вы чувствуете, что в ней заложена грандиозная сила, которая только и ждет вот-вот наступающей возможности развернуться во всей своей славе.

Посмотрите на Еву. Как женственна, как робка она и исполнена благоговения к Творцу в сцене, изображающей ее сотворение. Как горда, как величаво прекрасна, наподобие античной богини, в сцене грехопадения. И как унижена, раздавлена в сцене изгнания из рая.

Поглядите на пророков. Их образы останутся в вашей памяти навсегда, и вы поверите, что, по словам Пушкина, каждый из них подлинно внял и «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Захария — с толстым фолиантом в руках. В этом образе запечатлена великая жажда знания, желание обрести высшую мудрость.

В образе Исаяи — покойная гордость, озарение и вместе с тем власть, себя сознающая и утвердившаяся.

Иезекииль: здесь и страсть, и порыв, и такой динамизм, от которого дух буквально захватывает. Бушует титаническая сила и рвется куда-то неудержимо одухотворенная человеческая воля.

В Данииле — сосредоточенность, властность, и опять-таки фигура в своем движении, как бы готовая заполнить весь мир. «Невозможно представить себе, — говорит Вазари, — что можно добавить к совершенству образа Даниила, который пишет в большой книге, выискивая что-то в рукописях и копируя с невероятным рвением; для опоры этой тяжести Микеланджело поставил между его ног ребенка, который поддерживает книгу, пока тот пишет, — ничья кисть не сможет никогда сделать ничего подобного».

В Ионе высшее озарение, исполненное великой надежды, отвага и вера в бесконечно прекрасной героической фигуре.

Иеремия сидит спокойно, опустив голову, скрестив могучие ноги и опершись рукой о колено. Но разве не кажется вам, что, когда он поднимет глаза, ему откроется все, что есть в мире, и потому мудрость его отмечена горечью; а когда встанет он, выпрямится и пойдет, все придет в движение от его поступи!..

Сивиллы. Дельфийская — самая прекрасная, с глазами, глядящими в будущее. Эта дева тоже может выдерживать мир на своих плечах. Эритрейская — перелистывающая древнюю книгу и так повернувшаяся, чтобы мы могли любоваться ее взглядом, красотой и силой ее сложения. Кумская — глубокая старуха, склонившаяся над книгой. Персидская — мудрость и тайна. Ливийская — мудрость, красота и движение, опять-таки то самое вечное движение, которое рождается волею Творца и которое затем гений художника подчиняет себе, замкнув в рамки совершеннейшей композиции.

Обнаженные юноши безымянны, и их обозначают по композициям, которые они обрамляют. Их совокупность — это как бы полная сумма возможностей и красот, которые таит в себе юное обнаженное тело. Жизнерадостность, смелость, радостное изумление перед открывающимися тайнами мира, спокойное созерцание, тревога, ликование, нега — вот что изображают их дивные лица и фигуры. И быть может, эти образы — самое совершенное из всего созданного Микеланджело во славу юной человеческой силы. Но торжество этой силы, власть над миром и мудрость даются нелегко. В росписи Микеланджело жизнеутверждающая мощь уживается с трагической безысходностью. Нет, это не светлый, величавый, но и беспечный мир Рафаэля. Полны тревоги фигуры предков Христа, а в лицах их мы читаем порой ужас и безнадежность.

И все же не напрасны, не бесполезны те воля и сила, которую воспел Микеланджело на этом потолке, ибо он

утверждает своей гениальностью великую надежду на лучшее, светлое будущее человеческого рода, на постоянное восхождение человека по лестнице познания и победного утверждения своей личности в мире.

...Расписывая Сикстинскую капеллу, Микеланджело, по словам Кондиви, «так приучил свои глаза смотреть кверху на свод, что потом, когда работа была закончена, и он снова стал держать голову прямо, уже почти ничего не видел; когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был держать их высоко над головой. И лишь понемногу он опять привык читать, глядя перед собой вниз».

Гробницы Медичи и «Страшный Суд»

В своей книге о Микеланджело французский писатель Ромен Роллан попытался раскрыть в следующих строках внутреннее содержание его скульптурной группы «Победитель» (подобно «Моисею» и «Рабам» предназначавшейся для гробницы Юлия II): «В момент, когда победитель должен нанести удар, он останавливается, отворачивая в сторону грустное лицо и нерешительный взгляд. Его рука сгибается к плечу. Он откинулся назад, он более не хочет победы, он ее презирает. Он победил. Он побежден. Это образ героического Сомнения, эта победа со сломанными крыльями... это сам Микеланджело и символ всей его жизни».

...Почти пятнадцать лет (с 1520 г.) работал Микеланджело над усыпальницей Медичи во Флоренции — по заказу папы Климента VII, который был из рода Медичи.

Дело шло об увековечении памяти тех представителей рода Медичи, которые открыто установили во Флоренции монархическое правление — двух рано умерших и ничем не примечательных герцогов.

Мы знаем, что портрет был чужд Микеланджело. Обоих герцогов он изобразил аллегорически в виде военачальников в блестящих доспехах, одного как будто мужествен-

ного, энергичного, но безучастного, пребывающего в покое, другого — погруженного в глубокое раздумье. А по бокам — фигуры «Утра», «Вечера», «Дня» и «Ночи».

Внутренняя напряженность и в то же время щемящее сомнение, предчувствие обреченности — вот что выражают все эти фигуры*. Как очень точно отмечал П. Муратов, «печаль разлита здесь во всем и ходит волнами от стены к стене».

В честь самой знаменитой фигуры — прекрасной «Ночи» — были сочинены такие стихи:

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

Но Микеланджело с этим не согласился и так ответил от имени самой «Ночи»:

Отрадно спать, отрадно камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный,
Прошу, молчи, не смей меня будить**.

«Тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя в образе человека». Это слова Микеланджело, не мирившегося с тиранией Медичи, дважды изгонявшихся из Флоренции и вновь утверждавших там свою власть. Его бюст Брута (Флоренция, Национальный музей), убившего Цезаря, с лицом, исполненным отваги, сознания своей правоты и презрения к собственной участи, был, возможно, откликом на убийство нового флорентийского деспота — герцога Алессандро Медичи.

* «Скорчившийся мальчик» Микеланджело в Эрмитаже первоначально тоже предназначался для гробниц Медичи.

** Перевод Ф. Тютчева.

...Медленно, но неукоснительно переворачивается одна из самых блестящих страниц в истории мировой культуры. Новая эпоха пришла на смену золотой поре итальянского гуманизма. Да, Микеланджело утвердил своими образами величие человеческой личности. Но такое утверждение сказалось только в искусстве, и это было трагедией, которую он, вероятно, предчувствовал.

Тридцатые годы XVI столетия. На папском престоле — престарелый Павел III из дома Фарнезе, тоже пожелавший монополизировать гений Микеланджело для своей славы.

Тотчас после своего избрания новый папа вызвал Микеланджело, настаивая на том, чтобы он работал на него и оставался при нем. Но Микеланджело был в то время связан договором с герцогом Урбинским. Услышав это, разгневанный старик заявил: «Уже тридцать лет имею я такое желание, неужели же, став папою, его не исполню? Порви договор: желаю, чтобы ты служил мне».

По словам Вазари, Микеланджело хотел было вновь бежать из Рима, однако, в конце концов «благоразумно убоился власти папы» и подчинился ему.

Время было достаточно напряженное. Устои католической церкви подорваны, учения немца Лютера и француза Кальвина проникают чуть ли не во все страны Западной Европы. Ватикан яростно сопротивляется. На реформацию он отвечает контрреформацией, отвергающей все светлые достижения гуманизма и требующей полного подчинения человеческой личности церковному догматизму. Грозен для непокорных карающий меч Ватикана.

Папа Павел III поручил Микеланджело написать на алтарной стене все той же Сикстинской капеллы евангельскую сцену «Страшного суда». Над этой фреской почти в двести квадратных метров Микеланджело работал (с некоторыми перерывами) шесть лет. Как же изобразил великий художник суд, творимый Христом над грешниками?

Хочется привести здесь некоторые суждения, сопоставление которых лучше всего ответит на этот вопрос.

Сначала — суждение современника Микеланджело.

Его ученик и пламенный почитатель Вазари пишет: «Восседает Христос. Ликом грозным и непреклонным повернулся он к грешникам, проклиная их к великому ужасу Богоматери, которая, съежившись в своем плаще, слышит и видит всю эту погибель».

Памфлетист Пьетро Аретино, человек достаточно беспринципный, но ума острого и пронизательного, прослышав, что Микеланджело работает над «Страшным судом», заявлял в письме к нему: «Я чувствую, что «Страшным судом», который Вы теперь пишете, Вы хотите превзойти начало, оставленное Вами на сводах Сикстинской капеллы... Ваши картины, покоренные Вашими же картинами, Вам дадут славу торжествовать над самим собой. Кто бы не содрогнулся приступая к такой ужасной теме? Я вижу ужас на лицах живых, угрожающие лики солнца, луны и звезд... Я вижу жизнь, превращающуюся в огонь, воздух, землю и воду. Я вижу там, в стороне, природу, в ужасе съежившуюся в своей дряхлой и бесплодной старости. Я вижу время, высушенное от страха, дрожащее, достигшее своего конца... Я вижу жизнь и смерть, охваченные ужасом и смятением, одну — уставшую подбирать мертвых, и другую — защищающую живых от удара...»

А теперь послушаем крупнейших искусствоведов, наших современников.

Бернсон: «Рожденный и выросший в эпоху, когда его гуманистические идеалы и чувство обнаженного тела могли быть оценены по достоинству... Микеланджело принужден был жить в эпоху, которую не мог не презирать... Его страстью была обнаженная фигура, идеалом — сила. Но что было делать ему, если сюжеты, как «Страшный суд», по властным и незыблемым законам христианского мира должны были выражать смирение и жертву? Но смирение и терпение были так же незнакомы Микеланджело, как и Данте, как гениальным творческим натурам всех эпох. Даже испытывая эти чувства, он не сумел бы их выразить, ибо его обнаженные фигуры полны мощи, но не слабости, ужаса, но не боязни, отчаяния, но не покорности... «Страшный суд» заду-

ман настолько грандиозно, насколько это вообще возможно, как последний момент перед исчезновением Вселенной в хаосе, как сон богов перед своим закатом...

Ибо, когда наступит катастрофа, никто ее не переживет, даже само верховное божество. Поэтому в концепции этого сюжета Микеланджело потерпел неудачу, и иначе это и не могло быть.

Но где можно еще, даже если взять все мировое искусство в целом, ощутить такой грандиозный заряд энергии, как в этом сне или, вернее, ночном кошмаре гиганта?»

Итак, неудача из-за трагического противоречия между космической катастрофой, одинаково губящей всех, и человеческой личностью, являемой нам во всем блеске, во всей мощи своей неповторимой индивидуальности.

В.Н. Лазарев пишет: «Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса... Центром идущего по кругу движения Микеланджело делает фигуру Христа. И чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избежать фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией. Работая над фреской «Страшный суд», Микеланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед слепым велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигуре, которая должна была стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло... По-прежнему он изобра-

жает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах сопротивляться судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные... Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утратили волю!»

В 1809 г. великий испанский живописец Гойя написал картину, которая называется «Колосс» (Мадрид, Музей Прадо). Глядя на чудовищное человекообразное существо наподобие гигантского гриба, вырастающего на горизонте над обезумевшими от ужаса людскими толпами, мы узнаем в этом кошмаре, приснившемся художнику, прообраз роковой катастрофы.

Во время гражданской войны в Испании гитлеровская авиация разбомбила дотла город Гернику, а крупнейший живописец наших дней Пабло Пикассо запечатлел эту трагедию в знаменитой картине «Герника». В том ощущении ужаса, которое он передал своими фантастическими образами, явственно слышится нам предчувствие Хиросимы.

За три столетия до Гойи, за четыре столетия до Пикассо предчувствие того же плана охватывало Микеланджело Буонарроти, и он нам оставил об этом свидетельство, столь же грандиозное, сколь и неповторимое по своей гениальности.

Это предчувствие выражено искусством, которое уже явственно знаменует отход от одного из основных принципов Высокого Возрождения. Во фреске «Страшный суд» частное полностью подчинено целому, личность, как бы она ни была значительна, — людскому потоку.

Уже при жизни Микеланджело его «Страшный суд» вызвал яростные нападки сторонников контрреформации.

«Микеланджело, — рассказывает Вазари, — закончил свое произведение больше чем на три четверти, когда явился взглянуть на него папа Павел; вместе с ним пришел в капеллу мессер Бьяджо да Чезена, церемониймейстер,

человек придиричивый, который на вопрос, как он находит произведение, ответил: «Полное бесстыдство — изображать в месте, столь священном, столько голых людей, которые, не стыдясь, показывают свои срамные части; такое произведение годится для бань и кабаков, а не для папской капеллы». Не понравилось это Микеланджело, который, желая ему отомстить, как только он ушел, изобразил его, списав с натуры, в аду, в виде Миноса, с большой змеей, обвинившейся вокруг его ног среди кучи дьяволов. Сколько ни просил мессер Бьяджо папу и Микеланджело уничтожить это изображение, последний сохранил его для памяти об этом, так что и сейчас можно его видеть». Примерно так же хотел отомстить своему хулителю и Леонардо... Тот самый Аретино, который в письме к Микеланджело так восторгался его творчеством, решил, в свою очередь, подлить масла в огонь, заявляя, что автора такой бесстыдной картины «следовало бы причислить к сторонникам Лютера». В те времена это было очень грозное обвинение. Позднее, когда уже другой папа, признав непристойными некоторые фигуры «Страшного суда», решил, что их следует задрапировать, Микеланджело излил свое негодование в такой колкости: «Скажите папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а картинам придать пристойность можно очень быстро».

Это и было сделано. В 1565 г. живописец Даниэле де Вольтерра приступил по приказу папы к драпировке чресл обнаженных фигур «Страшного суда», за что и получил кличку «исподнишник», с которой его имя и осталось связанным навсегда.

Великий зодчий

Позднее творчество Микеланджело отмечено тревогой, сознанием бренности бытия, углублением в скорбные мечтания и думы, порой отчаянием.

В его фресках в ватиканской капелле Паолина («Обращение Савла», «Распятие Петра») некоторые образы поражают

своей выразительностью, могучей и острой, но в целом — раздробленностью композиции, спадом общей направляющей воли, торжествующего героического начала — эти сцены свидетельствуют о душевном надломе их создателя. Мысли Микеланджело все чаще обращены к смерти, и, как он сам говорит в одном из своих стихотворений, ни кисть, ни резец уже не приносят ему забвения.

«Кто хочет найти себя и насладиться собою, — пишет он, — тот не должен искать развлечений и удовольствий. Он должен думать о смерти! Ибо лишь эта мысль ведет нас к самопознанию, заставляет верить в свою крепость и оберегает нас от того, чтобы родственники, друзья и сильные мира сего не растерзали бы нас на куски со всеми нашими пороками и желаниями, разуверяющими человека в самом себе».

Вот отрывки из сонетов, написанных им на восьмом и девятом десятилетиях жизни:

Внуши мне ярость к миру, к суете,
Чтоб, недоступен зовам, прежде милым,
Я в смертном часе вечной жизни ждал.
Надежды нет, и все объемлет мрак,
И ложь царит, а правда прячет око.

Чем жарче в нас безумные стремленья,
Тем больше нужен срок, чтоб их изгнать;
А смерть уж тут и не согласна ждать,
И воля не взнуздает вождельенья.

Посмотрим на знаменитую «Пьету» («Оплакивание Христа»), что в соборе Св. Петра, изваянную Микеланджело, когда ему было едва двадцать пять лет. Горе матери, изображенной им совсем юной, озарено красотой ее облика и лежащего на ее коленях бездыханного тела Христа.

Сознание близости конца и утрата благодатной опоры жизнерадостного гуманизма гнетут его душу.

Мыслью о смерти, как бы ее созерцанием, проникнуты последние его скульптуры, например «Пьета» (Флоренция,

Собор), в которой жизнеутверждающая мощь прежних лет сменяется щемящей душевной болью. Подлинно беспредельны трагическая выразительность и страстная одухотворенность всей группы.

Другая группа, «Пьета Ронданини» (Милан, Каstellо Сфорцеско), подчеркивает одиночество и обреченность; с каким усилием Богоматерь поддерживает вытянутое тело Христа, какими бесплотными, уже нереальными кажутся в своей мучительной выразительности их скорбные, прижатые друг к другу фигуры. Над этой группой Микеланджело еще работал за шесть дней до смерти.

Не находя забвения ни в кисти, ни в резце, Микеланджело все чаще прибегает в последние два десятилетия своей жизни к карандашу. В графических этюдах этой поры исчезает прежняя микеланджеловская твердая линия, в легкой световой тени он едва намечает фигуры, изливая в поразительно мягком рисунке свои глубокие, тихой грустью или глубоким страданием отмеченные переживания.

Но в одном искусстве Микеланджело остается верен идеалам своих прежних лет — это архитектура. Тут его вера в безграничную творческую мощь художника вновь проявляется полностью. Не надо изображать видимый мир; великий порыв, упорно наполняющий его душу, пусть находит свое выражение не в чувственной реальности, — она слишком обманчива! — а в сцеплении, борьбе и победе стройных и устойчивых сил, имена которым колонна, карниз, купол, фронтон. Тут нет измены тому идеалу человеческой красоты, которому он верил и поклонялся, ибо, как мы знаем, Микеланджело утверждал зависимость архитектурных частей от человеческого тела.

Хотя Микеланджело поздно обратился к архитектуре, он и в этом искусстве прославил свое имя. Ему мы обязаны усыпальницей Медичи; интерьером библиотеки Лауренцианы (тоже во Флоренции, первой публичной библиотеки в Европе) со знаменитой лестницей, что, по словам В.Н. Лазарева, подобна «потoku лавы, вытекающему из узкого дверного проема», и чьи криволинейные ступени кажутся

нам вечно подвижными в своем как бы неудержимом чередовании. Он занимался грандиозной реконструкцией древнеримской площади Капитолия с установлением по середине античной конной статуи императора Марка Аврелия, увенчал огромным карнизом, шедевром ренессансного зодчества, палаццо Фарнезе в Риме.

Над сооружением нового грандиозного собора Св. Петра, которым папское государство желало прославить свое могущество, работали поочередно знаменитейшие архитекторы того времени: Браманте, Рафаэль, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло Младший. В 1546 г. руководство работами перешло к Микеланджело.

Купол собора Св. Петра — венец архитектурного творчества Микеланджело. Как и в совершеннейших созданиях его кисти и резца, бурный динамизм, внутренняя борьба контрастов, все заполняющее движение властно и органически включены в замкнутое целое идеальных пропорций.

Микеланджело скончался 18 февраля 1564 г. в возрасте восьмидесяти девяти лет после непродолжительной болезни, свалившей его в разгаре работы.

Он достиг при жизни великой славы, и авторитет его был непререкаем.

Римляне хотели похоронить его в своем городе. Однако этому воспротивился правитель Флоренции герцог из дома Медичи. Микеланджело видел в нем душителя свободы и упорно отказывался ему служить. Но герцог пожелал завладеть им хотя бы уже мертвым, да и вся Флоренция чтילה Микеланджело как своего величайшего гения.

Агенты Медичи вывезли его прах под видом тюка с товаром.

Флоренция устроила Микеланджело грандиозные похороны. Прах его покоится в церкви Санта-Кроче, неподалеку от могилы Макиавелли.

Современники Микеланджело

Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело... Вне Венеции золотой век итальянской живописи почти исчерпывается в своих высших достижениях этими тремя именами.

Но есть еще один замечательный художник, дарование которого расцвело вне главных центров итальянской живописной культуры, художник, на которого Флоренция и Рим не оказали заметного воздействия. Это Антонио Аллегри Корреджо (1489–1534).

Как правильно пишет Бернсон, «Микеланджело, быть может, был неизбежен для Флоренции, Рафаэль — для Умбрии, Тициан — для Венеции, но для мелких княжеств Эмилии с их будничной повседневной жизнью появление Корреджо было подобно чуду».

Да и не только для Пармы, где он дольше всего работал, но и для всей Италии, для всей Европы искусство этого мастера, сына скромных торговцев, о юности и о художественном формировании которого мы почти ничего не знаем, явилось действительно чудом. Со времен Эллады не было, вероятно, в изобразительном искусстве такого вдохновенного певца женской красоты, грации и неги, причем игра его беспечной фантазии и воздушная легкость его композиций кажутся нам порой порождением даже не века барокко, а рококо. Да, те древние

греческие мастера, которые создавали восхищающие нас своим беспредельным изяществом терракотовые статуэтки, признали бы в нем родственного по духу художника. А с другой стороны, есть такие картины (в частности, в Эрмитаже, где, кроме того, имеется великолепный женский портрет его работы), о которых крупнейшие искусствоведы гадают по сей день, кто их создатель: современник ли Микеланджело Корреджо или какой-то французский художник галантного XVIII в., современник Буше, но во много раз его одаренней. И все же качественной значительностью своего творчества, солнечностью и сияющим пафосом своего искусства Корреджо остается художником Высокого Возрождения.

Это изумительный мастер светотени, световых эффектов (вспомним его знаменитую «Ночь» в Дрезденской галерее)! Жемчужного цвета легкие волны как бы переливаются в его картинах, славящих прелесть юного женского тела («Юпитер и Ио»; Вена, Художественно-исторический музей, и многие другие). А расписывая купол Пармского собора, Корреджо прорывается ввысь, создавая иллюзию, что над нами, в самом небе, парят и резвятся по облакам легкокрылые фигуры, созданные его кистью.

Но некоторое отсутствие меры, порой проглядывающая слащавость, чувственная «красивость», слишком часто подменяющая подлинную классическую красоту, несколько снижают общий уровень его творчества.

В самой Флоренции современниками Микеланджело были два первоклассных живописца: фра Бартоломео (1472–1517) и Андреа дель Сарто (1486–1531).

Первый из них оказал влияние даже на Рафаэля. Это был монах, искренне преданный своей вере, вдумчивый и серьезный художник. Его монументальные композиции написаны по всем правилам классического стиля Высокого Возрождения, его образы вдохновенны, торжественны и благородны, хотя, быть может, и недостаточно темпераментны (шедевром его считается «Положение во гроб»; Флоренция, Питти).

Андреа дель Сарто — один из самых плодовитых художников этой эпохи и вместе с тем по всему своему стилю чрезвычайно для нее характерный, на первый взгляд как бы сразу же дающий о ней некое исчерпывающее представление. Посмотрите хотя бы на его картину «Мадонна с младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем» (Эрмитаж). Как все тут ясно, гармонично и стройно и какая свобода в расположении фигур! Да, вот картина, которая могла быть создана только в золотой век, и при этом очень крупным мастером. Однако эта картина не может быть поставлена в ряд с любым этюдом Леонардо, Рафаэля или Микеланджело. Почему? Скорее всего потому, что у Андреа дель Сарто нет подлинного внутреннего горения, нет покоряющего нас порыва. Его грандиозные «Рождение Марии» и другие фрески во дворике церкви Св. Аннуциаты во Флоренции — это великолепнейшие иллюстрации торжественного быта людей Высокого Возрождения, быта, отмеченного высокими помыслами и стремлением к величественной красоте. Но — всего лишь иллюстрации.

Андреа дель Сарто — замечательный мастер, порой даже виртуоз, но не гений, так как подлинно великого сказать ему нечего. И потому, очевидно, такое внимание уделяет он драпировке, что бессилён выразить непосредственно красоту человеческой фигуры.

Впрочем, некоторые картины Андреа дель Сарто все же эффектны, иногда даже значительны, как, например, знаменитая «Мадонна с гарпиями»* (Флоренция, Галерея Уффици), быть может, слишком парадная, но исполненная подлинного благородства, или великолепный «Портрет скульптора» (Лондон, Национальная галерея), дающий обобщенный образ юного вдохновенного художника эпохи Возрождения.

* Так названная потому, что стоит на мраморном постаменте, украшенном рельефными изображениями гарпий — древних крылатых богинь бури и смерти.

Кроме уже упомянутых, современником Микеланджело был крупнейший зодчий Позднего Ренессанса Виньола — автор трактата «Правила пяти архитектурных ордеров», и по сей день не утратившего своего значения. Виньола построил в Риме церковь Иль Джезу (т.е. Иисуса) — главную церковь ордена иезуитов, в которой, отойдя от общепринятого тогда центрического сооружения, вернулся к давнишней удлиненной форме храма, чем и определил развитие европейской церковной архитектуры уже в эпоху барокко.

Маньеристы

В мировой истории вряд ли можно найти художника, который оказал бы такое влияние на развитие искусства, как Микеланджело. Именно оно явилось как бы толчком, определяющим конец золотого века итальянского искусства.

Микеланджело сам это предвидел, чему свидетельство — его знаменитые слова, обращенные к молодым художникам, копировавшим его «Страшный суд»: «Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками».

Смелость ракурсов, величие контрастов в искусстве Микеланджело, бурная динамика его творчества действительно ошеломили итальянских художников. И чуть ли не каждый из них, пренебрегая особенностями собственного дарования, пожелал подражать ему, творить, как он. Однако смелость и буря, определившие творческий стиль Микеланджело, были выражением как раз той внутренней смелости и той бури, которые владели именно его существом.

А у его последователей, лишенных такого внутреннего огня, такого всепокоряющего порыва, смелость и буря выродились подчас в чисто показной пафос излишней жестикюляции. Выработалась изощренность, порой острая, даже озорная, в которой наиболее талантливые проявили незаурядное мастерство, блестящую виртуозность. Их искусство включилось в то течение, которое получило название маньеризма.

Настали смутные времена. Разоряя страну, могущественные европейские державы воюют друг с другом на территории Италии. Светлые надежды исчезли. Возглавляемая церковью политическая реакция стремится наложить свою печать на всю жизнь народа. Отсюда — пессимизм, завладевший умами, стремление многих художников поставить искусство над действительностью, полетом изощренной фантазии как-то вырваться на свободу. Вера в силу и разум человека подорвана. Поиски заостренной до крайности выразительности либо одурманивающей изысканности сменяют жизнеутверждающие дерзания Высокого Возрождения.

И все же в умении схватить редкое, мимолетное, строго индивидуальное наиболее одаренные маньеристы превосходят некоторые значительные достижения художников последующих веков.

К маньеристам следует причислить такого крупного флорентийского живописца и рисовальщика, как Понтормо (1494–1556). Представители рода Медичи поручают ему роспись зала в Поджа-а-Кайано (недалеко от Флоренции), в которой он с исключительным изяществом передал жизнерадостное дуновение сельской идиллии, — несомненный шедевр ренессансной живописи. Но, глядя на некоторые его более поздние композиции, испытываешь неловкость из-за чрезмерной усложненности замысла, неоправданного нагромождения множества тел.

Ни такие известные маньеристы, как Россо, чьи святые казались современникам дьяволами, ни даже острый, но холодный Бронзино, истинный создатель европейского парадного портрета, уже не отражают в флорентийской живописи былого гуманистического идеала. А об изощренной вычурности пармского мастера Пармиджинино свидетельствует уже само название одной из его главных работ — «Мадонна с длинной шеей» (Флоренция, Галерея Уффици).

Не избежал влияния маньеризма и Бенвенуто Челлини — скульптор, знаменитейший ювелир эпохи Возрожде-

ния, теоретик искусства и автор одной из самых увлекательных в мировой литературе автобиографий, в которой он рассказывает о своих бесчисленных приключениях, схватках с сильными мира сего, опаснейших расправах, с чисто ренессансной гордостью все же выдвигая на первый план значение человеческой личности (в данном случае своей собственной). Его большая бронзовая статуя Персея с головой убитой им Медузы в руке (Флоренция, Лоджия деи Ланци) — венец всей итальянской скульптуры XVI в. после пластических откровений Микеланджело.

И однако, как ни прекрасен в своей изощренной ювелирной шлифовке горделиво торжествующий образ Персея, фигуры Микеланджело более собранны, более могучи, значительны, ибо красота их истинно высвобождена из самой громады мироздания.

Застывший академизм, основанный на внешнем подражании классическим образцам при отсутствии собственно вдохновляющего идеала, воцарится в итальянском искусстве XVII в. И лишь новая живительная струя, нашедшая свое наиболее яркое выражение в искусстве великого реалиста Караваджо, спасет это искусство от полного упадка, определив во многом последующее развитие всего европейского искусства.

Прикладное искусство

Перед тем как перейти в Эрмитаже в залы, где сияет живопись Венеции, нам хотелось бы, чтобы читатель, снова поглядев на мадонн Леонардо, на «Мальчика» Микеланджело и на мадонн Рафаэля, помедлил еще в некоторых залах нашего знаменитого музея, где в искусстве более обыденном, ибо всего лишь прикладном, живет, наполняя неповторимым своим ароматом, благодатный дух Ренессанса.

Пусть посидит он в своем небольшом зале с мраморными рельефами, некогда украшавшими рабочий кабинет феррарского герцога.

И венецианский скульптор Антонио Ломбардо изготовил для герцогского кабинета небольшие рельефы во славу богини мудрости Древней Эллады — Афины.

Античность, тщательно изученная и любовно воспринятая, окружает здесь музейного посетителя, пришедшего любоваться искусством, как некогда феррарского герцога, что перед этими же белоснежными богинями, наядами и тритонами замышлял, быть может, походы против соперников и сам страшился кинжала, яда и петли, как каждый правитель тех жестоких времен.

А из герцогского «кабинета» пусть направится наш читатель туда, где выставлена итальянская майолика — ведь по количеству и подбору собрание майолики в Эрмитаже — одно из самых богатых в мире*.

Там он почувствует, как глубоко в век Ренессанса проникли в итальянский быт чувство прекрасного, настойчивое, упорное желание вмонтировать жизнь в возможно более красивую оправу.

Тут и лекарственные сосуды самой разнообразной формы, что украшали аптеки дворцов и монастырей, тут и огромные блюда, и тарелки, которые выставлялись в открытых буфетах и во дворцах и в буржуазных домах.

Вся эта утварь изготовлялась в ряде городов, каждый из которых славился своей особой манерой, — Фазнце, Сиене, Кастель-Дуранте, Деруте, Губбио, Урбино. Ее расписывали известные художники, покрывали особым люстром.

И вот всюду вокруг вас на парадных сервизах, свадебных блюдах с надписями в честь новобрачной — «прекрасной», «божественной», на совсем маленьких предметах домашнего обихода, как чернильницах или солонках, — все те же богини, наяды, тритоны, сцены религиозные, но также и острозлободневные (повествующие, например, о наход-

* Хорошее собрание итальянской майолики представлено также в Музее керамики («Итальянском музее») «Усадьбы Нусково XVIII в.» в Москве.

дении античной скульптурной группы Лаокоона, о бедствиях Италии, о правлении такого-то герцога), с чудесными декоративными мотивами в стиле тех, что были выполнены в ватиканских лоджиях учениками Рафаэля.

А обволакивающее со всех сторон сочетание красно-желтых, перламутрово-серых, розовых и коричневых тонов, то там, то здесь пронизанных синевой, столь типичных для ренессансной майолики, напомнит о теплой красочной гамме тосканских и римских дворцов и о небе, что служит им увенчанием и фоном.

Венеция и новая страница в истории живописи

250

Лев Любимов

Жемчужина Адриатики

Во Флоренции и Риме работали живописцы, которые часто были также ваятелями и зодчими, что и отражалось на их живописном творчестве. Они считали себя наследниками великой античной культуры с ее умственным строем, основанным на логике. Все это, да и сам пейзаж Средней Италии и особенно Тосканы, радующий глаз четкостью своих очертаний, рождали у художников любовь к форме ясной и полновесной, к линии красивой и энергичной и к геометрически безупречной композиции. Это можно сказать и про Мазаччо, и про Боттичелли, и про всех крупнейших тосканских и римских живописцев Высокого Возрождения. Их композиции архитектурны — своими членениями, строгой согласованностью объемов и линий они напоминают прекрасное классическое здание (вспомним ватиканские фрески Рафаэля); причем рисунок составляет их остов.

Живопись Венеции основана на чувственном восприятии мира. Непосредственность играет в ней большую роль, чем классическая традиция. Не столько архитектурность и геометрическая точность композиции, сколько глубокая внутренняя музыкальность отличает картины венецианских мастеров. Эти мастера были живописцами, и только живописцами, причем они видели в цвете, в его переливах,

в его бесконечных сочетаниях со светом и тенью основу живописи. Ту внутреннюю силу, тот заряд энергии, которую художники Флоренции и Рима вкладывали в расположение фигур, во взаимодействие и контрасты объемов и линий, венецианские живописцы отдавали прежде всего цвету и свету. И потому их колорит бурлит, пенится и играет, каждый цвет приобретает на полотне желаемой силы звучание в переключке с соседними цветами.

Их творчество глубоко эмоционально. Конечная цель его та же, что у живописцев Флоренции и Рима, но она достигается средствами, доступными только живописи, т. е. стихией цвета, пиршеством красок.

Эпоху Возрождения можно сравнить с пробуждением от сна или с молодостью, когда все воспринимается особенно полно, остро и радостно и мир открывается человеку во всем его ослепительном многообразии.

Пробудившись от долгого сна Средневековья и ощутив в себе великую силу молодости, Венеция увидела, что она красавица, и восхитилась своей полуденной, сияющей красотой.

Дивно синее небо и дивно синее море. В вечерний час по этому небу и по этому морю разливается пурпур заката. Такого другого города нет во всем мире. Расположенный на ста восемнадцати островах, разделенных ста шестьюдесятью каналами, через которые переброшено около четырехсот мостов, подлинно вырастает он из водной синевы, так что тонут в дымке, стелющейся над лагуной, очертания его бесчисленных дворцов. Фасады их опрокидываются в сверкающей на солнце водной глади, которая искрится всеми цветами радуги от их позолоты, мозаики и мраморных инкрустаций.

Город, разросшийся в целое государство. Это государство — республика. Республика купцов, торгующих чуть ли не со всем миром. Ей много приходилось воевать, но уже в начале XV в. один из ее правителей заявлял: «Самым лучшим будет для нас мир, который позволит нам зарабатывать столько денег, чтобы все нас боялись».

На самом полуострове Венеция то сражается с другими итальянскими государствами, то натравливает их друг на друга, чтобы выступить затем посредницей в их феодальных распрах.

Морские просторы открываются перед ней. Венеция торгует с греками и турками, с Сирией и Багдадом, с Египтом, Индией и Аравией, с Северной Африкой и Северной Европой, особенно с Германией и Фландрией, постепенно сосредоточив в своих руках большую часть товарооборота между Востоком и Западом.

Сама открытая для всех ветров, она не замыкается, как Тоскана или папский Рим, в скорлупу классической латинской культуры, не объявляет «варварами» все другие народы. Мусульманский Восток с его сказочной архитектурой прельщает ее пестротой и яркостью красок. Она любит утонченную, аристократическую культуру дряхлеющей Византии, не отворачивается, как Флоренция, от цветистой поздней готики Милана и соседней с ним Германии.

Республика купцов и банкиров, образовавших замкнутую патрицианскую касту, давно покончила с феодальными порядками. Каковы же идеалы, духовные запросы ее граждан? По словам одного немецкого наблюдателя, «любовь к наслаждениям дошла у венецианцев до такой степени, что они желали бы превратить всю землю в сад радости. Турки и другие неверные говорят при виде роскошных венецианских дворцов, что христиане, их построившие, не верят в загробную жизнь и не заботятся о ней». И в самом деле, заботы у них другие. О том, например, как обставить с наибольшим блеском обряд бракосочетания дожа с морем, когда дождь — верховный правитель республики, пожизненно избираемый и наделенный достоинством владетельного князя, — выезжает на роскошной галере, отделанной золотом и серебром, с мачтами пурпурного цвета, чтобы бросить в море золотой перстень.

«Это самый блестящий город, который я когда-либо видел», — говорил тогдашний французский историк и ди-

пломат Филипп де Коммин. А раз так судили чужестранцы, то сколь полным, сколь радостным было восхищение самих венецианцев!

И вот, пробудившись вместе со всей Италией от сна, чтобы насладиться чарами земли, Венеция пожелала запечатлеть как можно ярче свое великолепие, всю эту синову, все это благодатное искрящееся сияние, которое она ощущала на самой себе, бескрайние горизонты, которые открывались ее взору, всю свою пышность, роскошь, блеск своих знаменитых празднеств и карнавалов, весь тот незабываемый и неповторимый спектакль, который она являла миру своим бытием. Только светлую сторону жизни пожелала она запечатлеть.

Так родилась венецианская живопись.

Алексей Саврасов как-то говорил другому замечательному русскому художнику Константину Коровину: «Там, в Италии, было время искусства, когда и властители, и народ равно понимали художников и восхищались. Да, великая Италия!»

Эти слова как нельзя точнее применимы к Венеции. И потому что она изображала себя самое, свою царственную женственность владычицы морей, свои восторги и увлечения, живопись Венеции была одинаково понятна и блистательному дожу, бракосочетающемуся с морем, и простому гондольеру, даже в своем тяжелом труде славившему звонкой песней земную красоту, олицетворенную его дивным городом.

* * *

Великая венецианская живопись озарилась первыми лучами славы во вторую половину Кватроченто. Возрождение началось в Венеции позже, чем в Средней Италии и в Тоскане, однако, как увидим, оно и продлилось дольше.

Красочная декоративность и праздничность — вот едва ли не главное содержание живописи ранних венецианских мастеров. Их картины были призваны украшать наподобие

драгоценнейших инкрустаций храмы, дворцы, пышные залы, где заседали правители республики, и более скромные — многочисленных «обществ взаимной помощи», веселить душу своим великолепием, затейливостью и цветовыми эффектами, славя при этом республику и доставляя зрительное наслаждение ее гражданам.

Живопись Витторе Карпаччо — тому наилучшая иллюстрация. Что видим мы в его «Приеме послов» (Венеция, Галерея Академии) и других его столь же живописных, несколько наивно повествовательных композициях, в которых поэзия осенних красок изливается перед нами во все новых причудливых сочетаниях? Венецию с ее торжественными церемониями и повседневным бытом, равно как и в картинах Джентиле Беллини, например в «Процессии тела Христова» (Венеция, Галерея Академии). Перед нами венецианские патриции и нищие, иностранные послы в богатых нарядах, златокудрые венецианки, живописные гондольеры, мавры в чалмах, с трубами и барабанами, негры на фоне белых колоннад, пышно разукрашенные галеры, мосты над каналами, кишашие праздничной толпой, уютные покои с веселыми солнечными бликами, балюстрады с голубями, дворцы и над ними синее небо — все сказочное разнообразие чудесного мира, которым венецианец той поры наслаждался в своем любимом городе, и тех чужеземных миров, соки которых впитывал в себя этот город. Культовый сюжет — лишь предлог для создания нарядной, золотисто-радужной светской картины, позволяющей венецианцу, даже в перерывах между празднествами, любоваться их великолепием, запечатленным живописью... Мы понимаем его, радуясь, как и он, прихоти красок, той яркой жизни, тому теплу, которые исходят от всей этой живописи.

Но еще слишком раздроблены цветовые эффекты, слишком пестры краски, слишком много мы находим в картине чисто декоративного, случайного, и не наделена еще фантазия художника той благородной сдержанностью, которой будет отмечено искусство золотого века.

Южанин Антонелло да Мессина, научившийся, по-видимому, у нидерландских мастеров секретам масляной живописи, содействовал ее широкому распространению в Венеции, где он обосновался. Радужная игра света, пурпурные закаты, бархатистость кожи, блеск мрамора или парчи, полнозвучные красочные аккорды и тончайшие цветовые нюансы — все те живописные радости, которыми нас одарили великие венецианские мастера следующего века, были отныне на грани осуществления.

В Венеции Антонелло да Мессина стал подлинно венецианским художником. Вот, например, его шедевр «Св. Себастьян» (Дрезден, Картинная галерея). Картина изображает мученическую гибель стройного юноши, пронзенного стрелами. Но не это волнует нас в ней. Подобно венецианцам той поры, мы любимся прекрасным изгибом тела мученика, так чудесно освещенного лучами южного солнца, на фоне пронизанной светом венецианской улицы с архитектурой столь же стройной, как и этот юноша; арками, коврами, изящными женскими фигурами и нарядными воинами, которым нет дела до происходящего; любимся синевой неба, реющими облаками и лучистыми далями.

Путь, приведший венецианскую живопись к высшему своему расцвету, был окончательно проложен Джованни Беллини (братом Джентиле). Это был очень крупный мастер. В зрелых его работах сглаживается постепенно линейность Кватроченто (характерная, например, для «готизирующего» венецианца Карло Кривелли), чувствуется влияние соседней Падуи. Его «Преображение» (Неаполь, Национальные музей и галерея Каподимонте) — это уже подлинный гимн красоте земли. Какая любовь к природе, впервые так ярко проявившаяся в итальянской живописи, где пейзаж имел лишь значение фона! Здесь же пейзаж буквально царит, как бы обволакивая фигуры, так что идея, заложенная в бракосочетании дождя с морской стихией, уже расширяется перед нами, предвещая в живописи грядущее бракосочетание человека с природой. Написанные кистью, проникновенной и полнозвучной, об-

лака, деревья, холмы дышат, живут полной жизнью, как бы в унисон с фигурами Христа и пророков. «Священная аллегория», или «Озерная мадонна», Джованни Беллини (Флоренция, Галерея Уффици) — это поэзия, воплотившаяся в живописи. Все в этой замечательной картине пронизано сказочным настроением, так что даже не думаешь о том, что точно изображает каждая фигура: все они пребывают в блаженной безмятежности, окутанные влажным озерным воздухом под ласковыми лучами солнца и медленно плывущими вдали облаками.

И опять-таки какая поэзия в сочетании с высокой и торжественной декоративностью в алтарной картине Беллини «Мадонна со святыми» (Венеция, Церковь Сан-Дзаккария)! Тут мы уже на пороге Высокого Возрождения.

Портрет дожа Леонардо Лоредано (Лондон, Национальная галерея). Портрет занимает большое место в венецианской живописи. Венеция мечтает показать себя потомству во всей своей славе, и ее именитые граждане не желают видеть свои черты запечатленными навеки. Старческие черты дожа предельно выразительны, тонкая линия рта выдает замкнутость его натуры. Игра света, озаряющая эти черты, сочетание теплых тонов лица с холодными тонами его парадного облачения, плечи его, четко выступающие на лазоревом фоне, — все это создает красочно-световой аккорд, выявляющий с особой силой психологическую остроту образа — черствость, душевную сухость этого правителя*.

Джованни Беллини прожил долгую жизнь (умер в 1516 г. восьмидесяти шести лет). Великий немецкий живописец Дюрер, который знал его уже стариком, признавал Беллини лучшим живописцем своего времени. Он умер, когда золотой век уже наступил, но сам не успел проникнуться полностью его идеалами. Некоторая внутренняя неуверен-

* Дож Леонардо Лоредано вошел в историю как представитель воинствующего обскурантизма (враждебного отношения к науке, просвещению).

ность, отсутствие подлинного динамизма в его композициях и несколько однообразная созерцательность все же не позволяют поставить Джованни Беллини в ряд с его великими младшими современниками — Джорджоне и Тицианом. Но благодаря Беллини путь, ведущий в Высокое Возрождение, был уже широко открыт в конце XV в.

Джорджоне

Джорджоне был поэтом и музыкантом, причем, по словам Вазари, «игра его на лютне и пение почитались божественными». И нет, пожалуй, во всем мировом искусстве произведений живописи более поэтичных и музыкальных, чем картины Джорджоне.

В приложении к живописи эти качества очень хорошо определены Эженом Делакруа:

«Искусство — значит поэзия. Без поэзии не может быть искусства... Живопись вызывает совершенно особые эмоции... тем, что можно было бы назвать музыкой картины... Она затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и будит в ней чувства, которые литература выражает настолько неясно, что каждый понимает их по-своему; живопись же действительно переносит нас в мир этих чувств и, подобно могущественной волшебнице, увлекает нас ввысь на своих крыльях. Помимо того, что составляет картину природы, она включает в себя элемент контроля и сознательного выбора, то есть душу художника и свойственный ему стиль».

Это полностью относится к искусству Джорджоне.

Несмотря на его прижизненную славу и огромное влияние, которое он оказал на все последующее развитие живописи, мы очень мало знаем о Джорджоне. Он родился в Кастельфранко около 1477 г. Юношей он приехал в Венецию, где, по-видимому, поступил учеником в мастерскую Джованни Беллини. С тех пор он жил там постоянно и умер (вероятно, от чумы) в 1510 г., т. е. совсем еще молодым. Свое прозвище Джорджоне (что значит «большой

Джордже») он, по словам Вазари, получил «за величие духа». Тот же Вазари сообщает, что Джорджоне был «весьма низкого происхождения».

В Эрмитаже Джорджоне представлен одной из своих ранних и самых прославленных картин. Это «Юдифь». Согласно библейской легенде, красавица Юдифь проникла в шатер вражеского военачальника Олоферна, прельстила его, напоила и, когда он заснул, обезглавила.

Сопоставляя эту картину с другим шедевром Джорджоне — знаменитейшей «Спящей Венерой» (Дрезден, Картинная галерея), — русский художник Александр Бенуа, которого следует также признать одним из наших самых вдохновенных историков искусства, высказал следующие суждения: «...Странная картина, такая же "двусмысленная" и "коварная", как и картины Леонардо. Юдифь ли это? — хочется спросить про эту строгую печальную красавицу, с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову. Какими глазами взглянет на нас эта женщина, если поднимет свои веки, какими глазами взглянет и дрезденская Венера Джорджоне? Эту тайну унес с собой художник точно так же, как унес он и разгадку многих своих других картин».

Написанная в самые первые годы XVI столетия, эрмитажная картина может быть признана «ключевой» для оценки не только творчества Джорджоне, но и всего развития венецианской школы. «Юдифь» утверждает в этой школе новый идеал — идеал Высокого Возрождения, подобно тому, как он был утвержден во Флоренции ранними работами Леонардо. Утверждает внутренней раскрепощенностью композиции, внутренней размеренностью, сочетающейся с душевной подвижностью всего образа, музыкальностью тонов, мягкостью линейных и красочных сочетаний.

Да, в этом образе загадка — и это роднит его с образом Леонардо. Прав Бенуа: таких загадок много в творчестве Джорджоне. Почему в картине его, которая получила название «Гроза» (Венеция, Галерея Академии), на фоне изумительного, уже романтического пейзажа, с обломками колонн

и темными деревьями, под грозовым небом сидит на первом плане молодая женщина, кормящая грудью ребенка, между тем как недалеко от нее прогуливается сельский щеголь? Что означают эти две фигуры? Почему в картине, названной «Сельский концерт» (Париж, Лувр), опять-таки среди волшебной прелести пейзажа в летний зной расположилась компания, состоящая из двух обнаженных женщин и двух лениво музицирующих юношей? Или все эти фигуры созданы художником исключительно для нашего любования? Да, возможно, раз мы любимся ими долго, нам кажется, что мы никак не можем налюбоваться.

Мы любимся пейзажем с его густыми кущами, солнечными бликами и темной небесной синевой. Да есть ли такие слова, которые могли бы передать роскошь, негу и глубочайшую музыкальность этого золотистого пейзажа! Но мы любимся им не отдельно от фигур, ибо они крепко, неразрывно, подлинно навеки с ним связаны. Точно так же, как связаны с пейзажем фигуры «Грозы», как связана с ним «Спящая Венера», связана и в своей юной неге, и в своем сне, и во всей своей чистой, ласковой красоте.

Быть может, правильно мнение, что искусство Джорджоне имеет лишь одну тему — созвучие человека с природой. Тема грандиозная, неисчерпаемая, завершающая все искания венецианской живописи Кватроченто.

Вглядитесь в картины Джорджоне — и вы увидите нечто такое, чего не было еще никогда до этого в живописи. Великий Леонардо разработал теорию «пропадающих очертаний» и частично растворил их в своем sfumato. Джорджоне пошел дальше: он преодолел контур и вместе с ним форму, так что фигуры и пейзаж, все части картины составляют цветовую симфонию. И в этом отношении его живопись действительно подобна «могущественной волшебнице».

Форма конкретна и незыблема. Цвет же меняется в зависимости от света. И потому, чтобы передать все многообразие мира, Джорджоне сосредоточивает свое внимание на цвете, который он буквально пронизывает светом,

сообщая цвету все новые нюансы, новую тональность. Цвет у него как бы играет в световых лучах, и сами краски его излучают свет.

«Он считал непреложным, — пишет о Джорджоне Вазари, — что писать прямо краской, без всяких подготовительных эскизов на бумаге, есть истинный и лучший способ работы и что это и является истинным рисунком».

Но все же, что передает, что воплощает в своих картинах Джорджоне? Мы уже сказали: слияние, созвучие человека с природой. Но это не все: картины его излучают какое-то особое, глубоко волнующее нас поэтическое настроение, лирическую одухотворенность, в которой и мечтательность, и где-то проскальзывающая смутная печаль. Не печаль ли о молодости, которая прекрасна, но неизбежно проходит? Вспомним слова Делакруа о магической гармонии живописи, о душе художника. В бесконечно гармоничной душе Джорджоне, как и в созданных им образах, мы чувствуем некую тайну, манящую и неуловимую, которая как бы разливается под его кистью по всей природе.

Тициан

«Тициан, — пишет А.Н. Бенуа, — занимает по отношению к Джорджоне положение, аналогичное с тем, которое занимает Микеланджело по отношению к Леонардо. Он пришел после, он взял те средства и приемы, что были найдены и изобретены предшественником, но он ими воспользовался для своих целей, для своих мечтаний вполне свободно и самостоятельно, а целей и мечтаний Тициан находил в душе неисчерпаемое множество...»

Тициан и Микеланджело. Такая параллель в чем-то закономерна. Однако сопоставление этих двух титанов приводило порой к несколько искусственным выводам.

«Если бы Тициан и Микеланджело, — заявлял в своем трактате о живописи их современник Паоло Пино, — были бы единым телом, то есть если бы к рисунку Микеландже-

ло прибавить колорит Тициана, то такого художника можно было бы назвать богом живописи».

Вряд ли это верно. Живопись Микеланджело и живопись Тициана — это тезис и антитезис. Скульптурная выпуклость живописных образов Микеланджело не нуждалась в колорите Тициана, равно как «лепя» картину из цвета и света, Тициан отвергал крепкую, незаблемуемую микеланджеловскую форму, для которой рисунок служил остовом. Каждый из них достиг в своем непревзойденных высот, и прибавлять тут нечего.

Уже в следующем столетии величайший испанский художник Веласкес так определял роль Тициана в искусстве: «В Венеции — все совершенство красоты! Я отдаю первое место ее живописи, знаменосцем которой является Тициан».

Удивительно точное определение, данное одним гением другому. Микеланджело не был знаменосцем никакой школы, он был глашатаем только своего искусства, которое своей беспримерной мощью часто сбивало с толку других художников. Солнечный же гений Тициана согрел всю венецианскую живопись, и в его лучах созрели, расцвели многие замечательные таланты, которым он действительно служил знаменосцем, как сияющее увенчание художественного гения Венеции. Он был для них «богом живописи» сам по себе, без всякого дополнения, и остался им для всех живописцев последующих столетий, которые пошли по пути, проложенному венецианской школой под его знаменем.

* * *

Точный возраст Тициана до сих пор не установлен. Умер он в 1576 г., а родился, по одним сведениям, в конце восьмидесятых, по другим — в конце семидесятых годов XV столетия или даже раньше.

С уверенностью можно лишь сказать, что Тициан прожил не менее восьмидесяти лет и не более ста трех, причем умер, по-видимому, не от старости, а от чумы.

Как и Микеланджело, Тициану суждено было в его долгую жизнь горестно наблюдать трагическое противоречие между высокими идеалами Возрождения и действительностью. Он остался до конца верен этим идеалам, не изменил гуманизму.

Тициан Вечеллио родился в семье военного в горном городке Пьеве ди Кадоре, входившем во владения Венеции. Род его был старинным и влиятельным в этой местности. Проявив уже в раннем детстве влечение к живописи, он девяти лет был определен отцом в мастерскую венецианского мозаичиста. Пробыл там, однако, недолго и обучался затем поочередно у Джентиле Беллини и у Джованни Беллини.

Сблизился с Джорджоне и испытал во многом его влияние. А после его преждевременной смерти стал общепризнанным главой венецианской школы.

Слава Тициана быстро распространилась по всей Италии, а затем и по всей Западной Европе. Папа Павел III вызывает Тициана в Рим, где уже зрелым мастером он впервые знакомится с творениями Рафаэля и Микеланджело. Самый могущественный из тогдашних монархов, германский император Карл V, приглашает его в Аугсбург, жалует ему графский титул и, позируя Тициану, будто бы даже поднимает кисть, уроненную художником. Сын Карла V жестокий испанский король Филипп II, французский король Франциск I и многие итальянские государи были также заказчиками Тициана, занимавшего официальный пост художника Венецианской Республики.

Друг Рафаэля, прославленный гуманист кардинал Бембо был другом и Тициана. Уже знакомый нам памфлетист Аретино, которого можно считать основателем современной журналистики, ратовавший за утверждение «диалекта», т.е. итальянского языка, постоянно общался с Тицианом, по-видимому, очень ценившим его советы.

По свидетельству венецианского теоретика искусства Дольче, Тициан был «великолепным, умным собеседником, умевшим судить обо всем на свете». Можно пола-

гать, что содержание «Диалога о живописи» — главного труда Дольче — было во многом подсказано Тицианом.

Сохранилось частное письмо гуманиста Пришанезе, позволяющее и нам заглянуть на миг в приморский дом Тициана, где он жил после смерти горячо любимой жены, перенестись в атмосферу той эпохи, почувствовать жизнь Венеции первой половины XVI столетия.

«Я был приглашен, — пишет этот гуманист, — ...в прелестный сад мессера Тициана Вечеллио, художника, как все знают, превосходнейшего... Были приглашены к этому мессеру Тициану, поскольку подобное всегда стремится к подобному, некоторые из наиболее избранных умов, находившихся тогда в этом городе, и прежде всего — мессер Пьетро Аретино, новое чудо природы, и затем такой же большой подражатель ее при помощи резца, как хозяин пира — при помощи кисти, мессер Якопо Татти, прозванный Сансовино, а также Якопо Нарди* и я... Прежде чем сесть за стол, так как жар солнца, хотя место и было тенистым, ощущался еще очень сильно, мы провели время в созерцании живых образов великолепнейших картин, которыми был наполнен дом, и в разговорах о красоте сада, к большому удовольствию каждого. Сад этот расположен на окраине Венеции, на берегу моря, так что оттуда видны прелестный островок Мурано и другие прекрасные места. Эта часть моря после захода солнца покрывалась множеством гондол, наполненных прекрасными женщинами, и до полуночи там раздавались музыка

* Якопо Сансовино — выдающийся ваятель и зодчий. Он построил в Венеции знаменитую библиотеку Сан-Марко, декоративно используя античный мотив сочетания ордера с арками («ордерная аркада»), и на радость всей Венеции связал центр города с морем, что открыло новые возможности как для развития торговли, так и для традиционных увеселений и торжеств. Якопо Нарди — флорентийский эмигрант, республиканец, враг тирании Медичи, известный историк. Венеция, так и не поработанная испанцами, долгое время служила убежищем для многих итальянских патриотов.

и пение, звучали мелодии и различные инструменты, как бы аккомпанировавшие нашему веселому ужину... В это время пришел час ужина, который был так же обилен, как и превосходно сервирован, с изысканными блюдами и самыми дорогими винами... Уже подали фрукты, когда принесли... письма, и так как там хвалилась латынь и порицался диалект, Аретино вышел из себя, потребовал в ярости бумаги и чернил, и, если бы его не удержали, он создал бы одно из самых жестоких в мире обличений. Он все же не преминул высказать все это на словах».

Долгая, счастливая жизнь среди изысканного, образованного общества, жизнь, целиком наполненная любованием красотой мира и прославлением этой красоты в великом искусстве живописи. Творчество Тициана очень обширно: по количеству созданного оно чуть ли не превосходит творчество Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело вместе взятых — и потому в этих очерках его обзор будет беглым.

Мы говорили о влиянии Джорджоне. Тициан был одно время его помощником и после смерти Джорджоне дописал некоторые незаконченные его картины. Правая часть пейзажа «Спящей Венеры» Джорджоне, так чудесно сочетающаяся с ее образом, написана, по-видимому, Тицианом. Но между Тицианом и Джорджоне глубокое различие. Тициан был натурой, вероятно, менее утонченной и лирической, чем Джорджоне, но зато более могучей, полнокровной и всеобъемлющей. Там, где у Джорджоне недоговоренность или загадка, у Тициана победное, полновзвучное торжество красоты. Нам кажется, что это различие очень хорошо сформулировал Александр Бенуа, сравнивая «Спящую Венеру» Джорджоне с очень схожей по композиции знаменитой «Венерой Урбинской» Тициана, которую иногда называют флорентийской — по ее нынешнему местонахождению (Флоренция, Галерея Уффици): «Он (т.е. Тициан) в своей флорентийской "Венере" раскрыл глаза "Венере" Джорджоне... и мы увидели влажный взор влюбленной женщины, обещающей большое и здоровое счастье».

Это обещание озаряет женские образы, созданные Тицианом. Мы отмечали, что никто после мастеров Древней Греции не сумел воспеть, как Корреджо, женскую красоту, грацию и негу. Можно сказать столь же определенно: никто в живописи до и после Тициана не воспевал с таким вдохновением, как он, сияющую красоту женщины, пленительную, полуденную красоту, как бы олицетворяющую радость бытия, земное счастье.

«Любовь земная и любовь небесная» (Рим, Галерея Боргезе) — аллегорическая картина, исполненная светлой, упоительной жизнерадостности, одна из первых работ Тициана, знаменующих возможность такого блаженного и щедрого счастья. Современная ей «Флора» (Флоренция, Галерея Уффици) выражает тот же высокий идеал, ту же чистую радость. Как нежен теплый розовый тон открытого плеча богини цветов, какой подлинно божественный «кусочек живописи» — рука ее в сочетании с прозрачной белой рубашки и светлым бархатом тяжелого облачения. «Вакханалия» и «Праздник Венеры» (обе картины — в Мадриде, музее Прадо) — чудесные звенья той же цепи.

Высшее увенчание этого идеала — картина «Венера перед зеркалом» (Вашингтон, Национальная галерея), написанная Тицианом уже в старости. Пожалуй, такого великолепия еще не достигала до этого его кисть. Перед нами подлинно царственная женственность во всей ее первоизданной славе. Богиня любви в обличии златовласой красавицы являет нам совершеннейший образ любви и неги. В этом образе нет ничего порочного, как нет ничего порочного в полноте счастья. Сколько ласки, бесконечно милой и трепетной, во взгляде богини, сколько радости приносят нам этот лик и вся эта неповторимая красота, созданная живописью!

А вот другой женский образ, тоже созданный Тицианом в старости, — «Девушка с фруктами» (Берлин, Государственные музеи), быть может, портрет его дочери Лавинии. Красота женщины и роскошь природы, золото неба и золото парчи, и какая величавость в повороте головы, во всем

облике этой цветущей венецианки! Каким радостным и великолепным покоем, полным наслаждения жизнью, дышит вся картина!

Великое обещание счастья, надежда на счастье и полное наслаждение жизнью составляют одну из основ творчества Тициана.

* * *

И все же, хотя живопись Микеланджело и живопись Тициана — тезис и антитезис, этих двух титанов роднит нечто общее: только им в итальянском искусстве присуща в такой полной мере грандиозность мироощущения.

Взгляните на «Вознесение Марии», знаменитую «Ассунту» — громадный алтарный образ Тициана в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции. Да, это именно грандиозно, и вдохновенный лик Марии не уступает по своей внутренней силе, по своему пафосу, по своему страстному и величественному порыву самым величественным образам Сикстинской капеллы.

«Полная мощи, — пишет об этой картине Бернсон, — вздымается Богоматерь над покорной ей Вселенной... Кажется, во всем мире нет силы, которая могла бы противостоять ее свободному взлету на небо. Ангелы не поддерживают ее, а воспевают победу человеческого бытия над брэнностью, и их ликующая радость действует на нас подобно восторженному взрыву оркестра в финале «Парсифаля» Вагнера».

Эта грандиозность мироощущения и эта высокая и радостная торжественность, подобная грому оркестра, так же озаряют своим сиянием композиции Тициана, вовсе не радостные по сюжету, но созданные им в лучшие, наиболее светлые годы его жизни, когда он весь отдавался культу прекрасного как абсолютному благу, долженствующему восторжествовать в мире. Мы видим это особенно ясно в таком шедевре, как «Положение во гроб» (Париж, Лувр). Это, несомненно, одно из непревзойденных произведений живописи, ибо в картине этой все совершенство: и контраст безжизненного, падающего тела Христа

с мужественными, дышащими силой фигурами апостолов; и трагизм всей композиции, в которой горе тонет в общей благодатной гармонии и красоте такой звучности, такой силы, что, кажется, нет и не может быть в природе более прекрасных тонов, тепло-белых, лазоревых, золотисто-розовых, густо-загарных, то пламенеющих, то исчезающих во мраке, чем те, которыми одарил эту картину Тициан.

Из этой музыки цвета, из этой магической гармонии, им созданной из этой особой «субстанции», которую можно было бы назвать живым телом, основным материалом живописи, Тициан и творит свои образы, как бы лепит их из этого чудесного, то жидкого, полупрозрачного, то густого, сочного, до предела насыщенного, всегда покорного ему благодарного материала. Такие картины — это и есть «чистая живопись», а отдельные их красоты — «куски живописи», ибо как будто ничего, кроме живописи, в них нет, живописи как стихии цвета и света, которой повелевает гений художника.

Посмотрим на другую знаменитейшую картину Тициана — «Динарий кесаря» (Дрезден, Картинная галерея). Согласно евангельской легенде, фарисей, желая смутить Христа, спросил у него, следует ли платить подать кесарю, т. е. римскому императору, на что Христос ответил ему: «Воздайте Божье Богу, а кесарево — кесарю». Перед нами два лика: лик Христа, вылепленный светом, и лик фарисея, выступающий из тьмы, наложившей на него свою печать. Стихией цвета и света передает Тициан духовное благородство первого, низменность и коварство второго, сияющее торжество первого над вторым.

«Портрет юноши с перчаткой» (Париж, Лувр). Этот портрет назван так потому, что мы не знаем, кто этот юноша. Рука его с перчаткой уже сама по себе шедевр, бесподобный тициановский «кусочек живописи», красота которого как бы еще усиливает значительность, красоту всего образа. Какая покойная и горделивая осанка! От молодости, конечно, и уверенности в своей силе, в своем праве на счастье...

Но куда устремлен этот взгляд? Прав ли М.В. Алпатов, признавая в нем Ромео, в котором уже угадывается душевное смятение Гамлета?

Тицианом написано много портретов, и каждый из них уникален, ибо передает индивидуальную неповторимость, заложенную в каждом человеке. Своей кистью он улавливает ее целиком, концентрирует в краске и свете и затем расстилает перед нами в великолепном «куске живописи».

Сколько силы, какой запас энергии и какая потенциальная ярость в этом муже с могучим лбом, могучим носом и могучей черной бородой! А роскошное просторное его облачение как бы подчеркивает размах страстной и беспощадной натуры. Это портрет Пьетро Аретино (Флоренция, Галерея Питти), который то возносил до небес Микеланджело, то доносил на него и к советам которого прислушивался Тициан. Современники говорили, что у Аретино были заготовлены колкости против каждого, кроме Бога, и то потому, что они не общались друг с другом.

Карл V, император Священной Римской империи, король Испании, «повелитель полумира», любил похвалиться тем, что в его владениях «никогда не заходило солнце», и то была правда, так как кроме германских земель и Испании его империя включала Нидерланды, Южную Италию, Сицилию, Сардинию и огромные испанские колонии в Америке.

Но всего этого было недостаточно великому честолюбцу, пролившему много крови в бесчисленных войнах во имя создания «всемирной христианской империи». Своей цели он не достиг и, видимо, поняв, что она недостижима, передал императорскую корону брату, а испанскую — сыну, и сам удалился в монастырь, где и умер два года спустя. В 1548 г., т. е. за восемь лет до его отречения, когда ничто еще не могло предвещать такой беспримерный поступок, Тициан написал огромный конный портрет императора в утро перед битвой, в которой тот одержал одну из своих самых блистательных побед (Мадрид, Прадо). Карл — в сияющих латах, с поднятым забралом и с копьем в руке. Какой эффект-

ный и величественный всадник! Но как страшно одинок он на этом поле... Куда устремляется он на красиво гарцующем коне? Мы глядим на его лицо, такое характерное, волевое, с резко выдающимся подбородком, и вдруг ясно различаем в его взгляде рассеянную грусть, какую-то внутреннюю усталость, ритм которой передается всей фигуре и чудится нам даже в размеренном беге коня. Один в поле, один с надломленной душой. Таким понял и таким изобразил Тициан «повелителя полумира», когда, возможно, тот сам не признавал еще своей чрезмерной усталости. И лучшим объяснением его отречения навеки служит этот портрет.

А вот, пожалуй, еще более разительное свидетельство пронизательности Тициана. Папа Павел III тоже мечтал о расширении своих владений. Это был властный и честолюбивый старик, столько же заботившийся о подавлении Реформации и об усилении папского престола, сколько и о возвеличении своих незаконнорожденных детей, которым он старался обеспечить любыми средствами самое высокое положение в тогдашней Италии.

В групповом портрете (Неаполь, Национальные музей и галерея Каподимонте) Тициан изобразил папу с его внуками Алессандро, которого он возвел в кардиналы, и Оттавио, наследником пармского престола, занятого его, Павла III, любимым сыном. Внук-кардинал служит как бы лишь фоном для двух главных персонажей: резко повернувшегося к входящему Оттавио, хилого, но грозного и подозрительного старика-первосвященника и самого Оттавио, низко склонившегося перед ним. Вглядитесь в тонкий и хищный профиль Оттавио, во всю его фигуру, такую вкрадчивую и сугубо почтительную, — и вы поймете, как понимает на этой картине папа, его дед, на что способен этот юноша с внешностью царедворца и душой убийцы. Да, именно таким изобразил его Тициан. Папа и Оттавио глядят друг на друга исподлобья. Папа знает, что этот внук, осыпанный его милостями, не питает к нему ни любви, ни жалости, а внук знает, что его дед может вовремя разгадать и пресечь его замыслы.

Два года спустя после того, как этот портрет был написан Тицианом, произошли следующие события. Сын Павла III, герцог пармский, был убит заговорщиками, во главе которых стоял его сын Оттавио. Потрясенный убийством своего сына и участием в этом преступлении внука, папа Павел III, которого за его меценатство иногда называли «последним великим папой» эпохи Возрождения, умер от разрыва сердца.

По силе, вскрывающей роковую игру самых темных человеческих страстей, этот портрет роднит Тициана с Шекспиром.

* * *

Как и старость Микеланджело, старость Тициана совпадает с закатом золотого века, с концом эпохи Возрождения. Эта эпоха дышала молодостью, дышала надеждой, и вот надежда ушла вместе с молодостью. Ушла для целого поколения, ушла для Тициана, как и для Микеланджело.

Но великая вера в человека, по-видимому, не иссякла в гении Тициана. Его последняя картина «Оплакивание Христа» (Венеция, Галерея Академии), огромная алтарная композиция, так и оставшаяся незаконченной, — это вопль отчаяния, потрясающий душу. Но именно грандиозность этого отчаяния служит нам утешением, ибо в самой этой грандиозности звучит протест против неизбежности конца, и этот протест ясно выражен в фигуре Марии Магдалины, златокудрой венецианской красавицы, в ее возмущенном призыве, как бы обращенном ко всему миру.

Среди картин Тициана, хранящихся в Эрмитаже, две известны всему свету. Это «Кающаяся Мария Магдалина» и «Св. Себастьян». Хотя их разделяет десятилетие, обе написаны великим художником уже в старости, когда он достиг власти над цветом и мог им одним строить композицию, столь же безупречную и пластичную, как рафаэлевская.

Щемящее горе кающейся грешницы опять-таки утопает в красоте живописи, знаменует торжество жизнеутверждающего начала, присущего всему творчеству Ти-

циана. Прекрасно лицо Магдалины, прекрасна влага слез на ее глазах, с такой верой поднятых к небу. А для нас в этой картине — радужное упоение: и сама эта цветущая венецианка с пухлым полуоткрытым ртом, нежной бархатистой кожей и дивно шелковистыми тяжелыми косами, и осенний вечерний пейзаж, составляющий с ней и с ее горем неразрывное целое.

«Св. Себастьян» написан Тицианом незадолго до смерти. Тема, как мы уже знаем, трагическая, но это не страшит Тициана: он желает победить человеческое страдание, обреченность, великое беспокойство, охватившее под старость его собственную душу, показав их нам полностью.

Вблизи кажется, будто вся картина — хаос мазков. Живопись позднего Тициана следует рассматривать на некотором расстоянии. И вот хаос исчез: среди мрака мы видим юношу, погибающего под стрелами, на фоне пылающего костра.

Тициановская палитра создает грозную симфонию красок, словно оповещающую о космической катастрофе во всем ее ужасе и безнадежности. Но вопль отчаяния преодолен и здесь. Из этой симфонии мазков вырастает героически прекрасная фигура мученика. И эта фигура идеальных пропорций тоже вся вылеплена из цвета.

Вглядитесь в эту тициановскую «пластику цвета», в эти крупные размашистые мазки, характерные для его поздней манеры, которые полностью поглощают линию и обобщают детали.

В этом первооснова исканий и достижений всех крупнейших выдающихся колористов последующих столетий: Халса, Рембрандта и Рубенса, Эль Греко, Веласкеса и Гойи, Ватто, Делакруа, импрессионистов, Серова.

Один из учеников Тициана оставил подробное описание того, как мастер работал в последние годы, доводя эту пластику, эту симфонию цвета до совершенства: «Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные

подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением при помощи всего лишь четырех цветов вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры... Он покрывал затем эти остовы, представляющие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывал его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что казалось: ему не хватало только дыхания... Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам, и втирал один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-либо угол, чтобы усилить это место, либо же лессировал* красным тоном, точно каплями крови, для оживления живописной поверхности... К концу он поистине писал больше пальцами, нежели кистью».

И вот перед нами сам этот художник, овладевший стихией цвета, окончательно преодолевший главенствующую роль очертаний и тем открывший новую страницу в истории живописи. Художник, давший миру самое радостное, торжественно-праздничное искусство, художник, которого не могли омрачить ни закат гуманизма, ни дума о смерти даже в самые старческие годы. Величав, покоен и строг он на последнем автопортрете (Мадрид, Прадо). Мудрость, полная искушенность и сознание своей творческой мощи дышат в этом гордом лице с орлиным носом, высоким лбом и взглядом, одухотворенным и пронизательным. Черты Тициана вылеплены из пламенеющих тициановских красок, в контрасте с черным одеянием они выступают на полотне как вечный памятник знаменосцу великого искусства, памятник, созданный им самим во славу этого искусства.

* Лессировать — наносить тонкий слой прозрачной краски, через который просвечивают нижние непрозрачные слои.

Две картины в Эрмитаже

Венецианская живопись прекрасно представлена в Эрмитаже, так что даже в самые хмурые погодные дни некоторые залы нашего знаменитого музея как бы озарены солнечным небом Венеции, его пламенной, пурпуром и золотом напоенной синевой*.

В Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве представлено несколько превосходных образцов венецианской живописи.

Мы уже любовались в них великими творениями Тициана и Джорджоне. Посмотрим теперь на две замечательные картины, чье точное авторство в данном случае несущественно: на «Мужской портрет», датированный 1512 г. и считающийся работой Доменико Каприоло — художника, о котором мы знаем очень мало, — и на большую композицию «Юпитер и Ио» школы Тициана.

Первая напоминает портретные образы Джорджоне.

Красивый юноша смотрит на нас вдумчиво и уверенно. Открытое, ясное лицо с правильными волевыми чертами, роскошные кудри, изящный берет, богатый патрицианский наряд. За ним в нише — статуя античной богини: он влюблен в классическую красоту; в руках его небольшая книга — быть может, сборник стихов о любимой, быть может, раздумья философа. А за величественно-торжественной колоннадой — лирический пейзаж с высокой колокольней. Все это написано художником с увлечением, в звучных и глубоких венецианских тонах, и от всей картины веет теплом и молодостью.

* Кроме самых великих в Эрмитаже также представлены многие другие выдающиеся венецианские живописцы: Чима де Конельяно, Себа-стьяно дель Пьомбо, Парис Бордоне, Пальма Старший, Пальма Младший, семья Бассано, живописцы «террафермы» («твердой земли» — венецианских владений на примыкающей к лагуне части Италии): Лоренцо Лотто, Моретто, Морони. Особенно много венецианских портретов.

Этот юноша нашел свое место в мире, но он желает еще полнее утвердить свою личность: он верит в свои силы, верит в великое назначение человека.

Вы хотите себе представить юного итальянского гуманиста, юного венецианского вельможу, залюбовавшегося красотой своего города и эту красоту пожелавшего распространить на весь мир? Он на картине, живой представитель того вдохновенного поколения, которое, пробудившись от долгого сна Средневековья с его смутными грезами, вновь открыло зримую, осязаемую красоту мира и на миг радостно осознало себя его властелином. Блаженная молодость!

А вот и красота мира, как понимало ее это поколение.

Сюжет картины заимствован из «Метаморфоз» Овидия: Юпитер и его возлюбленная Ио встревожены появлением в облаках ревнивой Юноны, супруги повелителя Олимпа. Но дело не в их фигурах, как бы изящно они ни были написаны.

Царственно-роскошный пейзаж, насыщенный утренней свежестью. И кажется нам, что мы слышим плеск серебряных струй в водопаде, радуемся сиянию зари, юному трепету, которым охвачена здесь вся природа. Подлинно прекрасное видение мира... Бодрящее, наполняющее душу восторгом. Сколько света и сколько блеска в воздухе и в листе!

Веронезе

Вторая половина XVI в.

Республиканская форма правления сохранилась в Италии только в Венеции. Но Венеция уже не мощная держава: образование больших, уже не феодальных, монархий положило конец Венеции. Однако, даже утратив свое бывшее значение, Венеция остается в Италии последним очагом гуманизма, и искусство ее в эти десятилетия — это все еще великое искусство золотого века.

Мы находим у Бернсона блестящие по точности и образности объяснения этого процесса: «...Венецию, хотя

и униженную... и пострадавшую от открытия морского пути в Индию, не раздавила пята испанской пехоты, как остальную Италию, и она не настолько лишилась доходов, чтобы не скопить в своих сундуках некоторый запас золота. Жизнь стала более трезвой и суровой, но все же она была достаточно хороша... И если дух Возрождения медленно проникал в Венецию, то еще медленнее он покидал ее. И блестящая венецианская живопись... продолжала хранить ему верность; хранить даже тогда, когда в остальной Италии искусство встало на службу лицемерной церкви, вступившей в мощный союз с испанской монархией; даже тогда, когда прекрасные итальянские юноши, запечатленные на портретах в начале столетия, преобразились, следуя духу времени, в лстивых и элегантных придворных... Победа Испании повлекла за собой еще одно последствие. Она заставила итальянцев, и даже венецианцев, испытать чувство беспомощности перед организованной силой — чувство, которое раньше было незнакомо эпохе Возрождения с его верой во всемогущество личности. Это оказало определенное влияние и на искусство. В картинах Тициана, написанных в последние тридцать лет его жизни, мы не встречаемся больше со свободным и беззаботным человеком, подобным жаворонку в апрельское утро».

Однако один из самых замечательных художников второй половины века был все же именно таким жаворонком. Этот художник — Паоло Веронезе.

...Паоло Веронезе пришлось предстать перед судом инквизиции. В картине на евангельский сюжет «Пир в доме Левия» (Венеция, Галерея Академии) он изобразил апостолов в окружении воинов, куртизанок, шутов, гончих... Не впервые он грешил против канонов, но на этот раз инквизиторам показалось, что он нарушил все установленные обычаями границы.

— Кто, по-вашему, был у Левия? — спросили они его.

— Я полагаю, — ответил Веронезе, — что только Христос и апостолы. Но когда на полотне свободное место, я заполняю его фигурами по своему усмотрению.

Этому принципу Веронезе остался верен. И примечательно, что церкви и монастыри буквально заваливали его заказами: венецианская инквизиция — та самая, которая впоследствии передала в руки Ватикана Джордано Бруно, — тут оказалась бессильной. Пышность и жизнерадостность искусства Веронезе, воскресившего в живых образах былую славу «жемчужины Адриатики», приводила в восторг даже венецианских монахов.

Уроженец Вероны (откуда и его прозвище, под которым он вошел в историю искусства), Веронезе переселился в Венецию, где и стал последним певцом патрицианского великолепия. Нет, пожалуй, в мировой живописи более величественно-роскошной, сказочно-декоративной композиции, чем его «Триумф Венеции» во Дворце Дожей. В облики пышной златокудрой красавицы Венеция царственно восседает на облаках, между тем как восхищенная толпа, в которой и женщины в великолепных нарядах, и всадники в латах, восторженно любит ее.

Значение Веронезе огромно. Он великий колорист и несравненный мастер изображения человеческого тела в самых смелых и эффектных ракурсах и первый по размеру подлинный декоратор даже в сопоставлении с Корреджо. Росписи дворцов французских королей, германских владельцев князей и российских императриц, вся декоративная живопись барокко и рококо так или иначе ведут свое начало от плафонов и панно Веронезе, от его живописи, но никогда не превосходят ее.

В Лувре висит его полотно исключительных размеров: 6,6 × 9,9 м. Число фигур, на нем изображенных, тоже исключительно: сто тридцать восемь. Эта картина на евангельский сюжет «Брак в Кане Галилейской». Вокруг Христа и Марии Веронезе рассадил императора Карла V, английскую королеву, турецкого султана, венецианских и чужеземных вельмож, а под видом музыкантов, услаждающих своей игрой эту высокопоставленную компанию, показал нам знаменитейших венецианских художников своего времени, в том числе Тициана и самого себя.

Венецианский пир под синим небом, в роскоши мраморного дворца, на фоне грандиозных колоннад. Разодетые женщины и кавалеры, виночерпии, бесчисленные слуги, музыканты. В огромной панораме этого пира, построенной на сочетании лазоревых, пламенных, зеленых (чисто веронезовских), пурпурных, тепло-белых, золотисто-розовых тонов, все и всех объединяет торжественно-радостное оживление. В этой композиции множество фигур, и ни одна из них не лишняя, не случайная. Как легко разобраться в этой колоссальной картине, как ясен ее композиционный центр, где Христос и Мария возвышаются над музыкантами! Как могучи боковые крылья из столов, заставленных яствами, как монументальна балюстрада над пирующими и как гармонично оживлена за ней венецианская толпа!

Веронезе поднимается здесь до Рафаэля в искусстве построения многофигурной композиции. Предельная ясность, предельная согласованность всех частей.

Паоло Веронезе умер в 1588 г. в возрасте шестидесяти лет. О жизни его сохранилось мало сведений. Мы знаем лишь, что он был нрава веселого, беспечного, жизнерадостного.

Под старость и в его творчестве звучат трагические мотивы. Тому доказательство — одно из последних, изумительных по краскам, по совершенству композиции «Оплакивание Христа» (Эрмитаж).

Тинторетто

Венецианская живопись второй половины XVI в. дала еще одного гения: Якопо Тинторетто. Он умер в возрасте семидесяти шести лет в 1594 г., пережив на тридцать лет Микеланджело и на восемнадцать — Тициана. Вера в безграничное величие человеческой личности, в то, что для человека небо не слишком высоко и центр земли не слишком глубок, уже была подорвана в эпоху, когда созрело его искусство, а сам он по натуре менее всего походил на «жаворонка в апрельское утро».

И искусство его не выражает ни эту гордую веру, ни беспечность жаворонка. Оно выражает прежде всего его собственную душу, мятущуюся, ищущую и никогда не удовлетворяющуюся.

Живопись Тинторетто изумительна. Но картины его, даже огромные по размерам, кажутся эскизами, ибо стремление его выразить как можно больше, проявляя при этом неиссякаемое дерзание, вредило завершенности образов. Как точно заметил Суриков, «он совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только охватывал конструкцию лиц просто одними линиями в палец толщиной». Но линия такой толщины уже ведь не линия. Размашиста и могуча кисть Тинторетто. «Ах, какие у него в Венеции есть цвета дожеских ряс, с такой силой вспаханных и пробороженных кистью», — писал Суриков. Цвет и свет — эти две стихии Тинторетто — сливаются под его кистью, как бы окнутой им в волны света, чтобы лучше передать цвет.

Никто до него не противопоставлял друг другу такие массы света и тени, вырывая светом из тьмы подлинно титанические образы.

Красочное великолепие роднит Тинторетто с Тицианом, а буря, проносющаяся в его картинах, беспримерная смелость ракурсов и грандиозность замысла — с Микеланджело.

Как Микеланджело и как Тициан, Тинторетто работал до самого конца своей жизни. «Тайная вечеря» (Венеция, Церковь Сан-Джорджо Маджоре) — одно из самых значительных произведений последнего периода его творчества. Два источника света: сияние светильников, озаряющее косо поставленный длинный стол, и сияние парящих ангелов, ворвавшихся с неба в таверну, где происходит трапеза. Вихрь крыльев и вихрь человеческих страстей.

Искусство Тинторетто гениально, но общее построение композиции, строго ограниченной в трехмерном пространстве, построение, которое в упорных поисках было достигнуто Леонардо и затем продолжено и утверждено

Рафаэлем, у него нарушено. И мы вправе предположить, что ни Леонардо, ни Рафаэль не одобрили бы буйных ветров, гуляющих во все стороны в картинах Тинторетто и рвущихся за их рамки.

Зато понял эти картины и вдохновился ими другой великий живописец, его младший современник и друг Эль Греко — гордость испанской школы, искусство которого увлекает нас еще глубже в мир самых острых и тревожных переживаний.

Бассано

Якопо Бассано (1517–1592) обогатил живопись не только венецианскую, но и мировую новым жанром. Отказавшись в пейзаже от торжественности и декоративности, он первым взялся за изображение с натуры будничной деревенской жизни. Сельскую местность он населил персонажами библейских легенд, которым придал облик не венецианских вельмож, как Веронезе, а простолюдинов венецианской деревни с мозолистыми руками и загорелыми лицами, так что сами его библейские сцены кажутся вырванными из деревенской жизни.

В городке Бассано (откуда и его прозвище), расположенном на холмах, возвышающихся над Венецией, этот художник организовал большую мастерскую, в которой вместе с другими учениками работали и его сыновья: спрос на картины Якопо Бассано был настолько велик, что в этой мастерской они повторялись в многочисленных копиях.

Венецианцы ценили картины Бассано, подобно драгоценным камням, сияющим чудесными красками, восхищались новооткрытой поэзией и живописностью того, что считалось обыденным.

Картины Бассано высоко ценятся и поныне. Тонкость светотеневых эффектов, богатство колорита, непосредственное восприятие природы, проникновенная передача воздушной среды доставляют и нам в этих картинах подлинное наслаждение.

Палладио

Венецианской художественной культуре Италия обязана последним крупным зодчим позднего Ренессанса Андреа Палладио, который в своем творчестве сочетал классическую римскую мощь с венецианской легкостью и живописностью. В своих дворцовых фасадах он сумел четко выявить ордерное начало без ущерба для стены как подлинной конструктивной основы здания. Около тридцати вилл построено им вокруг его родной Виченцы. Его творчество поистине грандиозно. Влияние Палладио на всю последующую европейскую архитектуру было огромно. Оно сказалось также в России, особенно в конце XVIII в.

Из всех итальянских художественных школ только венецианской суждено было два столетия после золотого века, в век рококо, дать миру новую плеяду замечательных живописцев.

Во главе их — наследник Веронезе, великий мастер декоративной живописи, Тьеполо, с которым в этой области не сравнится ни одному из его современников во всей Европе.

* * *

Я закончу свои очерки выдержкой из статьи «Вариации прекрасного», написанной великим наследником венецианских колористов Эженом Делакруа:

«От всех живописных школ, независимо от их характера, всегда будут требовать, чтобы их произведения волновали душу, возвышали и просвещали ум.

Несомненно, бывают периоды, благоприятные для художников, когда сочетаются все необходимые для них условия и ценители легко понимают их стремления. Счастливые времена! И счастливые художники, явившиеся вовремя и повсюду встречающие понимание и одобряющие улыбки.

Бывают и другие эпохи, когда людей волнуют иные страсти, когда они требуют меньше возвышенных развлечений

и часто находят удовольствие в занятиях, бесплодных для ума и приносящих только материальные результаты. Но и в эти периоды время от времени появляются художники и поэты, которые рано или поздно приносят наслаждение более или менее широкому кругу людей, живущих умственной жизнью. И хотя человечеству нередко приходится переживать эти бесплодные эпохи, но источник вдохновения никогда не истощается полностью.

Так, Тициан пережил Рафаэля, родившегося при его жизни; царство великих флорентийцев сменилось царством великих венецианцев, а полвека спустя появляется дивный Рубенс, освещая, подобно маяку, путь многим блестящим школам, сочетавшим оригинальность с верностью традициям. Когда же Италия, породившая три века тому назад столько замечательных талантов, погрузилась в глубокий сон... тогда на смену ее гениям приходят испанцы и голландцы.

Такова картина изменений, которые претерпевает прекрасное. словно ветром переносятся с севера на юг и с запада на восток превосходство вкуса и дар пленять и просвещать...»

Литература

282

Лев Любимов

СРЕДНИЕ ВЕКА

Античность. Средние века. Новое время. — М., 1977.

Брунов Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. — М., 1936.

Всеобщая история архитектуры. — М., 1966. Т. 4.

Всеобщая история искусств. — М., 1960. Т. 2. Кн. 1.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972.

Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. — М., 1975.

Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1976.

История искусства зарубежных стран. — М., 1963. Т. 2.

Классическое искусство Запада. — М., 1973.

Крыжановская М.Я. Искусство западного Средневековья. — М., 1963.

Лясковская О.А. Французская готика XII–XIV веков. — М., 1973.

Малая история искусств // *Тяжелов В.Н.* Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. — М., 1981.

Нессельштраус Ц.Г. Искусство Западной Европы в Средние века. — Л.; М., 1964.

Хезинга И. Осень Средневековья. — М., 1988.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Алехин А.Д. Когда начинается художник. — М., 1995.

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: В 2 т. — М., 1949.

Алпатов М.В. Немеркнувшее наследие. — М., 1990.

Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств: избранные искусствоведческие работы. — М., 1979.

Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М., 1963.

Балдини У. Микеланджело — скульптор. — М., 1979.

Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. — М., 1965.

Вельфлин Г. Классическое искусство. — СПб., 1912.

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб., 1913.

Винпер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М., 1956.

Винпер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков: Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры: В 2 т. — М., 1977.

Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте. — М., 1971.

Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. — М.; Л., 1958.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств: Вып. II. Северное Возрождение; Страны Западной Европы XVII и XV веков; Россия XVIII века. — М., 1989.

Искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика: В 3 ч. / Сост. М.В. Алпатов. — М., 1987. Ч. 1.: Древний мир, Средние века, Возрождение.

Лазарев В.Н. Микеланджело: Жизнь и творчество. — М., 1964.

Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: В 2 т. — М., 1956, 1959.

Мережковский Д.С. Воскресшие боги: Леонардо да Винчи. — М., 1990.

Муратов П. Образы Италии. — М., 1917.

Роллан Р. Жизнь Микеланджело // Собр. соч.: В 14 т. — М., 1954. Т. 2.

Эразм Роттердамский. Философские произведения. — М., 1987.

Содержание

Предисловие. <i>Сильва Казем-Бек</i>	5
--	---

СРЕДНИЕ ВЕКА

Победа варваров	13
«...Погас самый блестящий свет...»	13
Возвращение к изобразительной мощи	21
Романское искусство	26
Вновь обретенный синтез	26
«Огромная каменная симфония»	29
Художественный гений Франции	37
Архитектура Германии, Италии	50
Готика	57
«Безмолвная музыка»	57
Зодчество	62
Скульптура и живопись	81

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Величайший прогрессивный переворот	105
Ангел Леонардо	105
Небо не слишком высоко... ..	107
«Прорвавшаяся страсть...»	111
Овладение видимым миром	115
Об индивидуальной неповторимости	115

Предвозрождение	118
Джотто	121
Сиенская школа живописи	122
Вестники нового искусства: Брунеллески, Донателло, Мазаччо	124
Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья и их современники	136
Сandro Боттичелли	144
Леонардо да Винчи	151
«Я подошел ко входу в большую пещеру...»	151
«Мадонна с цветком»	154
«Всепоглощающее стремление к истине»	156
Живопись — царица искусств	162
«Тайная вечеря»	167
Утраченные шедевры	170
«Джоконда»	172
Уединенное созерцание	177
Рафаэль Санти	183
Мечта о совершенном человеке	183
В образе «смертного бога»	189
Прекраснейшие творения земли... ..	191
Стансы Рафаэля	195
«Мадонны чистый образец...»	202
Вместе с Браманте... ..	206
Микеланджело	209
Одиночество и размышление	209
Человек — самое прекрасное в мире	215
«Скульптура — светоч живописи»	219
«Больше, чем землю!»	222
Гробницы Медичи и «Страшный Суд»	232
Великий зодчий	238
Последующие десятилетия	242
Современники Микеланджело	242
Маньеристы	245
Прикладное искусство	247
Венеция и новая страница в истории живописи	250
Жемчужина Адриатики	250

Джорджоне	257
Тициан	260
Две картины в Эрмитаже	273
Веронезе	274
Тинторетто	277
Бассано	279
Палладио	280
Литература	282



Духовно-просветительное издание

Серия «Классика лекций»

Лев Дмитриевич Любимов

**ЖИВОПИСЬ И АРХИТЕКТУРА
ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

Зав. редакцией *Е. Ларина*
Руководитель направления *Е. Толкачева*
Выпускающий редактор *А. Двадненко*
Технический редактор *Н. Чернышева*
Корректор *В. Вересиянова*
Компьютерная верстка *А. Грених*

Подписано в печать 22.03.2021. Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 18.
Гарнитура PF DinText Pro. Бумага офсетная.
Тираж 2000 экз. Заказ №

Общероссийский классификатор продукции ОК-034-2014 (КПЕС 2008):
58.11.1 — книги, брошюры печатные

Произведено в Российской Федерации. Изготовлено в 2021 г.
Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»
129085 г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 1, комната 705,
помещение I, этаж 7
Наш электронный адрес: www.ast.ru

«Баспа Аст» ЖШҚ
129085, Мәскеу қ., Звёздный гулзар, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме,
I жай, 7-қабат.

Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru
Интернет-дүкен: www.book24.kz

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша
арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі – «РДЦ-Алматы» ЖШС
Алматы қ., Домбровский көш., 3«а» үй, Б литері, 1 кеңсе.

Тел.: 8(727) 2 51 59 90,91.
факс: 8 (727) 251 59 92 ішкі 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz,
www.book24.kz

Тауар белгісі: «АСТ»
Өндірілген жылы: 2021
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Өндірілген мемлекет: Ресей
Сертификация – қарастырылмаған

Средние века



Мавзолей Теодориха. Ок. 526. Равенна

Конная статуя Карла Великого.
IX в. Лувр

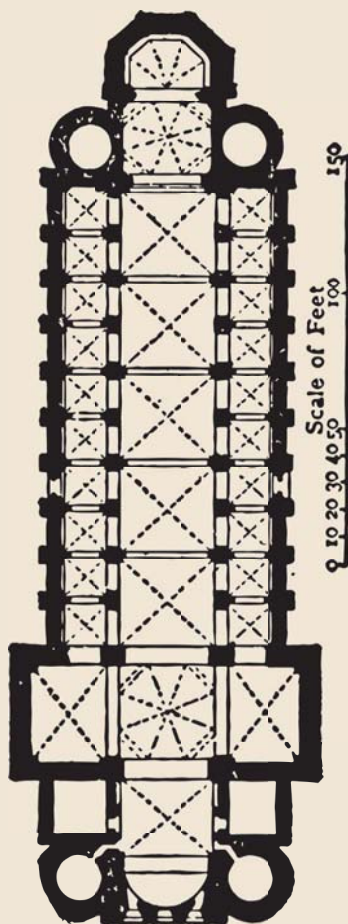


Замок графов Фландрских
в Генте. *XII–XIII вв.*





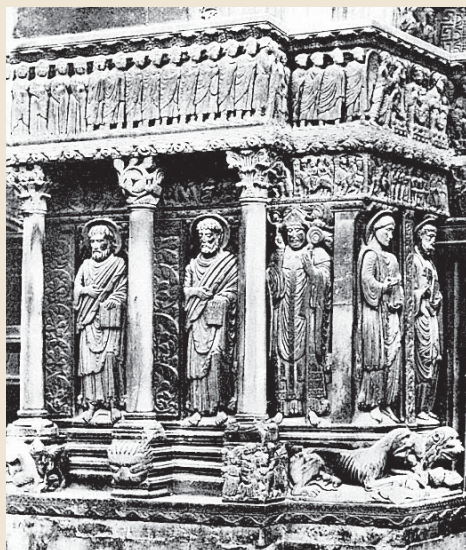
Пизанский собор в честь Успения
Пресвятой Девы Марии.
Значимый памятник романской
архитектуры в Италии. XI в.



Виллар де Оннекур.
Рисунок из записной книжки. XIII в.



Собор Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье. XI в. Франция



Портал церкви Св. Трофима в Арле.
Конец XII в. Фрагмент



Королевский портал собора
в Шартре. Фрагмент. Ок. 1135–1155



Собор Св. Петра в Вормсе. XII в. Германия



Лев, терзающий человека.
Украшение окна собора в Вормсе.
XII в.



Ева. Фрагмент рельефа бронзовых
дверей из церкви Св. Михаила
в Гильдесгейме. 1008–1015



Базилика Сан-Миниато-аль-Монте во Флоренции. XI в. Италия



Собор Парижской Богоматери (южный фасад). Заложен в 1163, завершен в XIV в.

Собор Парижской
Богородицы
(западный фасад)



Собор в Реймсе
(западный фасад).
1210 — начало XIV в.



Монастырь Мон-Сен-Мишель.
XI–XV вв.





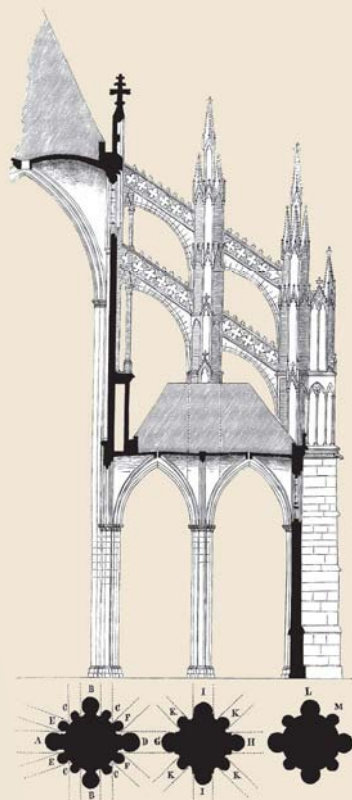
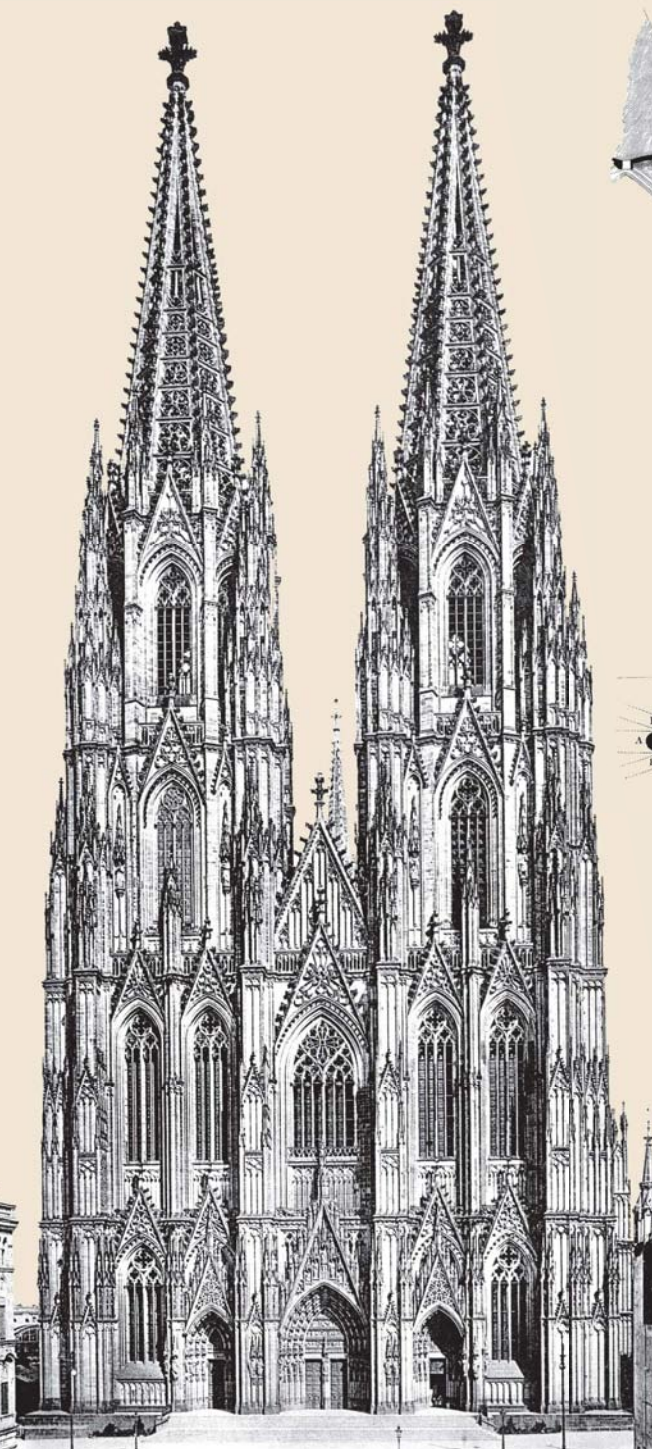


Схема аркбутанов южного фасада Кельнского собора. XIX в.

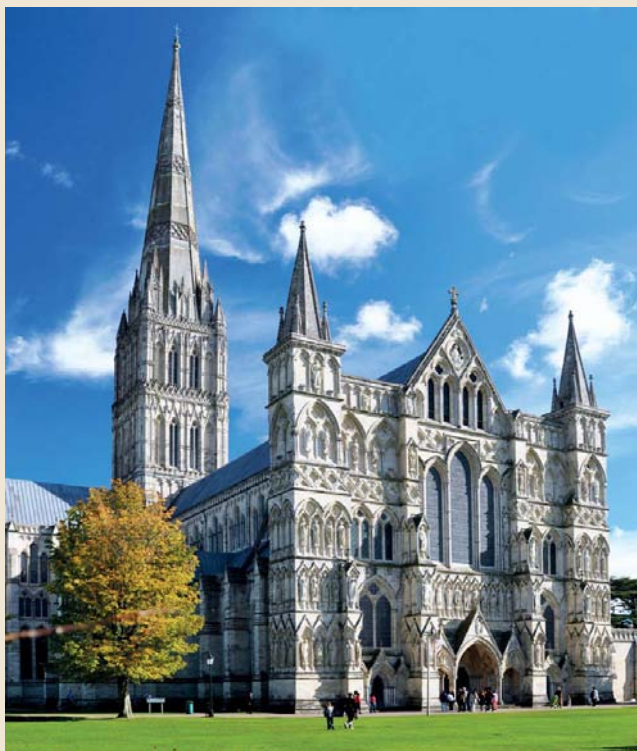
Кафедральный собор в Кельне.
Заложен в 1248,
завершен в 1880-х

Собор в Страсбурге
(западный фасад).
Заложен в 1015,
закончен в 1439





Кафедральный собор в Милане. Заложен в 1386, завершен в 1965.



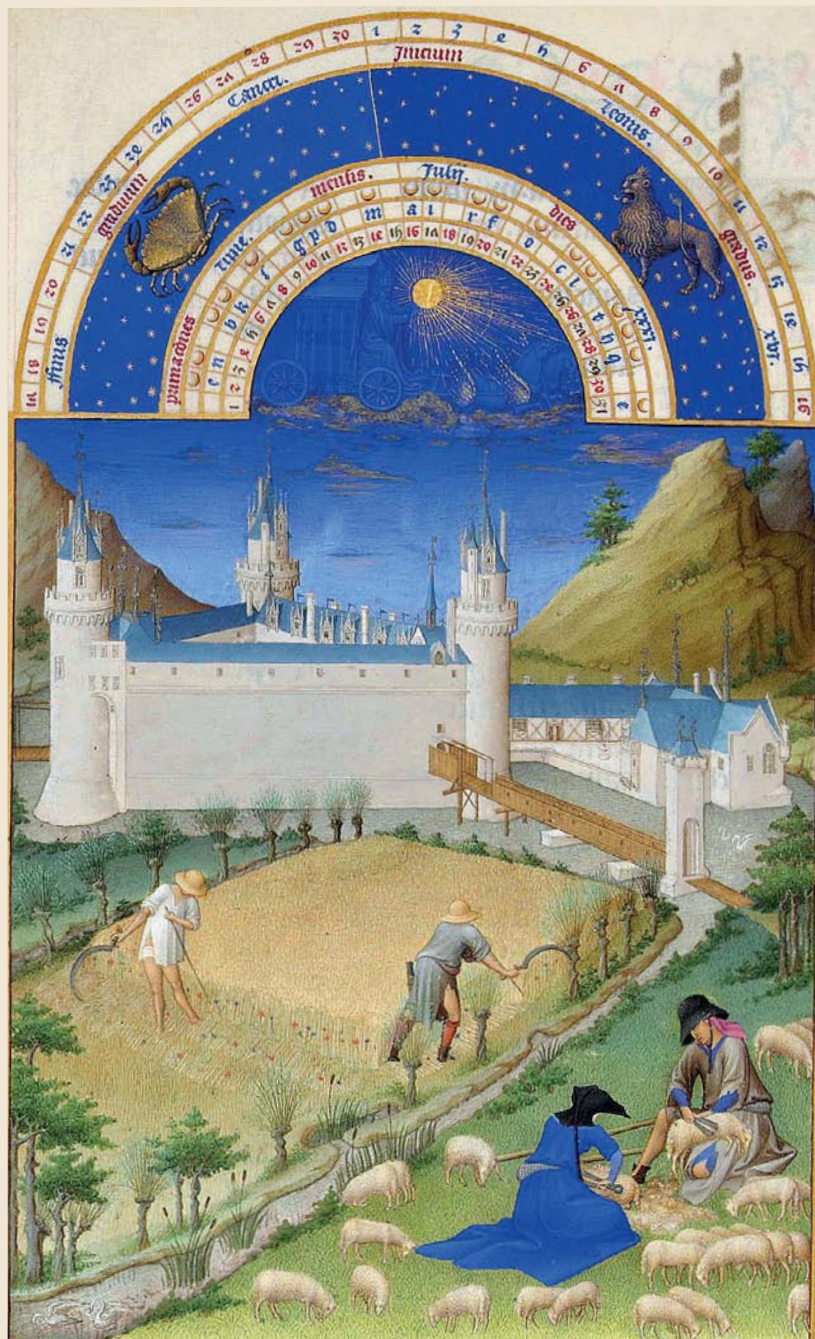
Собор в Солсбери
(западный фасад).
XIII–XIV вв.

Богоматерь с младенцем.
Витраж собора в Шартре.
XII–XIII вв.





Богатейший часослов герцога Беррийского. Цикл «Времена года».
Музей Конде, Шантийи.
Февраль. Ок. 1420...



...Июль. Ок. 1440



*Неизвестный мастер. Моление о чаше. Створка Тржебоньского алтаря.
Ок. 1380–1390. Прага, Национальная галерея*

Эпоха Возрождения



Андреа Верроккьо. Крещение Христа. 1472–1475. Уффици, Флоренция



Чимабуэ. Мадонна на троне.
Нач. XIV в. Уффици, Флоренция



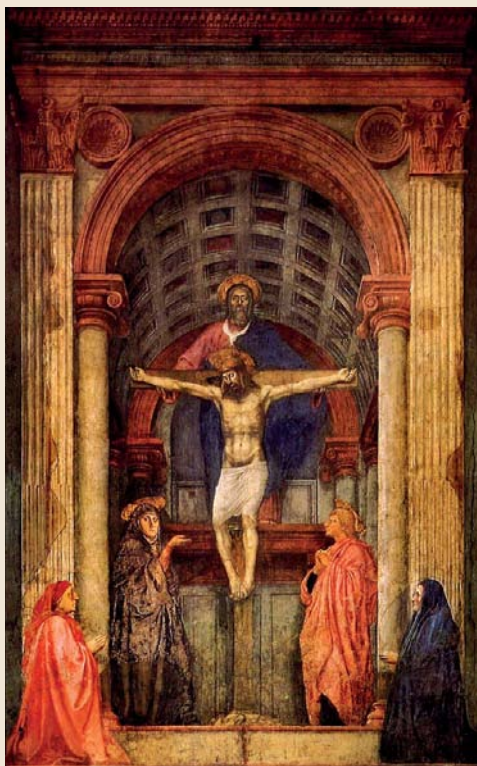
Джотто. Мадонна.
Ок. 1306. Уффици, Флоренция



Дуччо ди
Буонинсенья.
Маэста (лицевая
и обратная
стороны;
реконструкция).
1308–1311.
Музей дель Опера
дель Дуомо, Сиена



Джотто. Поцелуй Иуды. 1306. Капелла дель Арена, Падуя



Мазаччо. Троица. Ок. 1427. Фреска в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции



Мазаччо. Изгнание из рая. Ок. 1426. Фреска в капелле Бранкаччи во Флоренции



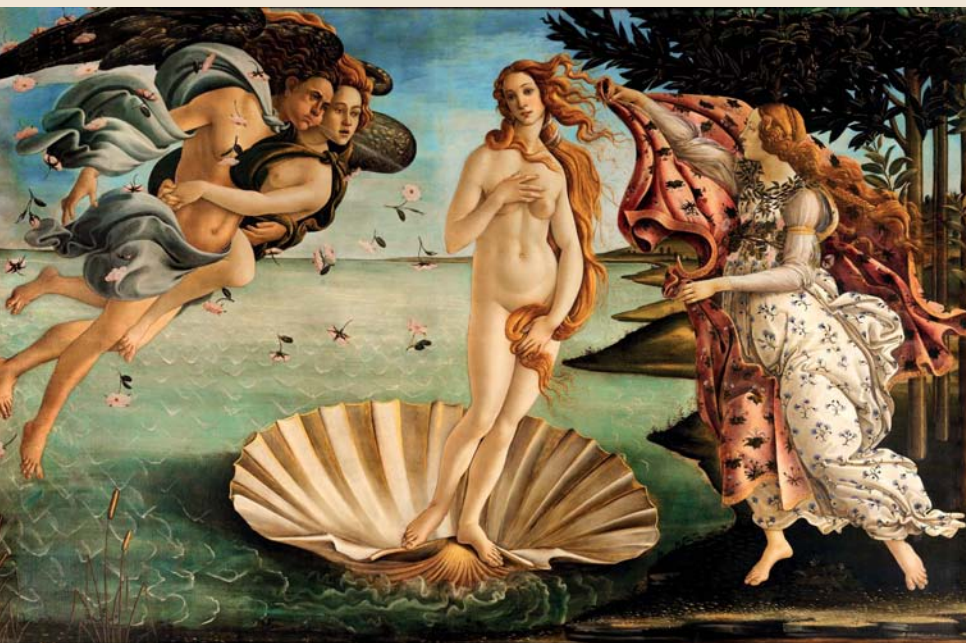
Фра Беато Анджелико. Благовещение. 1430–1432. Прадо, Мадрид



Андреа Мантенья. Плафон. Фреска на северной стене Камеры дельи Спозии (брачных покоев). 1465–1474. Палаццо Дукале, Мантуя



Андреа Мантенья. Мертвый Христос.
Ок. 1475–1478. Пинакотекка Брера, Милан



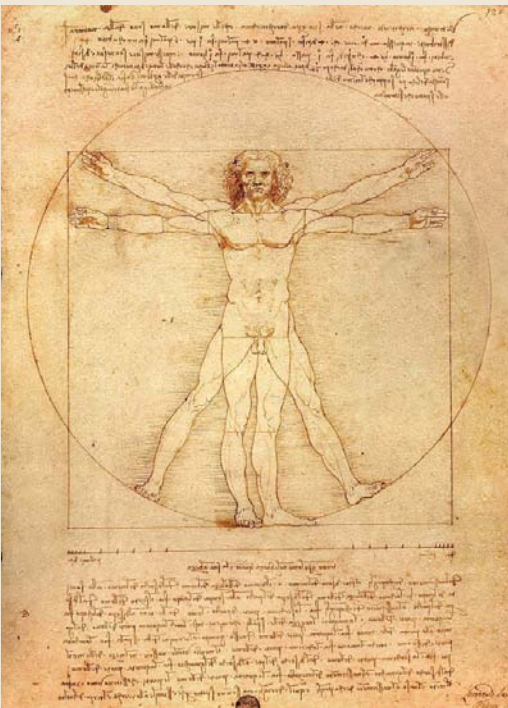
Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. 1482–1486. Уффици, Флоренция



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



Леонардо да Винчи.
Исследование плода
в утробе матери.
Зарисовка.
Ок. 1510–1513.
Королевская
библиотека
Виндзорского замка



Леонардо да Винчи.
Витрувианский
человек. Иллюстрация
для книги Витрувия
«Об архитектуре»,
показывающая
канонические
пропорции мужского
тела. 1490. Галерея
Академии, Венеция



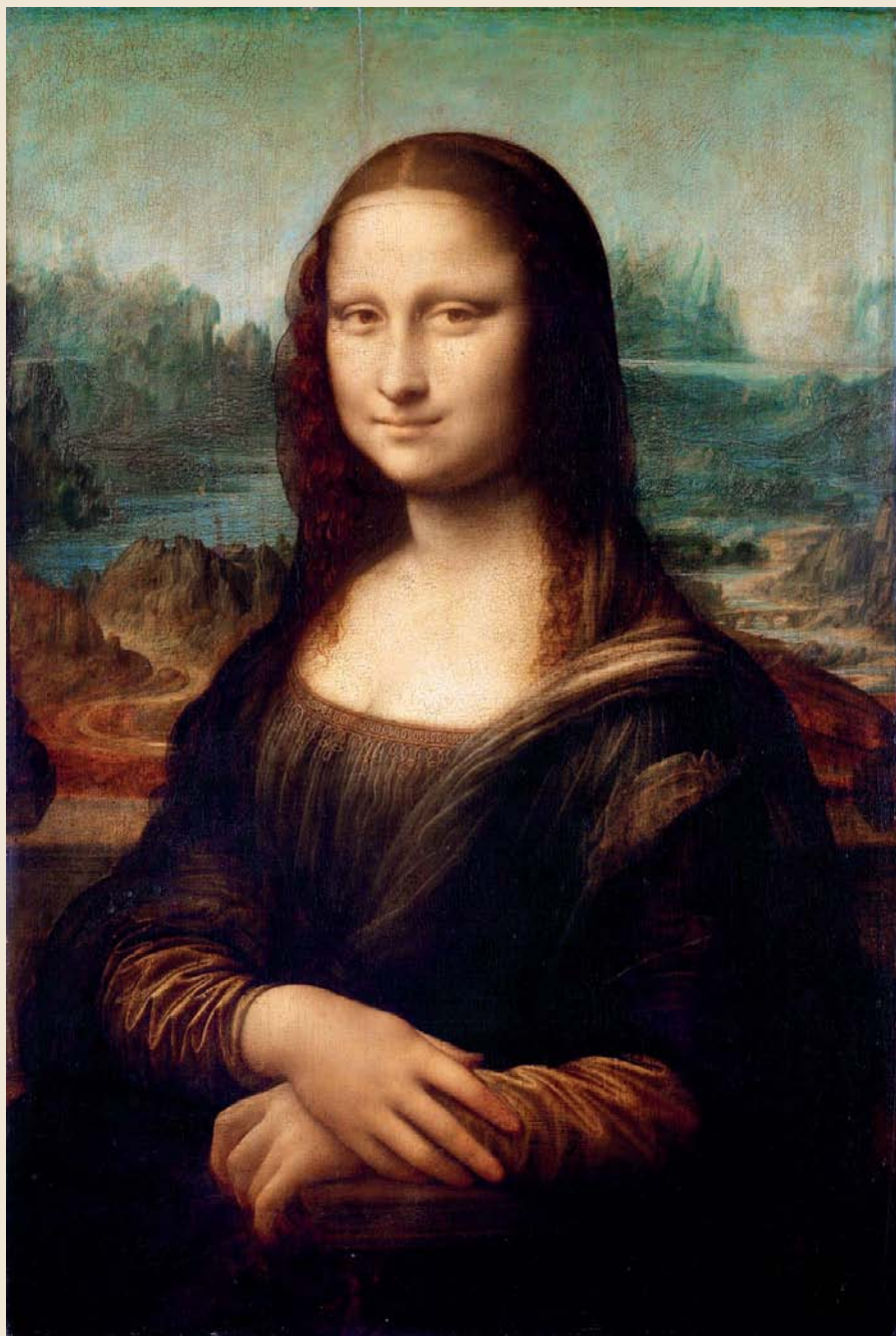
Доменико Гирландайо. Тайная вечеря. 1480. Церковь Всех Святых, Флоренция



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495–1497. Санта-Мария делле Грацие, Милан



Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. 1489–1490. Национальный музей, Краков



*Леонардо да Винчи. Портрет госпожи Лизы дель Джокондо. 1503–1519.
Лувр, Париж*



*Рафаэль. Автопортрет.
1506. Уффици,
Флоренция*



*Рафаэль. Мадонна
в зелени. 1506.
Музей истории
искусств, Вена*



Рафаэль. Афинская школа. 1511. Апостольский дворец, Ватикан



Рафаэль. Диспута. 1509–1510. Апостольский дворец, Ватикан



*Рафаэль. Портрет
Бальдассаре
Кастильоне.
1514–1515. Лувр,
Париж*



*Рафаэль.
Мадонна с рыбой.
Ок. 1514. Прадо,
Мадрид*



Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1513–1514. Галерея старых мастеров, Дрезден



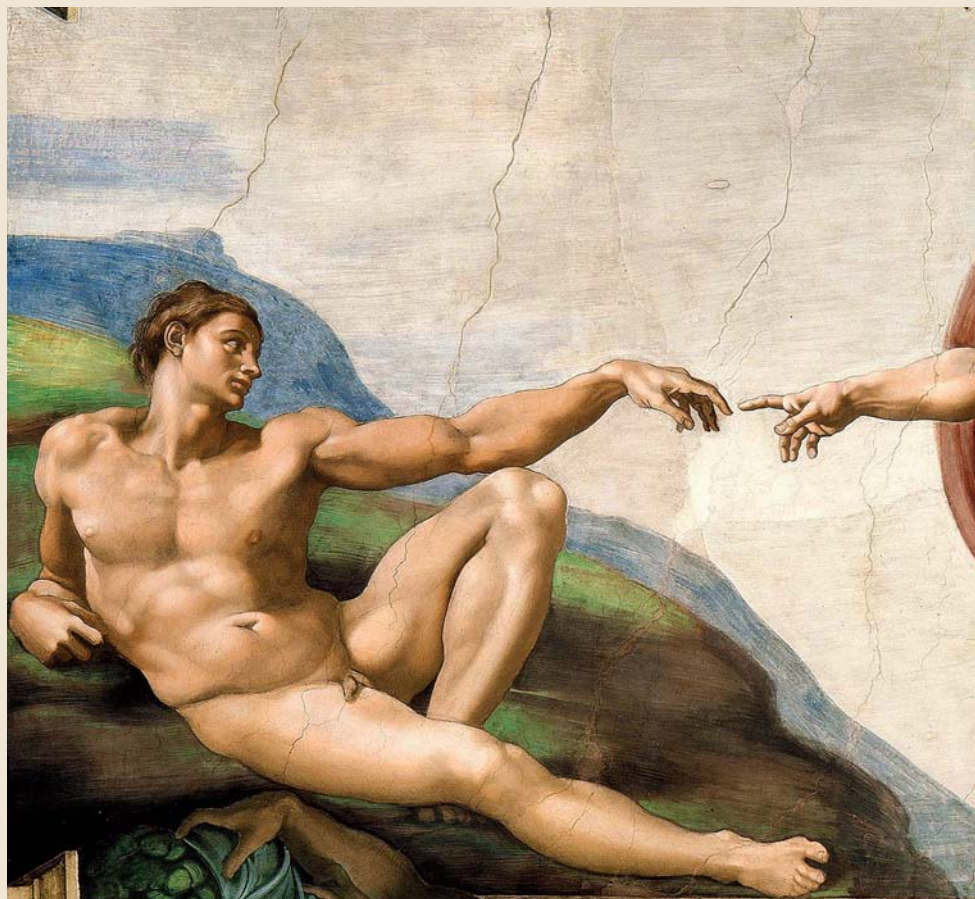
*Микеланджело. Атлант.
Ок. 1519–1536. Академия
изящных искусств,
Флоренция*

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

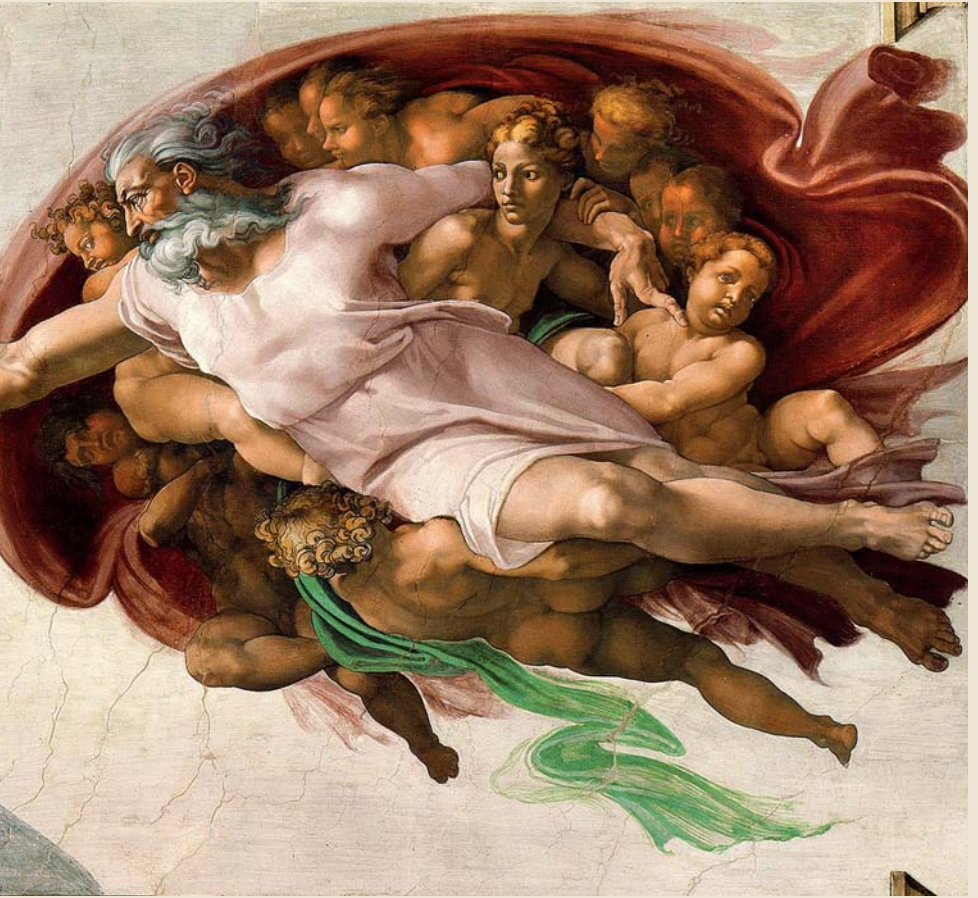
*Даниэль да Вольтерра.
Портрет Микеланджело.
Ок. 1544. Метрополитен
музей, Нью-Йорк*



*Микеланджело.
Мадонна Дони.
Ок. 1507. Уффици,
Флоренция*



Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска на потолке Сикстинской капеллы.
Ок. 1511





Микеланджело. Страшный суд.
1537–1541. Сикстинская капелла,
Ватикан



Андреа дель Сарто. Мадонна
с гарпиями. 1517. Уффици,
Флоренция



Джованни Беллини. Священная аллегория (Озерная Мадонна). 1490–1500.
Уффици, Флоренция



*Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей.
1534–1540. Уффици, Флоренция*



*Антонелло да Мессина. Святой Себастьян. 1476.
Галерея старых мастеров,
Дрезден*

*Джованни Беллини.
Портрет дожа Леонардо Лоредано.
1501. Национальная галерея, Лондон*





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



Тициан. Венера Урбинская. 1534. Уффици, Флоренция



Тициан. Положение во гроб. 1559. Прадо, Мадрид



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



Тициан. Конный портрет Карла V. 1548. Прадо, Мадрид